

**Am Rande des Sehens.  
Kunst in Schwellen und Zwischenräumen**

---

**Julia Schönfeld-Rau**

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig zur  
Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie

– Dr. phil. –

genehmigte Dissertation von

**Julia Schöfeld-Rau**

geboren am 19. Januar 1982 in Gifhorn

Erstreferent: Prof. Dr. phil. Michael Mönninger

Korreferent: Prof. Dr. phil. habil. Hannes Böhringer

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Mai 2016



## Dank

---

Besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael Mönninger für vielfältige Anregungen, Hinweise und Fragestellungen, die mich immer wieder auf den rechten Weg gebracht und bis zur Abgabe geleitet haben. Danken möchte ich auch meinem Zweitprüfer Prof. Dr. phil. habil. Hannes Böhringer, der sich trotz Ruhestand als Zweitgutachter zur Verfügung gestellt hat.

Zu großem Dank bin ich der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern verpflichtet, die mir durch ein Promotionsstipendium vielfältige Reisen in die ausgewählten Museen ermöglicht haben, um die Werke im Original zu studieren und zu befragen. Sie standen mir mit Rat und Tat zur Seite, haben mich durch anregende Gespräche, Treffen und Exkursionen gefördert. Außerdem danke ich den vielen Museumsangestellten, die mir während meiner Besuche etliche meiner Fragen beantwortet haben und mir somit einen noch intensiveren Zugang zum Kunstwerk gewährt haben.

Meinem Mann danke ich von ganzem Herzen, weil er mein Vorhaben und meine Arbeit an der Dissertation fortwährend unterstützt hat und mir auch in schwierigen Zeiten immer zur Seite stand. Dasselbe gilt für meine Eltern, denen ich besonders danke, dass sie mich auf meinem Weg durch das Studium und die Promotion mit unendlicher Geduld begleitet haben. Aber auch meiner Schwester bin ich zu Dank verpflichtet, die mir vor allem auf technischer Seite viel Unterstützung zukommen ließ. Meiner lieben Freundin Jessica danke ich für das Korrekturlesen aller Versionen meiner Arbeit und die vielen lieben Worte. Darüber hinaus gilt mein Dank allen nicht namentlich genannten, aber dennoch Beteiligten, die mich über so eine lange Zeit unterstützt und immer wieder aufgebaut haben.

# **Inhaltsverzeichnis**

## **Einleitung** 1

## **Kapitel I**

### **Schwelle und Zwischenraum**

I.1. Raum und Ort	14
I.2. Zwischenraum und Schwelle	24
I.3. Museumsarchitektur und Verbindungsräume	31
I.3.1. Die Institution Kunstmuseum	34
I.3.2. Sammlungskonzeption und –strategie	36
I.3.3. Bautypus Kunstmuseum	41
I.4. Ortsspezifität	49
I.5. Wahrnehmungsmodi von Kunstwerken in Schwellen und Zwischenräumen	55
I.6. Zusammenfassung und Ausblick	64

## **Kapitel II**

### **Das Treppenhaus**

II.1. Historische Einordnung	67
II.2. Das Treppenhaus im deutschen Museumsbau	
II.2.1. Die Geschichte des Treppenhauses und seiner Ausgestaltung	78
II.2.2. Das Treppenhaus als zeitgenössische künstlerische Gestaltungsaufgabe	95
II.3. Zeitgenössische Treppenhausausgestaltungen	96
II.3.1. Gerhard Merz	97
II.3.2. Dan Flavin	106
II.3.3. Daniel Buren	109
II.3.4. Jenny Holzer	119

II.3.5. Beat Streuli	129
II.4. Zusammenfassung und Ausblick	133

## **Kapitel III**

---

### **Das Verbindungselement**

III.1. Historische Einordnung	135
III.2. Das Verbindungselement im deutschen Museumsbau	
III.2.1. Historischer Überblick vom 19. Jahrhundert bis heute	143
III.2.2. Das Verbindungselement als zeitgenössische künstlerische Gestaltungsaufgabe	156
III.3. Künstlerische Ausgestaltungen	
III.3.1. Zeitgenössische Ausgestaltungen der Verbindungselemente auf ebener Fläche	
III.3.1.1. Richard Artschwager	158
III.3.1.2. Lothar Baumgarten	164
III.3.1.3. Joachim Manz	169
III.3.1.4. Karin Sander	173
III.3.2. Zeitgenössische Ausgestaltungen der Verbindungselemente zwischen Alt- und Neubau	
III.3.2.1. Robert Kusmirowski	178
III.3.2.2. Imi Knoebel	183
III.3.2.3. Wolfgang Hainke	190
III.4. Zusammenfassung und Ausblick	195

## **Kapitel IV**

---

196

### **Eine Theorie zur Wiederentdeckung von Treppe und Verbindungselement als künstlerische und architektonische Gestaltungsaufgabe**

**Schlussbetrachtung und Ausblick** 223

**Literaturverzeichnis** 232

**Abbildungsverzeichnis** 1-12

**Anhang**

1. Künstlerverzeichnis
2. Fragenkatalog zur Erfassung der Kunstwerke in musealen Schwellen und Zwischenräumen



## Einleitung

---

„Sehen am Rande des Zufalls“<sup>1</sup> könnte das Erleben von Kunstwerken in Treppenanlagen oder Korridoren beschreiben. Um ein Kunstwerk, aber auch den umgebenden Museumsbau in seiner Gänze, ebenso in Bezug auf andere Museumsbesucher, zu erfassen und zu rezipieren, sollte der Betrachter/die Betrachterin<sup>2</sup> sich bewegen – von außen nach innen, fern zu nah, offen zu geschlossen und umgekehrt. Als Treiber einer aktiven Kunstrezeption vermögen künstlerische Arbeiten ein Bewegungsschema in Gang zu setzen, welches zur Eigenheit des Museumserlebnisses werden kann. Die Museumsarchitektur samt ihrer Ausstellungs- und Funktionsräume wird erfahrbar und somit individuell dem Besucher angepasst. Aber auch Kunstwerke werden in einem körperlich-praktischen Tun rezipiert. Kunstbetrachtung ist weder statisch noch an einen Ort gebunden, erst im Durchschreiten der Museumsräume, durch Positionierung der Kunstwerke und die Vertiefung des Blickes vor den Werken, werden Erfahrungen gemacht, Erwartungen gestillt.

Bereits Johann Wolfgang von Goethe formulierte 1795: „Die Schwelle ist der Platz der Erwartung.“<sup>3</sup> Weder hier noch dort, weder leer noch gefüllt, weder sichtbar noch unsichtbar, die Schwelle im Museumsraum schürt die Erwartungshaltung des sie Betretenden, initiiert den Übergang von einem Raum zum nächsten, macht Brüche spürbar und verbindet gleichzeitig. Das Erfahren der Schwelle, das „Schwellenphänomen“, formuliert Wolfgang Meisenheimer als „[...] nicht dinghaft, sondern situational, es lässt sich nicht hinreichend beschreiben durch die Bestimmung von Form, Größe, Breite, Material, Lage und Richtung, vielmehr ist die Situation

---

<sup>1</sup> Titel eines Workshops der Documenta 13, welcher Interventionen in Ausstellungen als Mittel zur aktiven Kunstrezeption hinterfragte. Grundlage war die Annahme, dass der Besuch einer Ausstellung nicht nur ein rein visueller Vorgang ist, sondern ein körperlich-praktisches Tun voraussetzt, um Kunstwerke in einer Museumsarchitektur, an ihrem Ausstellungsort, auch in Bezug auf andere Museumsbesucher, zu rezipieren, in: Claudia Hummel, Annette Krauss: Workshop/Lunch Lecture. Sehen am Rande des Zufalls. Intervention als Mittel zur aktiven Kunstrezeption. Documenta. Kassel 2007, unter: [http://www.documenta12.de/index.php?id=1410&no\\_cache=1&sword\\_list\[\]=rande](http://www.documenta12.de/index.php?id=1410&no_cache=1&sword_list[]=rande) (eingesehen am 28.04.2015).

<sup>2</sup> Im Folgenden wird mit der Verwendung der männlichen Form von Betrachter/Besucher/Begeher/Rezipient etc. die weibliche Form miteingeschlossen, jedoch nicht zusätzlich ausgeschrieben.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Bd. 195. Hamburger Leseheft. Husum 2011 (1795/96), Buch Sieben, Kapitel Neun, S. 408, Zeile 7f.

entscheidend, der Handlungsbezug, die Qualität des Weges und die damit verknüpften Erwartungen bzw. Erinnerungen. Denn mit der Schwelle ist das Erlebnis des Übergangs gemeint.“<sup>4</sup>

Treppenhäuser und auch Korridore als Erschließungsräume der musealen Architektur können als Schwellen und Zwischenräume gelesen werden, weil sie Übergänge inszenieren, Übertritte initiieren und dem Besucher auf dem Weg durch das Museum Orientierung und Anknüpfungspunkte bieten, zur Bestimmung der eigenen Position, zur Aktivierung von Handlungen, auch auf der Erfahrungsebene. Die Erwartungen des Museumsbesuchers sind eng verbunden mit seinem Körpergefühl im Ausstellungsraum. Ausgehend von Erschließungsräumen, die Schwellenerlebnisse anregen, könnten Kunstwerke genau hier den Raum, die Raumwahrnehmung, das Moment des Übergangs umwidmen. Durch Kunstwerke am Rande des Sehens, die in Schwellen- und Zwischenräumen von Museumsbauten installiert sind, könnte diese Architektur- und Kunstwerkerfahrung besonders anschaulich werden. Mit der Realisierung der Kunstwerke im institutionalisierten Rahmen, dem Museum, entsteht ab den 1960er Jahren eine Kunstform von teilweise raumgreifenden und raumthematisierenden Installationen, welche den Betrachtarraum mit einbeziehen und damit „im Gegensatz zur traditionellen Plastik [und Malerei] die Grenzen zwischen Kunstwerk und Betrachterumfeld auflösen“.<sup>5</sup>

Seit den 1990er Jahren ist ein vermehrtes Auftreten, der direkt für ein Museum geschaffenen Arbeiten in Zusammenhang mit Erschließungsräumen zu beobachten. Der liminale Museumsraum scheint somit in den Fokus zeitgenössischer Künstler zu rücken. Es fällt auf, dass dauerhaft, aber auch in einer Vielzahl temporär, künstlerische Interventionen in musealen Funktionsräumen installiert werden. Treppenhäuser, Korridore, Rampen, Untergrundpassagen oder Appendixe als Orte der Bewegung, des Übergangs und Randzonen des musealen Geschehens werden mit eigens für diese Räumlichkeiten entwickelten Kunstwerken ausgestaltet. Seit der Entstehung erster Gemäldegalerien im 18. Jahrhundert bis zu den Kunstmuseen der 1960er Jahre<sup>6</sup>, sind

---

<sup>4</sup> Wolfgang Meisenheimer: Choreografie des architektonischen Raumes. Das Verschwinden des Raumes in der Zeit. Köln 2007, S. 150f.

<sup>5</sup> Johannes Stahl: Installation, in: Hubertus Butin (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2006, S. 122-126, hier S. 124.

<sup>6</sup> Hierzu ausführlich Kapitel I.3.

es vorwiegend Wand- oder Deckenmalereien sowie bauplastische Elemente (z.B. Friese, Reliefs oder Skulpturen), die die Treppenhäuser und Korridore mit Historienzyklen oder umfangreichen Bildprogrammen verschiedener Kunstepochen sowie unterschiedlichsten Kunstgeschmacks ausschmücken. Diese Kunstwerke sind zumeist in ein dekoratives Programm eingebettet, unterstützen die Vorbereitung des Museumsbesuches, dienen der Hinführung, aber auch Erholung. Zeitgenössische Kunstwerke in Schwellen und Zwischenräumen seit den 1990er Jahren können räumliche Ausgestaltungen sein, sind aber in der Tradition *in situ*-entwickelter, ortsspezifischer Kunst und der Einführung des Begriffs der Installation eigenständige künstlerische Werke an und mit der bestehenden Architektur. So kann der Schwellen- und Zwischenraum nicht mehr nur Ort einer sich in und an ihm ereignenden künstlerischen Gestaltung sein – vielmehr scheint er durch seine Transformation einer neuen Bedeutung zugeführt.

Damit rücken zum ersten Mal in der Forschung die musealen Schwellen und Zwischenräume sowie ihre künstlerische Ausgestaltung in den Vordergrund der Betrachtung. Behandelt werden vertikale und horizontale Erschließungsräume: Treppenhäuser sowie Korridore, Rampen oder Untergrundpassagen, die zwei unterschiedliche Baustufen eines Museums als ebene Schnittstellen oder Appendix verknüpfen. Die Grenzüberschreitung und Verknüpfung von bestehender Architektur, Erschließungsraum und Kunstwerk hinterfragt diese Forschung anhand der Begriffe Schwelle und Zwischenraum – als Anbringungsort des Kunstwerks, aber auch Übergangsmoment bzw. Schwellenerlebnis oder möglicherweise als Entscheidungsträger des Werkes selber. Es ist davon auszugehen, dass Schwelle und Zwischenraum integraler Bestandteil des Kunstwerks als Ausstellungsort werden können, wenn beide eng miteinander verknüpft sind. Demzufolge bekommen sie eine entscheidende Funktion zugewiesen, die über die reine Zweckmäßigkeit des Erschließens weit hinausgeht. Museale Schwellen und Zwischenräume, die gewöhnlich am Rande des Sehens verharren, können als eine Hinzufügung zum traditionellen Ausstellungsraum von Kunst gelesen werden, abweichend von der klassischen mobilen Präsentation von Kunst auf Zeit. Eine Abwendung vom Standardausstellungsraum hin zum musealen Erschließungsraum könnte damit auch eine Reaktion auf die Ausstellungsprinzipien und Rahmenbedingungen von Kunst im Museum sein.

Für das Forschungsvorhaben ergeben sich zwei grundlegende Fragen: Werden museale Schwellen und Zwischenräume durch einen künstlerischen Eingriff, der auf Dauerhaftigkeit angelegt ist, umgewidmet und können sie als liminale Räume somit im Museum zu Entscheidungsträgern und Übersetzungsmedien des Baus werden? Wird durch Kunstwerke am Rande des Sehens die Architektur- und Kunstwerkerfahrung besonders anschaulich?

Anhand von Treppenhäusern und Durchgängen, ihrer historischen Dimension sowie ihrer Funktion im Museumsbau ergibt sich eine Verknüpfung zeitgenössischer künstlerischer Installationen mit bereits bestehender Architektur im Innenraum eines Museumsgebäudes. Vor dem Hintergrund der Verflechtung von Museumsarchitektur und ihrer künstlerischen Ausgestaltung, historisch oder zeitgenössisch, gilt es den Ort, die Räumlichkeit, das Kunstwerk und seine Wirkungsweise sowie den künstlerischen Kontext in einen Zusammenhang zu bringen. Ohne diese Verschmelzung unterschiedlicher theoretischer und praktischer Grundlagen lässt sich das vorzufindende Kunstwerk nicht interpretieren. Der Ort des Kunstwerks wird Ausgangspunkt der Analyse – Ort ist schon immer da, alles hat seinen Ort, so Aristoteles im vierten Buch der *Physik*.<sup>7</sup> El Lissitzky beschrieb 1926 bei der Einrichtung des *Abstrakten Raumes* in Hannover seine Bilder als „Umsteigestation von Malerei zu Architektur“<sup>8</sup>, seine Arbeit sieht er als Interaktion zwischen Architektur und Malerei. Das Kunstwerk ist nicht mehr isoliertes Objekt, sondern wird in Relation zu seinem Kontext betrachtet, damit wird der Raum als Anbringungsort des Kunstwerks in den Vordergrund gerückt – die Ausstellung wird zum Raum.<sup>9</sup> Andererseits ist der Ort aber auch abstrakt, immateriell, so übernimmt die Kunst eine wichtige Funktion, sie hat die Fähigkeit Orte zu bilden, so Martin Heidegger in seinem Aufsatz *Die Kunst und der Raum* von 1969.<sup>10</sup>

Die architekturbezogene Kunst soll auf theoretischer Ebene durch eine Gegenüberstellung der Begriffe Ort und Raum abgegrenzt werden. Verschiedene

---

<sup>7</sup> Vgl. Hans Günther Zekl (Hrsg.): Aristoteles. Physik. Vorlesung über Natur. Erster Halbband: Buch I–IV. Griechisch-deutsch. Hamburg 1987, hier: Kapitel IV, 1-5., 212a: „Die unmittelbare, unbewegliche Grenze des Umfassenden – das ist Ort.“

<sup>8</sup> El Lissitzky: Der Lebensfilm von El bis 1926, in: Lissitzky-Küppers, Sophie (Hrsg.): El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften. Dresden 1967, S. 325.

<sup>9</sup> Vgl. Wilfried Kühn: Kontextkonstruktion, in: Nida-Rümelin, Julian; Steinbrenner, Jakob: Kontextarchitektur. Ostfildern-Ruit 2010, S. 77-89, hier S. 80f.

<sup>10</sup> Vgl. Martin Heidegger: Die Kunst und der Raum. L'art e l'espace. Deutsch/Französisch. 2. Aufl. St. Gallen 1983.

Auffassungen von Raum verschränken sich in der Begriffsabgrenzung von Raum und Ort, aber auch der Begriffsfindung von Schwelle und Zwischenraum. Durch eine Neudefinition des Begriffes Raum seit den 1960er Jahren erfährt dieser eine fortlaufende Veränderung und Weiterentwicklung: vom Realraum, über den Erfahrungsraum, zum Erschließungsraum bis hin zum musealen Ausstellungsraum. Bezugnehmend auf die Vorstellung, dass Raum durch das Agieren Einzelner entsteht und damit ausgehend von Orten oder „Nicht-Orten“<sup>11</sup> generiert wird, ist eine Hinwendung zum Raum und damit dem Anbringungsort der Kunstwerke im Museum essentiell. Denn gerade durch das aufkommende Interesse der Künstler an Raum und der Verschränkung von Raum und Kunstwerk in Installationen<sup>12</sup> und architektonischen Interventionen<sup>13</sup>, bedeutet zugleich, neue Interpretationswege für eben diese zu finden. Warum wurde dieser Ort ausgewählt? Was sind die Besonderheiten von Schwelle und Zwischenraum? Wie sind sie theoretisch verankert? Wie werden sie vom

---

<sup>11</sup> Vgl. Marc Augé: Nicht-Orte, 3. Aufl. München 2012. Augé schreibt über Orte und Nicht-Orte. Für ihn sind „Nicht-Orte“ anonyme, entindividualisierte Durchgangsräume, die keine Identität mehr zulassen. Schwellenräume, die unerkannt bleiben, die man passiert, aber nicht bewusst wahrnimmt, wie z.B. Flughäfen, Bahnhöfe, Hotelketten und Freizeitparks. Aber auch das Museum bestimmt Wahrnehmungs- und Verhaltenscodes und könnte sich in Augés Aufzählung einreihen, zumal bereits die Tendenz, das Museum als Freizeitattraktion zu sehen, angelegt ist: „Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck «Nicht-Ort» zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.“ (ebda. S. 96.) Augé thematisiert das Individuum als Reisenden, der zweckgebundene Orte aufsucht, um sich zu vergnügen oder zu erholen und so auch das Museum als Erlebnisraum, Ort der gesellschaftlichen Öffentlichkeit oder Ausflugsziel in der Freizeit aufsuchen könnte.

<sup>12</sup> Unter Installation wird ein zumeist zwei- oder dreidimensionales raumgreifendes, ortsgebundenes, oft auch situationsgebundenes Kunstwerk verstanden. Diese raumbezogenen Kunstwerke sind zu einem Großteil nicht ohne ihren Anbringungsort zu denken, der räumlich, aber auch kulturell (geschichtlich, institutionell oder sozial) mitgedacht werden muss und so auch Gattungsgrenzen verwischen kann. Ihre Ortsspezifität bedeutet damit, dass sie sich nur in dem für sie vorgesehenen Raum voll entfalten können, für den sie produziert worden und auf den sie Bezug nehmen. Die Wirkungsweise des Kunstwerks erstreckt sich damit weit in den jeweiligen Betrachterraum hinein: Eindrücke werden zeit- und bewegungsabhängig gewonnen, Handlung und Bewegung im Raum steht damit auch in Verbindung zum sie auslösenden künstlerischen Impuls, Vgl. Stahl, in: Butin 2006, S. 125. Verschiedene Publikationen zum Thema Installation ermöglichen differente Ein- und Überblicke über das kunstwissenschaftliche Verständnis dieser sehr hybriden Kunstform. Stahl spricht von einer eigenständigen Gattung, wohingegen Juliane Rebentisch (Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003) und Sotirios Bahtsetzis (Sotirios Bahtsetzis: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Diss. Berlin 2006, unter: [https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis\\_sotirios.pdf](https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf) (eingesehen am 15.05.2015)) die Zuordnung von installativer Kunst unter einen Gattungsbegriff verweigern. In der vorliegenden Arbeit wird Abstand genommen von einer Begriffsdefinition der Installation und damit einer Zuordnung der künstlerischen Arbeiten unter einen möglichen Gattungsbegriff der Installation. Ausgehend von der aktuellen wissenschaftlichen Forschung wird der Begriff als Sammelbezeichnung verschiedener material- und medienbedingter künstlerischer Eingriffe an der bestehenden Architektur von Schwellen und Zwischenräumen verwendet.

<sup>13</sup> Unter Intervention werden künstlerische Aneignungen und Eingriffe in bestehende Zusammenhänge einer gebauten Architektur verstanden. Gebraucht ebenso für ortsspezifische Kunstformen, thematisiert auch eine Intervention funktionale, räumliche oder materielle Aspekte eines veränderten Baukörpers, ebenso kontextgebunden gesellschaftliche oder kulturelle Hintergründe. Gemeinsam ist Installation und Intervention somit eine Ausrichtung auf den Ort und seine Gegebenheiten, aber auch seine Traditionen und Konventionen, in Bezug auf den Kontext des Kunstwerkes.

Künstler eingesetzt oder bewertet? Wandelt sich ihre ursprüngliche Funktion? Werden sie zum Entscheidungsträger des Baus?

Hinzukommt die Rolle der Ortsspezifität, die unter dem Begriff der *in situ* oder *site-specific* basierten Kunst behandelt wird, welche sich in den 1960er Jahren entwickelte und den Ortsbezug als immanenten Bestandteil des Kunstwerks einführte, zur „Enthüllung des Ortes selbst als eines neuen, zu entschlüsselnden Raumes“.<sup>14</sup>

Damit bedarf es aber auch einer Abgrenzung zum Thema Kontext und Institutionskritik.<sup>15</sup> Die Frage nach den Herstellungs-, Präsentations- und Rezeptionsbedingungen von Kunst, verbunden mit der Frage nach der Institutionalisierung durch den Ausstellungsraum, ist seit den 1960er Jahren in Bezug auf den Kontext der Kunst immer wieder gestellt worden. Peter Weibel diskutiert in seiner Ausstellung und der dazugehörigen Publikation *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*<sup>16</sup> die sozialen, formalen und ideologischen Bedingungen, unter denen Kunst produziert wird, als auch die ökonomischen, ideologischen und sozialen Kontexte, innerhalb derer Kunst institutionalisiert wird. Die Bedingungen unter denen ein Werk entsteht, werden Ausgangspunkt des Werkes oder gar das Werk selbst. Der Kontext bestimmt den Inhalt der Arbeit, die Rahmenbedingungen werden problematisiert, oftmals schriftlich hinterlegt. Grundlegend für diese Arbeit ist der Anbringungsort des Kunstwerks als Ort, an dem sich das Kunstwerk zeigt, als Ort an dem etwas sichtbar gemacht wird, nicht durchweg institutionskritisch, aber ortsspezifisch.

Dabei geht es in dieser Arbeit nicht um architektonische Interventionen, wie jene von Gregor Schneider oder Rachel Whiteread, die mit der Relation zum Vorgefundenen und der Realzeit umgehen, sondern um Kunstwerke für einen bestimmten Ort, museale Schwellen und Zwischenräume, die mit diesem dauerhaft und untrennbar verbunden sind und sich nicht nur formal, sondern auch inhaltlich mit diesem

---

<sup>14</sup> Daniel Buren: Achtung! in: Fietzek, Gerti; Inboden, Gudrun: Daniel Buren. Achtung! Texte 1967-1991. Dresden, Basel 1995, S. 59-91, hier S. 80.

<sup>15</sup> Der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist weder die Thematik des Kontextes noch der Institutionskritik. Es wird sensibel mit beiden Themenkomplexen umgegangen, da einige der ausgewählten Künstler kontextgebunden und institutionskritisch arbeiten. Als Beitrag zur Kontext- und Institutionskritikforschung müsste diesen Themenkomplexen in der vorliegenden Arbeit weitaus mehr Raum zugesprochen und die Präsentationssituation der Kunstwerke noch unter differenzierten Gesichtspunkten als der Schwellen- und Zwischenraumthematik bearbeitet werden.

<sup>16</sup> Peter Weibel: *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*. Köln 1994.

befassen.<sup>17</sup> Daher werden Schwelle und Zwischenraum zum Rahmen, zum Kontext des Werkes selber, der „[...] ein zugleich optischer und diskursiver Bruch oder Riss in der Homogenität des Raumes und der Wahrnehmung [ist], der trotzdem zum Raum gehört. Die Art und Weise, wie das Kunstwerk sich von seiner Umgebung abhebt oder trennt, macht den Rahmen zum Ort einer Differenz, der Differenz zwischen Innen und Außen der Kunst, zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung.“<sup>18</sup>

Das Kunstwerk als eine in sich geschlossene Einheit, vor der ein Museumsbesucher verweilt, sich in einen Erkenntnisprozess vertieft, scheint überholt – der räumliche und diskursive Kontext bestimmt die Bedeutung des Kunstwerks, wird Bestandteil der Werkkonzeption.<sup>19</sup> Aktuelle Kunstprojekte behandeln dieses Thema ausgehend vom Objekt wie z.B. „Subversion. Kunst. Festival. Off“ 2009 in Hamburg oder „Von dritten Räumen“ im Kunsthaus Hamburg 2010, mit dem Thema des Auslotens von Raum und Bilderfindung für ein Leben in permanenten Übergängen. Auffällig an allen aktuellen Projekten erscheint jedoch die Wandelbarkeit des Raumes, das Interesse am und dann wiederum die mangelnde Bezugnahme auf den Anbringungsort der Kunst. Was bedeutet es, wenn man ein Kunstwerk als untrennbar verbunden mit seinem Anbringungsort, damit auch seinen Bedingungen und Konventionen, bezeichnet?

Hier schließt sich das Thema der Institutionskritik an, arbeiten einige der für diese Arbeit ausgewählten Künstler durchaus institutionskritisch, nicht nur bezogen auf den Kunstbetrieb, sondern auch auf das Museum. Die meisten Ansätze dazu stammen aus den späten 1960er Jahren. Daniel Buren beispielsweise bündelt in seinem Aufsatz „Funktion des Museums“<sup>20</sup> die zeitlich brisantesten Argumente, mit der Aussage, dass das Museum das Kunstwerk aus dem Alltag entrücke, sich die Kunst einverleibe, ihr einen Stempel aufdrücke, sie damit zugrunde richte. Es adele aber auch die Kunst, erhöhe ihren Wert, mache sie zum Konsumobjekt, eine ebenfalls vehemente Kritik der Künstler am System Museum. Buren geht es um die Hinterfragung der Rahmenbedingungen eines Museums sowie der darin gezeigten Kunst. Trotz dieser kritischen Position gegenüber der Institution Museum, suchen die Künstler jener Zeit

---

<sup>17</sup> Vgl. Doris Krystof: Ortsspezifität, in: Butin 2006, S. 231-236, hier S. 231.

<sup>18</sup> Vgl. Johannes Meinhardt: Kontext, in: Butin 2006, S. 141-144, hier S. 143.

<sup>19</sup> Vgl. Dorothea von Hantelmann: Die Realität des Kunstwerks. Zur Seins- und Funktionsweise der Arbeiten Daniel Burens, in: Hantelmann, Dorothea von: How To Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich, Berlin 2007, S. 79-143, hier S. 79.

<sup>20</sup> Daniel Buren: Funktion des Museums, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 143-151.

den Bezug zum Museum, verlegen den Entstehungsort der Kunst, das Atelier, in die musealen Räumlichkeiten, als eine Art Revolte im Museum gegen das Museum.<sup>21</sup> Dorothea von Hantelmann spricht von einem „Aspekt des Veränderns, der Transformation jener räumlich-diskursiven Strukturen, in die ein Kunstwerk eingefasst ist“ und bezeichnet in ihrer Argumentation den ehemals als vehementesten Institutionskritiker charakterisierten Buren als „Situationsgestalter“.<sup>22</sup> Die abgeschwächte, wenn überhaupt noch vorhandene Institutionskritik, so formuliert sie, ist eher zu einem Ausloten des Verhältnisses von Selbst- und Fremdbestimmung geworden, durch Gestaltung, Sichtbarmachung und Veränderung. Buren sieht, ihrer Meinung nach, im Museum und seinen Konventionen das Potential, ein Aufeinandertreffen von Kunst und Gesellschaft *in situ* zu gestalten.<sup>23</sup> Das Museum ist nach Buren „[...] zugleich das Zentrum des Geschehens und der einzige (topographische und kulturelle) Gesichtspunkt, unter dem das Werk gesehen wird“<sup>24</sup> und damit „*conditio sine qua non* der Kunst, ohne die die Kunst, wie wir sie heute verstehen, nicht existieren würde und könnte.“<sup>25</sup>

Als „Situationsgestalter“ erkunden die ausgewählten Künstler dieser Arbeit somit auf ihre ganz eigene Art und Weise die musealen Bedingungen – als Intervention am Bau, in Form von Malerei, Fotografie, Schrift, mit der Reduktion auf Streifen oder Gebrauchsgegenstände. Dabei nutzen die zu besprechenden Künstler die musealen Randzonen zur Analyse der institutionellen Gegebenheiten und Bedingungen, möglicher Besuchergewohnheiten und Besucherströme auf den Verkehrswegen des Museums, stellen eine Korrespondenz zu Ausgestaltungstraditionen, bspw. in Treppenhäusern her, oder entwickeln Nachbarschaften zu anderen Kunstwerken. Mit ihren Werken reflektieren sie das Museum, aber auch seine Architektur. Allein durch die Positionierung ihrer Werke gewinnen die ausgewählten Künstler einen Aufmerksamkeitsbonus, der mit der Erfahrung der Räumlichkeiten, dem Erlebnis des Baus und damit auch einer fokussierten Wahrnehmung ihrer Werke einhergeht. Vermag das Museum als Institution und Dispositiv damit beides, sich die Kunst

---

<sup>21</sup> Vgl. Uwe Schneede: Die Künstler und das Museum. Kleine Einführung in eine wechselhafte Beziehung, in: Einräume - Arbeiten im Museum. Ausst.-Kat. hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit 2000, S. 6-18, hier S. 15.

<sup>22</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 80.

<sup>23</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 86.

<sup>24</sup> Daniel Buren: Funktion des Museums, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 143-151, hier S. 144.

<sup>25</sup> Hantelmann 2007, S. 85.

einzuverleiben und sie gleichzeitig mit Leben zu füllen? Erlauben Ausstellungsmacher und Architekt, dass Funktionsräume durch ihre künstlerische Ausgestaltung in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken? Kann die bestehende Gebäudestruktur durch die visuelle Bearbeitung des Künstlers aus dem Dasein der „Hintergrundfolie“<sup>26</sup> befreit und somit zu einer neuen Betrachtung angeregt werden?

Ausschlaggebend bei der Auswahl der Kunstwerke war zum einen der Standort. Die Wahl fiel auf künstlerische Installationen in musealen Treppenhäusern in historischen aber auch zeitlich aktuellen Museumsbauten sowie auf Verbindungselemente, die wie ein Korridor auf ebener Fläche Zusammengehörigkeit erschaffen oder die, wie ein Appendix, zwischen zwei unterschiedlichen Bauformen vermitteln. Zum anderen war die Dauer der Installation entscheidend, vermögen festverankerte Kunstwerke dauerhaft die Architektur zu beeinflussen, weil sie auf unbestimmte Zeit ihre Wirkung entfalten können und damit gerade im Bereich der Wiedererkennbarkeit einen Übergangsrhythmus oder ein Ritual vorbereiten und erschaffen können, welches sich bei einem temporären Kunstwerk über einen kurzen Ausstellungszeitraum nur bedingt einstellen würde. Raumumwidmung durch Dauerhaftigkeit bedeutet auch, dass der museale Raum seiner Funktion entzogen wird und zugehörig zum Ausstellungsraum betrachtet werden kann.

Die Arbeit vermittelt ebenso einen exemplarischen Überblick über den Einsatz differenter Medien wie Wandmalerei, Deckenmalerei, Fotografie, Licht- oder computergesteuerter Installationen und erhöht die Unterscheidbarkeit der einzelnen Werke durch divergente Materialien wie z.B. Beton, Spiegel, Plakatwand oder Lampe, welche in topographischen Übergangsorten deutscher Museumsbauten dauerhaft installiert sind. Somit stellt die vorliegende Arbeit keine Inventarisierung dieses Phänomens dar, sondern nimmt eine Bestimmung der musealen „Verbindungselemente“ vor, hinterfragt ihre Ausgestaltung und entwickelt so eine Theorie über die Wahl des Anbringungsortes der Kunst und seiner Ausgestaltung.

Meine Herangehensweise ist geprägt von der Wahrnehmung eines Kunstwerks, seines Betrachters und der daraus entstehenden wechselseitigen Beziehung im Raum, in

---

<sup>26</sup> Karl Friedrich Schinkel bezeichnete die Architektur in seinen Schriften als „Hintergrundfolie“ für das Geschehen vor ihr wie z. B. die Hängung von Kunstwerken, das Durchschreiten des Museumsgebäudes durch den Museumsbesucher. Vgl. Jörg Trempler: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin. Berlin 2001, S. 130. Hierzu mehr in Kapitel II.

Anlehnung an den rezeptionsästhetischen Ansatz und die Schriften Wolfgang Kemps<sup>27</sup> sowie verschiedener Wahrnehmungstheorien bzw. Modelle von Betrachterpartizipation und Teilhabe. Die zu untersuchenden Kunstwerke haben einen bestimmten Ort. Wer die Werke erfahren will, muss genau hinsehen, mit offenem Auge durch das Museum gehen. So wie sich der Betrachter dem Kunstwerk nähert, so begegnet es ihm. Entscheidend für die Betrachtung der Kunstwerke ist dabei das Nachdenken über die eigene Art des Sehens. Kemp geht davon aus, dass jedes Kunstwerk adressiert ist und so der Betrachter schon immer im Werk vorgesehen ist<sup>28</sup>, demzufolge durch Betrachterpartizipation die Kunst aktiviert, Bedeutung generiert. Der Situation oder Beeinflussung des Betrachters als aktiv/passiv, wissend/unwissend wird mit der Frage nachgegangen: Wie vermittelt sich ihm das Kunstwerk? Grundlage für die Untersuchung ist die Beziehung des Betrachters zum Werk im Raum. Kemp fasst die Betrachterfunktion im Beziehungsviereck „Künstler-Werk-Betrachter-Institution“<sup>29</sup> zusammen. Bewegung wird Teil der Rezeption – es kommt zur Interaktion von Kunstwerk, Betrachter, Künstler und Architektur.

Diese vorangehende ausführliche Grundlagenanalyse von Raum und Ort, Schwelle und Zwischenraum, auch in Bezugnahme auf den musealen Raum, Ortsspezifität und Wahrnehmungsmodi in Kapitel I ermöglicht eine Herangehensweise an die ausgewählten Kunstwerke in Treppenhäusern (Kapitel II): Gerhard Merz in der Hamburger Kunsthalle und dem Hamburger Bahnhof, Berlin, Dan Flavin im Hamburger Bahnhof, Berlin, Daniel Buren im Neuen Museum, Weimar, Jenny Holzer in der Hamburger Kunsthalle und im Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen sowie Beat Streuli im Kunstmuseum Wolfsburg, und an Verbindungselementen im deutschen Museumsbau (Kapitel III): Richard Artschwager im Hamburger Bahnhof, Berlin, Lothar Baumgarten im Hamburger Bahnhof, Berlin, Joachim Manz in der Kunsthalle Bremen, Karin Sander im Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Robert Kusmirowski im Hamburger Bahnhof, Berlin, Imi Knoebel in der Kunsthalle zu Kiel sowie Wolfgang

---

<sup>27</sup> Vgl. Wolfgang Kemps Aufsätze: Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg 1992, S. 7-28; Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter – Positionen und Positionszuschreibungen, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Köln 1996, S. 13-44; Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte – Eine Einführung. 6. Aufl. Berlin 2003, S. 247-265.

<sup>28</sup> Vgl. Kemp 1996, S. 22.

<sup>29</sup> Kemp 1996, S. 20.

Hainke in der Kunsthalle Bremen. Dabei werden vertikale und horizontale Erschließungsräume in einem ersten allgemeinen Schritt historisch aufgearbeitet und verortet, um anschließend in das Museum eingebunden zu werden und eine Grundlage zu schaffen, die raumbezogenen Kunstwerke einzeln zu analysieren. Daher wird aus architektonischer Sicht das Museumsgebäude beschrieben, die Lage und Art des Treppenhauses oder des Verbindungselementes bestimmt, bevor sich eine Analyse der künstlerischen Arbeit sowie eine Eingliederung ins Œuvre des Künstlers unter Berücksichtigung einer Definition von Schwelle und Zwischenraum anschließt, auch unter dem Aspekt der Frage, warum und wie Erschließungsraum und Kunstwerk eine Verbindung eingehen.

Im IV. und letzten Kapitel der Arbeit wird eine Theorie über die Wiederentdeckung des Anbringungsortes der Kunstwerke und seiner Ausgestaltung in musealen Schwellen und Zwischenräumen entwickelt. Dabei wird die Fragestellung der Arbeit gebündelt, um die Funktionsweise der musealen Resträume hinsichtlich ihrer künstlerischen Ausgestaltung, ihrem Verwendungszusammenhang sowie ihrer Neubehandlung durch Künstler, Ausstellungsmacher und Architekt zu ergründen, auch basierend auf einer Neudefinition des Museumsbaus der letzten Dekade, einer Veränderung der Rolle der Erschließungsräume sowie einer möglichen Dialektik von Kunst und Ausstellungsraum.

Kunstwerke in musealen Schwellen und Zwischenräumen sind in der wissenschaftlichen Forschung bisher nicht erfasst. Die einzelnen Künstler sind durch ihre Werke und ihre Theorien in der Primär- und Sekundärliteratur repräsentiert und auch einzelne, für diese Arbeit ausgewählte, Kunstwerke sind besprochen. Doch in der aktuellen Forschung kommt der Positionierung ihrer Werke in musealen Schwellen und Zwischenräumen keine Beachtung zuteil. Die vorliegende Arbeit soll auf diese Lücke umfassend eingehen, basierend sowohl auf der Raumdebatte, gerade in aktuellen Publikationen.

Jörg Dünne bündelt in seiner Publikation verschiedene raumtheoretische Grundlagentexte aus der Philosophie und den Kulturwissenschaften einzelner Autoren vom 17. Jahrhundert bis heute.<sup>30</sup> Der Tagungsband „Topos RAUM“ des internationalen Symposiums der Akademie der Künste mit der Universität der Künste, der Freien

---

<sup>30</sup> Jörg Dünne u.a. (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006.

Universität und der Humboldt-Universität, Berlin fragte nach der Aktualität von Raum und seiner Relevanz in der zeitgenössischen Kunst.<sup>31</sup> Sabiene Autsch und Sara Hornäk vereinen verschiedene Autoren, die sich mit der Frage beschäftigen, wie sich Raumprozesse und Raumkonstellationen künstlerisch erforschen, analysieren und visualisieren lassen.<sup>32</sup>

Ausgehend von den Themenkomplexen Rezeption, Wahrnehmung sowie Betrachterpartizipation und Teilhabe wird zusätzlich zu Kemp's Schriften der Rezeptionstheorie (Kemp, s. Anm. 27) mit aktueller Literatur gearbeitet wie jener von Dorothea von Hantelmann. Sie untersucht die Performativität als eine in jedem Kunstwerk gegebene Dimension der Wirklichkeitskonstitution, welche Situationen bereitet ein Kunstwerk vor, wie beeinflusst es den Betrachter, wie wird es wahrgenommen.<sup>33</sup> Maren Ziese beschäftigt sich mit der Frage, wie Kuratoren durch ihre Ausstellungen ein soziales Umfeld kreieren können, welches den Besuchern neue Möglichkeiten der Teilhabe und Kommunikation an einer Ausstellung oder bestimmten Kunstwerken eröffnet.<sup>34</sup> Luise Reitstätter analysiert ausgehend von umfassenden Feldforschungen sowie raum- und handlungstheoretischer Schriften das Verhältnis von Ausstellungsmacher, Besucher und Kunstobjekten im Ausstellungsraum.<sup>35</sup>

Bezugnehmend auf das Museum, seine Geschichte und Architektur wurden die Publikationen von Paul von Naredi-Rainer und Nikolaus Pevsner als Grundlagenwerke immer wieder zu Rate gezogen. Naredi-Rainer schafft in seiner Publikation einen Überblick über die internationale Museumslandschaft bezugnehmend auf architektonische Formensprache, Grundriss, Erschließung, Licht- und Klimatechnik. Der Schwerpunkt seiner Analysen liegt auf der Geschichte und Typologie des Museumsbaus sowie auf Raumordnung, Wegführung und Belichtung.<sup>36</sup> Pevsner zeigt auf, wie in der Verknüpfung technischer Entwicklungen und gesellschaftlicher Strömungen bestimmte Gebäudetypen hervorgebracht und abgewandelt werden

---

<sup>31</sup> Angela Lammert u.a. (Hrsg.): Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg 2005.

<sup>32</sup> Sabiene Autsch, Sara Hornäk (Hrsg.): Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, Bielefeld 2010.

<sup>33</sup> Dorothea von Hantelmann: How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. 1. Aufl. Zürich, Berlin 2007.

<sup>34</sup> Maren Ziese: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaussstellungen. Bielefeld 2010.

<sup>35</sup> Luise Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld 2015.

<sup>36</sup> Paul von Naredi-Rainer: Entwurfsatlas. Museumsbau. Berlin 2004.

können. Hier ist schwerpunktmäßig das Kapitel 8 über die Museen entscheidend für die Analyse des Gebäudetypus und seine Historie.<sup>37</sup>

Wichtig für die Argumentation sind ebenfalls die in den jeweiligen Museen geführten persönlichen Gespräche mit Direktoren, Kuratoren oder Kustoden, sowie die persönlichen Erfahrungen beim Durchschreiten der gestalteten Erschließungsräume. Dabei spielt die Wahrnehmung der jeweiligen Arbeit vor Ort eine entscheidende Rolle – Bewegung ist werkimmanent, will man das gesamte Kunstwerk erfassen. Das unmittelbare Erleben vor Ort kann durch diese Arbeit nicht ersetzt werden, es wird aber versucht, in der Werkbeschreibung und Analyse der Kunstwerke eine Idee dessen zu vermitteln.

---

<sup>37</sup> Nikolaus Pevsner: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens, dt. Erstausgabe. Frankfurt am Main 1998, darin: Kapitel 8 „Museen“.

# Kapitel I

---

## Schwelle und Zwischenraum

### I.1. Raum und Ort

Der Begriff „Raum“ unterliegt seit seiner Thematisierung in der Antike bis in die heutige Zeit systematischen Wandlungen.<sup>38</sup> Er verändert sich durch die jeweilige historische Zeit, gesellschaftliche Rahmenbedingungen und wissenschaftliche Kontexte. Raum, gefüllt oder leer, begrenzt oder geöffnet, ist eine grundlegende Komponente der Wirklichkeitskonstitution, die physikalisch, geometrisch und psychologisch äußerst variabel ist. Die philosophische Diskussion um das Thema Raum erstreckt sich von den antiken Raumtheorien Platons und Aristoteles<sup>39</sup>, über die Raumtheorien der Neuzeit von René Descartes<sup>40</sup>, Gottfried Wilhelm Leibniz<sup>41</sup> und Immanuel Kant<sup>42</sup> sowie den Physikern Isaac Newton<sup>43</sup> und Albert Einstein<sup>44</sup>, über die phänomenologischen Raumtheorien von Martin Heidegger und Maurice Merleau-Ponty<sup>45</sup> hin zur Raumsoziologie eines Georg Simmel<sup>46</sup>, Michel Foucault<sup>47</sup>, Henri

---

<sup>38</sup> Einen Überblick über den Wandel des Begriffs „Raum“ wird in folgenden Publikationen gegeben: Martina Löw: Raumsoziologie. 1. Aufl. Frankfurt am Main 2001; Fabian Kessl u.a. (Hrsg.): Handbuch Sozialraum. 1. Aufl. Wiesbaden 2005; Jörg Dünne u.a. (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006; Markus Schroer: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main 2006; Stephan Günzel (Hrsg.): Raumwissenschaften. 1. Aufl. Frankfurt am Main 2009; Stephan Günzel (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2010.

<sup>39</sup> Die im Folgenden ausführlich betrachtet werden.

<sup>40</sup> Raum wird bei Descartes als substanzielles Kontinuum aufgefasst: „Wo es Ausdehnung oder Raum gibt, dort gibt es notwendigerweise eine Substanz.“ Ort bezeichnet den Ortswechsel: „Bewegung [...] ist nichts anderes als das Ereignis, durch das ein Körper aus dem einen Ort in einen anderen übergeht.“ René Descartes, in: Dünne 2006, S. 22 und 23; Vgl. Stephan Günzel ebd. S. 22f; René Descartes ebd.: Über die Prinzipien der materiellen Dinge (1644), S. 44-57. Die Erkenntnistheorie, zu deren Vertretern neben Descartes auch Leibniz oder Kant gehörten, führte den Raum als Bedingung der Erfahrung ein.

<sup>41</sup> Leibniz führt den Begriff des relationalen Raumes ein, wobei es ihm um die Relation möglicher Orte, die ein Körper im Raum einnehmen kann, geht. Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 26f; Gottfried Wilhelm Leibniz ebd.: Briefwechsel mit Samuel Clarke (1715/16), S. 58-73.

<sup>42</sup> Raum ist bei Kant kein Produkt individueller Wahrnehmung. Raum ist eine Form der Anschauung, die aller Erfahrung vorausgeht und die Grundlage jeder Beschreibung räumlicher Konfiguration darstellt, da sich Raumvorstellungen erst in einem weiteren Schritt ergeben. Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 28ff; Immanuel Kant ebd.: Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum (1768), Von dem Raume (1770), Was heißt: sich im Denken orientieren? (1786), S. 74-84.

<sup>43</sup> Newton führte bereits Ende des 17. Jahrhunderts in der Physik den absoluten Raum ein. Dabei unterscheidet er zwischen dem Ort als Teil des Raumes, den der Körper einnimmt und dem physikalischen Raum. Erster ist unbeweglich, letzter ist wandelbar und nimmt Veränderungen an. Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 24.

<sup>44</sup> Raum ist für Einstein der „alleinige Träger der Realität“, da, so Günzel, alle anderen physikalischen Größen wie Zeit oder Materie für ihn Bestimmungsmomente des Raumes sind, somit Raum nie leer sein kann. Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 40f; Albert Einstein ebd.: Raum, Äther und Feld in der Physik (1930), S. 94-102.

<sup>45</sup> Die im Folgenden ausführlich betrachtet werden. In der Phänomenologie steht das Erleben des Raumes im Mittelpunkt der Analyse. Bei Maurice Merleau-Ponty wird dies vor allem in den Kapiteln „Die Räumlichkeit des

Lefebvre<sup>48</sup> bis zu den ästhetisch-künstlerischen Raumauffassungen von August Schmarsow und Heinrich Wölfflin<sup>49</sup>. Aufgrund der vielen und vor allem verschiedenen Raumtheorien, ist es notwendig im Folgenden eine Abgrenzung der Begriffe „Raum“ und „Ort“ vorzunehmen, beginnend bei der philosophischen Begriffsbildung Platons und Aristoteles' sowie einen cursorischen Überblick über die phänomenologische Sichtweise des Raumes zu geben, welche im weiteren Verlauf der Arbeit als Grundlage des Raumverständnisses in Bezug auf zeitgenössische Kunstwerke in Schwellen- und Zwischenräumen thematisiert wird.

Mit Platon und Aristoteles wird die philosophische Grundsteinlegung der Begriffe Raum und Ort geschaffen. „Chora“ (gr. χώρα) ist ein von Platon im Dialog des *Timaios* von Lokroi eingeführter Begriff der antiken Naturphilosophie, der die Entstehung der Welt anhand verschiedener Ideen erklärt. Dazu bedarf es eines aufnehmenden Prinzips, das Platon mit dem Begriff „Chora“ einführt, eine Art „Zwitterwesen“<sup>50</sup>. Die Bedeutung ist eine vielseitige, auch umstrittene, da Platon widersprüchliche Hinweise gibt, die verschiedene Bedeutungsansätze nach sich ziehen: Raum, Land, Materie, Identität.<sup>51</sup> Der häufigste Gebrauch wird aber von der Definition als architektonischer Raum gemacht. Die „Chora“ bzw. der „Raum“ nimmt als Zwitterwesen eine Zwischenstellung ein, gehört weder zum Seienden noch zum Gewordenen, sondern zum Werden, welches wiederum an einem Ort Anfang und Ende findet.<sup>52</sup> Raum wäre damit das „Worin“, so Markus Schroer.<sup>53</sup>

---

eigenen Leibes und die Motorik“, S. 123-177, und „Der Raum“, S. 284-346 in seinem Werk: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. 6. Aufl. Berlin 1966, beschrieben.

<sup>46</sup> Simmel geht es darum, dass sich verschiedene Gesellschaften different im Raum manifestieren und erst soziale Organisation eine wahrnehmbare Raumorganisation ermöglicht. Vgl. Dünne, in: Dünne 2006, S. 290f; Georg Simmel ebd.: *Über räumliche Projektionen sozialer Formen* (1903), S. 304-316.

<sup>47</sup> Foucaults „Andere Räume“ unterscheidet Utopie und Heterotopie als unterschiedliche Raumtypen. Aber nur die heterotopen Räume sind real existent. Vgl. Dünne, in: Dünne 2006, S. 292ff; Michel Foucault ebd.: *Von anderen Räumen* (1967), S. 317-329.

<sup>48</sup> Lefebvre differenziert den Raum als Produktionsmittel (z.B. Rohstofflieferant) und als Produkt sozialer Praxis. Vgl. Dünne, in: Dünne 2006, S. 297f; Henri Lefebvre ebd.: *Die Produktion des Raumes* (1974), S. 330-342.

<sup>49</sup> Die im Folgenden ausführlich betrachtet werden.

<sup>50</sup> Stephan Günzel: *Philosophie und Räumlichkeit*, in: Kessler u.a. 2005, S. 89-110, hier S. 92.

<sup>51</sup> Vgl. hierzu Kyung Jik Lee: *Der Begriff des Raumes im "Timaios" im Zusammenhang mit der Naturphilosophie und der Metaphysik Platons*. Diss. Konstanz 1999, S. 101-120 zur Beschreibung der Deutungsansätze des Begriffs „Chora“. Unter: [http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-3595/359\\_1.pdf](http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-3595/359_1.pdf) (eingesehen am 18.11.2012).

<sup>52</sup> Vgl. Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main 2006, S. 31.

<sup>53</sup> Schroer 2006, S. 32.

Auch der Begriff „Topos“ (altgr. τόπος) lässt keine eindeutige Definition zu. Umschrieben als Ort oder Gemeinplatz oder als „Grenzfläche der Dinge“<sup>54</sup>, wird dieser Begriff in Aristoteles *Topik*, dem 5. Buch des Organon, eingeführt. In diesem werden in einem Disput grundlegende sprachphilosophische, logische und grammatische Begriffe anhand verschiedener „Topoi“ erklärt. In der *Physik* beschreibt Aristoteles die Dinge, die sich an einem Ort verbinden. Dazu gehört die „Ortsbewegung“, die Bewegung auf einen Ort zu, Bewegung wird körperlich verstanden.<sup>55</sup> Er spricht hier hauptsächlich von „Ort“, nicht von Raum. Aus diesen Parametern entwickelt sich eine Definitionsmöglichkeit von Raum. Dieser kann nach Schroer durch wechselnde Inhalte sehr different sein, Räume können ineinander übergehen, kleinere Räume in einen größeren aufgenommen werden.<sup>56</sup> Gottfried Böhm beschreibt das antike Konzept des „Topos“ als verkörpernden Ort.<sup>57</sup> Stephan Günzel argumentiert bezogen auf Aristoteles: „ [...] der Raum wird weder von einer Umfassung noch von einer Grenzziehung aus konzipiert, sondern von derjenigen Raumstelle aus, dem Ort, an dem sich Dinge, Menschen etc. befinden.“<sup>58</sup> Bezogen auf die antiken Begriffe erläutert er: „*Chaos, chora* und *topos* sind damit allesamt Begriffe vom Raum als übergeordneter Instanz, nicht Bezeichnungen etwa eines ‚relativen Raums‘, des gelebten Sozialraumes.“<sup>59</sup> Aristoteles beschreibt vier Möglichkeiten von Ort: Gestalt, Materie, Ausdehnung/Abstand und Grenze/Äußeres. Letztere Möglichkeit ist die Grundlage für seine Definition, die den Ort als gefülltes Gefäß fasst<sup>60</sup>, eine Theorie, die auch heute noch teilweise Anwendung findet.

Im aktuellen alltäglichen Sprachgebrauch werden Ort und Raum meistens in einem Atemzug genannt. Eine Differenzierung findet eher auf der Ebene der Unterscheidung von Orten als benannte Wohnsiedlungen und Räumen, als gebaute „eigene vier Wände“ statt, in denen man bspw. wohnt oder arbeitet. Raum ist demzufolge nicht einfach gegeben, sondern wird gebaut.<sup>61</sup> In der Opposition von Ort (bewohnt, benannt, belebt) und Raum (leer, aber füllbar) zeigt sich der Ort als explizit erfassbar.

---

<sup>54</sup> Stephan Günzel: Einleitung Phänomenologie der Räumlichkeit Teil II, in: Dünne 2006, S. 119.

<sup>55</sup> Vgl. Schroer 2006, S. 32.

<sup>56</sup> Vgl. Schroer 2006, S. 33.

<sup>57</sup> Gottfried Böhm: Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur, in: Lammert 2005, S. 31-41, hier S. 32.

<sup>58</sup> Günzel, in: Kessler 2005, S. 93.

<sup>59</sup> Günzel, in: Kessler 2005, S. 93

<sup>60</sup> Vgl. Schroer 2006, S. 33.

<sup>61</sup> Vgl. Herbert Muck: Der Raum. Bauegefüge, Bild und Lebenswelt. Wien 1986, S. 118.

Er ist das physische Umfeld, bestimmt durch Größe, Dimension, seine räumlichen und architektonischen Grenzen, welche den Kontext definieren und wie eine Art stützender Rahmen fungieren.<sup>62</sup> Der Raum zeigt sich als intuitiv sowie visuell wahrnehmbar, von seiner Umgrenzung aus definierbar, dabei sehr different.

„Der eine sagt Raum im Gegensatz zur Flachheit der Wände einer Bauhausarchitektur und meint also plastische Räumlichkeit. Der andere sagt Raum und meint den Gegensatz zu Flächen, die mit Einrichtung vollgestellt sind. Er meint den Freiraum des offenen Platzes, die Unbehindertheit, die Möglichkeiten. Ein dritter sagt Raum im Gegensatz zu sorglos und nachlässig aneinandergeratenen Objekten und meint damit gestalteten Raum, Gestaltung, Figuration. Ein vierter meint mit Raum sein Verlangen nach Zurückgezogenheit. Er sehnt sich nach Nische, Höhle, Alleinsein.“<sup>63</sup>

Erst mit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert findet sowohl in der Architekturtheorie als auch in der Kunstgeschichte der Begriff Raum Anwendung. August Schmarsow ist einer der ersten, der die Architektur als „Raumgestalterin“<sup>64</sup> bezeichnet und so die Architekturanalyse auf die Kategorie Raum umstellt, mit der Absicht, sie als eine Gattung der Schönen Künste in die Kunstgeschichte einzureihen. Dabei definiert und erschließt Architektur den Raum durch seine Grenzen – Abschluss, Umgrenzung, Umwandlung. Schmarsow unterscheidet sehr bewusst zwischen den raumumschließenden, raumtrennenden und raumöffnenden Mitteln und plädiert damit für einen bewegten Betrachter, der seinen Gehraum, aber auch Sehraum ausgehend von seinen eigenen Körperproportionen definieren kann und so selbst zum Korrelat des Raumes wird.<sup>65</sup> Die Wahrnehmung des Raumsystems anhand des menschlichen Körpers ist die Essenz seiner Antrittsvorlesung *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* 1894 an der Universität Leipzig.

„Die Architektur ist also Raumgestalterin nach den Idealformen der menschlichen Raumanschauung. [...] In sich selber trägt ja das Subjekt die Dominante des Axensystemes, das Höhenlot vom Scheitel an die Sohlen. [...]

---

<sup>62</sup> Vgl. Lynne Cooke: Nie mehr und unter gar keinen Umständen Literatur?, in: Lammert 2005, S. 72-89, hier S. 84.

<sup>63</sup> Muck 1986, S. 121.

<sup>64</sup> August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig 1894, Ausschnitt in: Moravánszky, Ákos (Hrsg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien 2003, S. 153-158, hier S. 154.

<sup>65</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*. München 2009, S. 127.

Die Architektur als unsere Raumgestalterin schafft [...] Umschließungen unserer selbst [...]. Das Raumgebilde ist eine Ausstrahlung gleichsam des gegenwärtigen Menschen, eine Projektion aus dem Innern des Subjekts, gleichviel ob es leibhaftig darinnen ist oder sich geistig hineinversetzt. [...] Nach dem Höhenlot, dessen lebendiger Träger mit seiner leiblichen Orientierung nach oben und unten, vorn und hinten, links und rechts bestimmend weiter wirkt, ist die wichtigste Ausdehnung für das eigentliche Raumgebilde vielmehr die Richtung unserer freien Bewegung, also nach vorwärts, und zugleich unseres Blickes, durch Ort und Stellung unserer Augen bestimmt, also die Tiefenausdehnung. Ihre Länge bedeutet für das anschauende Subjekt das Maß seiner freien Bewegung im gegebenen Raume so notwendig, wie es gewohnt ist vorwärts zu gehen und zu sehen.“<sup>66</sup>

Schmarsow stellt den rezeptionsästhetischen Ansatz der Architekturbegehung in den Vordergrund seiner Analyse und macht den Betrachter zur zentralen Figur im Erfahrungsraum. Architektur wird so vom Raum her bestimmt, den der Körper, selber schon Raumbildner, durchschreitet. Kirsten Wagner erläutert: „Zunächst stellt der Raum für die Phänomenologie nichts Gegebenes und Statisches dar. Er ist nicht der neutrale Behälter, als der er von der Mathematik und Physik eingeführt worden ist. Raum ist stets auf ein leibliches Subjekt verwiesen, in und durch dessen Bewegungen, Handlungen und Wahrnehmungen räumliche Erfahrung und damit Raum überhaupt erst entsteht.“<sup>67</sup> Schmarsow beschreibt dies mit den Worten „Ausdehnung“, „Erstreckung“ und „Richtung“: Es handelt sich um fortwährende Tätigkeiten des Subjektes, welcher sein eigenes Bewegungsschema auf die ruhende Architektur überträgt.<sup>68</sup>

Schmarsows Antipode bildet Heinrich Wölfflin, der die Architektur vom Körper her dachte, von einem Leib, dessen körperliche und emotionale Befindlichkeiten sowie Reaktionen sich in der Architektur spiegeln. Er stellt die Frage: „Wie ist es möglich, daß

---

<sup>66</sup> Schmarsow, in: Moravánszky 2003, S. 155f.

<sup>67</sup> Kirsten Wagner: Vom Leib zum Raum. Aspekte der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Jöchner, Cornelia u.a. (Hrsg.): Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt. Wolckenkuckucksheim. 9/1 2004, o. S. Unter: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm> (eingesehen am 18.11.2012).

<sup>68</sup> Schmarsow, in: Moravánszky 2003, S. 157.

architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“<sup>69</sup> In Korrespondenz oder Dissonanz empfindet der Leib „körperliche Affektionen, die bei der Betrachtung von architektonischen Werken empfangen werden.“<sup>70</sup> Dies bezeichnet Wölfflin als „Eindruck“, welcher wiederum den „Ausdruck“ des Objektes beschreibt.<sup>71</sup> Der Eindruck, den man vom Ausdruck eines Objektes haben kann, soll laut Wölfflin „körperlicher Schmerz“ sein oder „energische Innervationen bewirken“.<sup>72</sup> Architektur wird also im und am Leib empfunden, körperlich miterlebt, so dass „ein architektonischer Stil [...] die Haltung und Bewegung der Menschen seiner Zeit wieder[gibt]“<sup>73</sup>. Architektur dient ihm in seinen Erläuterungen nicht nur als Spiegel der Zeit und des körperlichen Befindens, sondern auch und vor allem als körperliche Auseinandersetzung, zum Austausch.

Beide, Schmarsow und Wölfflin, fassen Architektur als räumliches Gebilde auf, das durch Körperformen modelliert wird.<sup>74</sup> Dabei gehen sie aus heutigem Verständnis, wie Wagner betont, sehr idealistisch vor, indem sie Funktion, Zweck, Produktionsbedingungen sowie Materialität der Architektur weitgehend ausklammern.<sup>75</sup> Ausgangspunkt beider ist der Körper. Schmarsow spricht von „Raumgefühl“ und geht damit eher leibphänomenologisch vor, während Wölfflin von „Formgefühl“ spricht, damit eher psychologisch argumentiert, wenn es um die Veränderung der Architektur geht. Schmarsow sieht dabei die Architektur als Umhüllung des menschlichen Körpers, während Wölfflin die Architektur als Kunst körperlicher Massen definiert, die Ordnung in die Außenwelt bringen soll.<sup>76</sup>

Beide Ansätze sind in der aktuellen Raumdiskussion von entscheidender Bedeutung. Setzt diese Diskussion doch bei Ort und Leib in Bezug auf den Raum der Architektur an. Der Ort ist bedeutsam und der Leib ist als handelndes Subjekt die Voraussetzung von Räumlichkeit.<sup>77</sup> Aktuelle Raumdebatten kreisen um die Bestimmung des gebauten

---

<sup>69</sup> Heinrich Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Diss. München 1886, Neuausg. Berlin 1999, S. 7.

<sup>70</sup> Wölfflin 1999, S. 12.

<sup>71</sup> Wölfflin 1999, S. 7. Zitat: „Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als *Eindruck*. Und diesen Eindruck fassen wir als *Ausdruck* des Objektes.“

<sup>72</sup> Wölfflin 1999, S. 12.

<sup>73</sup> Wölfflin 1999, S. 39.

<sup>74</sup> Wagner 2004, o. S.

<sup>75</sup> Vgl. Wagner 2004, o. S.

<sup>76</sup> Jasper Cepl: Schlußstrich unter die Philosophie – Aufbruch zur Kunstgeschichte, Nachwort in: Wölfflin 1999, S. 51.

<sup>77</sup> Vgl. Wagner 2004, o. S.

Raumes, ausgehend von seinem Gebrauch und seiner Rezeption durch die Benutzer. Handlungs-, Bewegungs- und Wahrnehmungsbezüge von leiblichen Subjekten, in und mit denen Raum entsteht, rücken dabei in den Fokus.<sup>78</sup> Der Begriff Raum ist durch die Zeit, ausgehend von den jeweiligen Forschungsansätzen, einem grundlegenden Wandel unterworfen, der einerseits die jeweiligen Rahmenbedingungen in sich spiegelt und andererseits auch das „philosophische Unterfangen einer empiriefreien Kategorisierung ad absurdum führt“<sup>79</sup>. Raum hat eine jeweils eigene Struktur, die sich aus politischen, ökonomischen, historischen und vor allem gesellschaftlichen Kontexten zusammensetzt und sich dementsprechend fortlaufend verändert.<sup>80</sup>

Die phänomenologische Raumdebatte stellt auch heute noch einen Kontrapunkt gegen die von Mathematik und Physik aufgestellte Definition von Raum dar, der als gleichförmiger Ausdehnungsraum auftritt und berechenbar ist. Im Vordergrund steht der Erfahrungsraum oder Erlebnisraum, welcher abhängig ist von der Leiblichkeit und Wahrnehmung eines jeweiligen Betrachters. Der phänomenologische Diskurs versucht also auch zu belegen, dass die Raumkonzepte von Geometrie und Physik nicht weit genug greifen, woraus sich eine deutsche sowie französische Form des topologischen Raumdenkens entwickelte, so Günzel.<sup>81</sup> Wahrnehmung steht hierbei im Vordergrund, als Wahrnehmung von etwas, denn:

„Das Bewusstsein befindet sich ohnehin schon im ‚Außen‘, weil es auf die Dinge in der Welt bezogen ist. Dies ist im Ansatz die Bestimmung einer für den Raum fundamentalen topologischen Struktur: Innen und Außen treten erst im euklidischen Raum als getrennt auf, sie bilden hinsichtlich des Wahrnehmungserlebens aber eine vorgängige Einheit.“<sup>82</sup>

Erstere betont den „Ort“ als Wohnstätte/Heimat nach Martin Heidegger. Der Raum, dreidimensional, metrisch, gebaut, entspringt dem Erfahrungsbereich. Raum ist nur aus der „Zeit“ heraus zu verstehen. Heidegger setzt den Begriff der Zeit in Bezug zum Dasein des Menschen, seiner eigenen Zeit und der Zeit, in der er lebt. Das „In-der-

---

<sup>78</sup> Vgl. Wagner 2004, o. S.

<sup>79</sup> Günzel, in: Kessl 2005, S. 89.

<sup>80</sup> Vgl. Günzel in: Kessl 2005, S. 89.

<sup>81</sup> Vgl. Stephan Günzel: Einleitung Phänomenologie der Räumlichkeit Teil II, in: Dünne 2006, S. 105-127, hier S. 106.

<sup>82</sup> Günzel, in: Dünne 2006, S. 107.

Welt-sein<sup>83</sup> handelt er auch durch die Gegenüberstellung der Begriffe „Ort“ und „Raum“ ab: Der Ort, der eine positivere Bewertung durch seine Belebung erfährt im Gegensatz zum Raum, der physikalisch-homogen und demzufolge kalt ist.<sup>84</sup>

„Dinge, die in solcher Art Orte sind, verstatten jeweils erst Räume. Was dieses Wort «Raum» nennt, sagt seine alte Bedeutung. Raum, Rum heißt freigemachter Platz für Siedlung und Lager. Ein Raum ist etwas Eingeräumtes, Freigegebenes, nämlich in eine Grenze [...]. Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas *sein Wesen beginnt*. [...] Raum ist wesenhaft das Eingeräumte, in seine Grenze Eingelassene.“<sup>85</sup>

Heidegger betont bei der Unterscheidung der Begriffe Ort und Raum aber ebenso ihre Beziehung sowie das Verhältnis von Mensch und Raum. Sobald darüber nachgedacht wird, „[...] fällt ein Licht auf das Wesen der Dinge, die Orte sind und die wir Bauten nennen.“<sup>86</sup>

Auf französischer Seite geht Maurice Merleau-Ponty davon aus, dass die Wahrnehmung in Form des Sehens von Objekten nie nur eine Seite eines Objektes wiedergibt, sondern das Gebilde und der Raum abgetastet werden, um im Anschluss diese Eindrücke zusammensetzen.<sup>87</sup> „Der Raum wird gesehen *und* gespürt, die Dinge in ihm kommen aber auch auf den Betrachter zu, der sie in der Wahrnehmung – dem phänomenologischen Grundsatz zufolge – intentional umfasst und als Dinge in der Welt *erlebt*.“, so Günzel.<sup>88</sup> Der Betrachter wird als verwoben mit dem Raum gedacht, ist im Fluss mit seiner Umgebung. Seine Interaktion im Raum, sein Verhalten und Handeln löst bestimmte Wahrnehmungsprozesse aus. Wahrnehmung vermittelt dabei nicht wie die Geometrie unumstößliche Wahrheiten, sondern Präsenzen, das Sein im Raum.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> Martin Heidegger: Die Räumlichkeit des in der Welt Seins (1927), in: Dünne 2006, S. 141-147, hier S. 144.

<sup>84</sup> Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 106.

<sup>85</sup> Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, in: Heidegger, Martin: Vorträge und Aufsätze. 4. Aufl. Pfullingen 1978, S. 139-156, hier S. 148f.

<sup>86</sup> Heidegger, in: Heidegger 1978, S. 152.

<sup>87</sup> Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 112f.

<sup>88</sup> Günzel, in: Dünne 2006, S. 114.

<sup>89</sup> Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 114. Auf diese Theorien wird in der Anwendung auf die Verbindungselemente in Museumsbauten noch näher einzugehen sein.

Die genannten Theorien haben eines gemein: Die Diskrepanz zwischen dem, was festgemacht, vermessen, abgeschritten, ertastet werden kann und dem, was sich erfahren, wahrnehmen, erleben lässt, demzufolge also erst in einer Beschreibung eines Erlebnisses dingbar gemacht werden kann. Körper und Raum hängen demzufolge sehr eng miteinander zusammen, wenn sie nicht sogar miteinander verflochten sind. Weder Körper noch Raum sind eindeutige feste Größen, und trotzdem wirkt der menschliche Körper, zufolge Margitta Buchert, als Bezugspunkt und der Raum als ein Assoziiertes dieses Ortes.<sup>90</sup> Dabei kann der Ort als Außenraum, Innenraum, Zwischenraum, Umraum oder sogar als virtueller Raum lesbar gemacht werden. Zentral ist laut Buchert die körperliche Präsenz des Menschen zur Welt. Buchert formuliert:

„Aus dieser allgemeinen anthropologischen Position betrachtet, zeigen sich ebenso viele Räume wie unterschiedliche Raumerfahrungen. Kulturell kodierte Verständnisse von Körper und Raum, intersubjektiv konstituierte soziale Räume oder die Ambivalenz von abstraktem Modell und lebensweltlichem Moment, von Repräsentation und Präsenz weisen auf die Komplexität möglicher Verstehenskontexte.“<sup>91</sup>

Die Begriffe Ort und Raum finden ihre Anwendung im Bereich der Kunst vorwiegend in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Die moderne Kunst beginnt sich mit dem Thema Raum auseinanderzusetzen und eröffnet eine intensive und kontroverse Debatte, die gerade nach der räumlichen Organisation der Bildwerke fragt – Flächigkeit versus Tiefenillusion, offener versus geschlossener Raum, klassischer Bildaufbau versus All-Over, aber auch die Inhalte der Kunstwerke sind raumspezifisch.<sup>92</sup> Im Kontext der Architektur und mit einem aktiven, sich bewegenden Kunstbetrachter, welcher den Raum erlebt, entsteht auch eine neue Form der Kunst. Nicht nur in der Malerei ist das Thema Raum überpräsent, auch in der installativen Kunst der 1960er und 1970er Jahre wird vor allem der Umgebungsraum thematisiert, oder, wie in der Performance Kunst, der Körper selbst zum Medium erklärt, welcher im Raum agiert und so bestimmte

---

<sup>90</sup> Vgl. Margitta Buchert: Performativ? Körper Raum Architektur Kunst, in: Buchert, Margitta; Zillich, Carl (Hrsg.): Performativ? Architektur und Kunst. Berlin 2007, S. 9.

<sup>91</sup> Buchert, in: Buchert/Zillich 2007, S. 9.

<sup>92</sup> Vgl. Robert Kudielka: Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung, in: Lammert 2005, S. 44-57, hier S. 44.

intermodale Wahrnehmungsprozesse auslöst.<sup>93</sup> Installation und Performance ist die körperliche Präsenz gemein:

„Zentral erscheint die körperliche Präsenz des Menschen zur Welt. Körper und Raum werden dabei im Zusammenspiel sensomotorischer Perzeption, reflektierender Beobachtung und facettierender Wahrnehmung vielfältig und veränderbar erfahren.“<sup>94</sup>

Ergebnis ist: Ein Werk kann Raum besetzen, aber auch Raum darstellen. Diesen Unterschied zwischen Raum als Gegebenheit, als Darstellungsmittel oder als dargestellter Bedeutungsinhalt versucht die Kunst durch Vermischung und Umformung beider Dimensionen herauszuarbeiten.<sup>95</sup> Heute geht es nach allen Versuchen, das Thema Raum im Bild zu fassen, um das Bedürfnis, den Raum des einzelnen Kunstwerks in den realen Raum auszuweiten, Grenzen zu überschreiten, sich einzuschreiben in den vorgefundenen Ort, ihn einer neuen Bedeutung zuzuführen.

Der „spatial turn“ der Kultur- und Sozialwissenschaften lässt Ende der 1980er Jahre den Raumbezug der Künste auch auf theoretischer Ebene wieder aktuell werden. Als Perspektivwechsel bei der Betrachtung des Räumlichen und des Raumes sorgt die Raumauffassung seit dem „spatial turn“ dafür, dass der Raum nicht mehr nur als Behälter wahrgenommen, sondern als Ergebnis sozialer Beziehungen aufgefasst wird, entstanden durch das Handeln und die Interessen Einzelner.

Philosophische Raumkonzepte der Phänomenologie, der Architekturtheorie und des Poststrukturalismus lassen den Raum, die Räumlichkeit oder Kategorien des Ortes wieder in den Vordergrund der Betrachtung rücken.<sup>96</sup> Eine wichtige Tagung<sup>97</sup> zum Thema „Raum“ ist jene der Akademie der Künste Berlin vom 17.11.-20.11.2004: *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart* mit gleichnamigem Tagungsband (Anm. 31). Zur Diskussion steht die Überlegung, ob in der Moderne der Ort der Kunst fragwürdig geworden sei und die große Mobilität der Gesellschaft zu

---

<sup>93</sup> Vgl. Buchert, in: Buchert 2007, S. 11.

<sup>94</sup> Buchert, in: Buchert 2007, S. 11.

<sup>95</sup> Vgl. Muck 1986, S. 118.

<sup>96</sup> Vgl. Michaela Ott: Ästhetik/Kunstgeschichte, in: Günzel 2009, S. 15.

<sup>97</sup> Weitere Tagungen zum Thema waren in den vergangenen Jahren z.B.: *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung*, Universität Stuttgart 2004 (Tagungsband); *Räume*. Fünftes kunstpädagogisches Kolloquium in Loccum, 2008; *Räume bilden. Im Wechselspiel zwischen Architektur/Städtebau, Kunst/Musik, Pädagogik/Psychologie*, Universität Siegen 2011 (Tagungsband); *Ort und Ortsbezug in der Architektur*, Hochschule München 2014; *RaumKunst und KunstRäume*, Kunstverein Gegenwart e.V. Leipzig, April 2015.

einer neuen Reflexion über Raum und Räumlichkeit geführt hat.<sup>98</sup> Raum ist nicht mehr nur Behälter, sondern entsteht aus dem Handeln einzelner, ihrer Aktionen und Interaktionen, ihrer Wahrnehmung. Dabei ist gerade der Moment des Zwischenraums, der Raum der Grenzüberschreitung und Immersion von besonderem Interesse.

## I.2 Zwischenraum und Schwelle

Der Zwischenraum liegt zwischen den Dingen, zwischen Greifbarem, gar Sichtbarem, eingegrenzt von einem Umraum, dabei selber eher vage, undefiniert, leer. Als „Lattenzaun-Zwischenraum“-Metapher nach einem Gedicht von Christian Morgenstern<sup>99</sup> sind die Zwischenräume unlängst als Hybride in die unterschiedlichsten Lebensbereiche eingedrungen.

„Eine begriffliche Annäherung an die schwer fassbare Kategorie mündet zwangsläufig in Paradoxien, deren Ursprünge in den begrenzten Möglichkeiten unserer Wahrnehmung selbst zu suchen sind. Der Begriff des Zwischenraums und das scheinbar neutrale Dazwischen werden meist synonym verwendet – ungeachtet der Frage, ob es sich hierbei um einen physikalisch messbaren Raum oder ein gedankliches Konstrukt, eine Metapher handelt, die die räumliche Vorstellung lediglich als Hilfskonstruktion verwendet. Die abstrakte Reflexion scheint auf diese lokalen oder im spezielleren Fall auch temporalen Beschreibungsmodelle angewiesen zu sein.“<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Vgl. Ott, in: Günzel 2009, S. 17.

<sup>99</sup> Christian Morgenstern: Der Lattenzaun, in: Habel, Reinhardt; Morgenstern, Christian: Morgenstern Gedichte in einem Band. Frankfurt am Main 2003, S. 30.

Es war einmal ein Lattenzaun,  
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.  
Ein Architekt, der dieses sah,  
stand eines Abends plötzlich da -  
und nahm den Zwischenraum heraus  
und baute draus ein großes Haus.  
Der Zaun indessen stand ganz dumm,  
mit Latten ohne was herum,  
Ein Anblick gräßlich und gemein.  
Drum zog ihn der Senat auch ein.  
Der Architekt jedoch entfloh  
nach Afri- od- Ameriko.

<sup>100</sup> Dariusz Radtke, Hagen Schulz-Forberg: Wie erfahren wir unsere Umwelt "dazwischen"? FORUM46, 29.11.2007, Thema: ZWISCHENRÄUME II. Wir sind Zwischenräume? unter: <http://www.forum46.eu/index.php?id=21> (eingesehen am 30.11.2012).

Davon ausgehend kann Zwischenraum also in einem räumlichen und auch zeitlichen Sinn verstanden werden. Ersteres ergibt sich durch den Umgang mit Raum, wo Zwischenräume zumeist Leerstellen im Baugefüge darstellen, oder Zonen sind, die mit denjenigen kontrastieren, die gefüllt sind, die baulich eine Funktion im Gesamtbaugefüge haben. Die zweite Ebene, die Zeitliche, ergibt sich durch den Umgang mit Raum im Moment der Wahrnehmung. Zwischen zwei Augenblicken entscheidet sich die Wahrnehmung des Zwischenraums, im Übergang von zum Beispiel innen und außen, oben und unten, leer und gefüllt.

In Kunst und Architektur bilden die Zwischenräume unlängst kreative Freiräume, die kontrastierende Ereignisse im eigentlichen räumlichen Funktionszusammenhang markieren – Hauptaugenmerk liegt dabei auf Wandel und Übergang, nicht nur im metaphorischen Sinn, sondern vor allem im tatsächlichen Erfahrungsbereich der Rezipienten.<sup>101</sup> Der Zwischenraum als „Raum der zwischen den Grenzen liegt“<sup>102</sup>, kann im architektonischen Baugefüge ein Durchgangsraum, ein Nicht-Ort, eine Schnittstelle, ein Übergang, ein Übertritt, eine Leerstelle, ein Durchlass, eine Passage sein – ein Raum, dem in der Architekturbetrachtung und -begehung immer wieder besondere Aufmerksamkeit zuteilwird. Bei Vitruv findet sich, so Eduard Führ, nur eine kleine Stelle, an der er über den Zwischenraum (spatium) zwischen zwei Säulen spricht, der eine bestimmte Relation zum Durchmesser der Säulen haben sollte.<sup>103</sup> Spatium wird übersetzt mit Abstand, Raum, Entfernung, Zeit oder Frist, alles Begriffe, die in ihrer ganz eigenen Form Bezug auf das Thema Raum nehmen. So dehnbar wie der Begriff „spatium“ ist, so formbar, vielseitig, teilweise unscharf und unscheinbar ist auch der Begriff „Zwischenraum“. Der Zwischenraum, weder hier noch dort, weder innen noch außen, ist ein Übergangsstadium, ein architektonisches Verbindungselement, ähnlich dem Wesen der Schwelle.

„Sie bildet einen Ort des Übergangs, einen Niemandsort, an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt, den man hinter sich lässt, aber nie ganz. Sie gehört zum

---

<sup>101</sup> Vgl. Maria Reinecke: Zwischenräume: Die verborgenen Schauplätze der Wirklichkeit - zwischenräumlich denken und (er)leben, Vortrag zum XII. Szenografie-Kolloquium der DASA 2012 in Dortmund, unter: <http://zwischenraeume-maria.blogspot.de/> (eingesehen am 30.11.2012).

<sup>102</sup> Luce Irigaray: Der Ort, der Zwischenraum (1984), in: Dünne 2006, S. 244-260, hier S. 252.

<sup>103</sup> Vgl. Vitruv, in: De architectura, Buch 5, Kap. 1, Abs. 5, zit. nach Eduard Führ: Architektur/Städtebau, in: Günzel 2009, S. 46-60, hier S. 53; Vgl. Fensterbusch, Curt: Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. 2. Aufl. Darmstadt 1964, Buch 5, Kap. 1, Abs. 5, S. 206f.

Alltag und ist doch mehr als alltäglich. Im Überschreiten der Schwelle befindet man sich nicht hier und noch nicht dort, Ort und Zeit berühren sich.“<sup>104</sup>

Der Rezipient macht die Schwellenerfahrung dort, wo er von einem Erfahrungsraum oder Lebensbereich in einen anderen überwechelt, um neue Wahrnehmungsweisen und Handlungsspielräume zu erschließen. Zwischen Innen und Außen liegt der Zwischenbereich, die Schwelle, als Übergangsstadium, welches körperlich und mental erfahren wird. Laurent Stalder definiert die Schwelle für die Architektur als „[...]Ort der Gründung eines Bauwerks, an dem die Grenze zwischen innen und außen, privat und öffentlich, rein und unrein, warm und kalt, heimlich und unheimlich fixiert wird. Auf der anderen Seite ist die Schwelle aber auch der Ort, wo die Grenze übertreten werden kann [...]“<sup>105</sup> „Raum“ manifestiert sich in der Architektur ambivalent, weil er die Grenzziehung zwischen innen und außen deutlich hervorhebt und gleichzeitig verwischt.<sup>106</sup> Denn nicht nur messbare Faktoren bedingen sich an diesen Grenzen, sondern vor allem Erfahrungen, Rituale im Überschreiten eben jener Grenzen. Gerade von diesen Randzonen des Raumes aus, den Schwellen, lässt sich der Raum definieren.<sup>107</sup> Denn hier, an den Schwellen und in den Zwischenräumen, manifestieren sich die Raumeindrücke besonders intensiv.<sup>108</sup>

Eine Schwelle kann sichtbar oder unsichtbar, spürbar oder nicht spürbar, farblich gestaltet, flach oder erhöht, ein eigenes Bauwerk sein. Die ursprünglichste Schwelle in der Architektur ist der untere Türbalken der Haustür, die Türschwelle. Gerade die Tür liefert als Grenzgänger zwischen innen und außen, von geschützt zu ungeschützt, von offen zu geschlossen ein stark szenisches Moment. Man verneigt sich auf der Türschwelle, berührt sie fromm mit der Hand, man begrüßt an ihr den Gast, man vermeidet sie mit dem Fuß anzustoßen, was ein unheilbringendes Vorzeichen wäre, da unter ihr die bösen Geister schlummern, man trägt die Braut auf Händen über die Schwelle.<sup>109</sup> Es finden sich noch viele weitere vergleichbare Schwellenrituale, allen

---

<sup>104</sup> Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt am Main 1999, S. 1.

<sup>105</sup> Laurent Stalder: Präliminarien, in: Arch+ Verlag GmbH: Schwellenatlas. Von Abfallzerkleinerer bis Zeitmaschine. 191/192, Aachen 3/2009, S. 24.

<sup>106</sup> Vgl. Kurt W. Forster: Schwellen und Schleusen. Scheu und Ängste beim Übertritt, in: Lammert 2005, S. 352-362, hier S. 352.

<sup>107</sup> Vgl. Forster, in: Lammert 2005, S. 360.

<sup>108</sup> Vgl. Forster, in: Lammert 2005, S. 361.

<sup>109</sup> Vgl. Otto Friedrich Bollnow: Tür und Fenster, in: Bollnow, Otto Friedrich; Boelhave, Ursula (Hrsg.): Mensch und Raum. Würzburg 2011 (Stuttgart 1963), S. 154-163, hier S. 158.

gemeinsam ist aber das Überschreiten der Schwelle als Überwinden der Grenze von Draußen nach Drinnen. Georg Simmel beschreibt die Türschwelle:

„Dadurch, daß die Tür gleichsam ein Gelenk zwischen den Raum des Menschen und alles, was außerhalb desselben ist, setzt, hebt sie die Trennung zwischen dem Innen und dem Außen auf. Gerade weil sie geöffnet werden kann, gibt ihre Geschlossenheit das Gefühl eines stärkeren Abgeschlossenenseins gegen alles Jenseits dieses Raumes, als die bloße ungegliederte Wand. Diese ist stumm, aber die Tür spricht.“<sup>110</sup>

Für Simmel markiert die Tür einen Grenzpunkt, an der der Mensch fortwährend steht, im ständigen „Wechseltausch“.<sup>111</sup> Für ihn trennt und verbindet die Tür zwei Seiten ein und desselben Aktes. Türendurchschreitungen stellen in Arnold van Genneps Überlegungen zu „Übergangsriten“ echte Schwellenriten dar. Riten, die an einer Türschwelle ausgeführt werden, sind keine Binderiten im eigentlichen Wortsinn, sondern Riten, die auf eine Verbindung vorbereiten und denen selbst wiederum Riten vorausgehen, die auf die Schwellenphase eingehen.<sup>112</sup> Die Schwelle als Bestandteil der Tür, lässt die an ihr zelebrierten Riten des Hineingehens, Wartens und Hinausgehens zu Übergangsriten werden.<sup>113</sup> Für van Gennep stehen diese Riten in einem magisch-religiösen Zusammenhang, den er als ein „Schweben zwischen zwei Welten“ beschreibt, zwischen der räumlichen und symbolischen Transitionsphase, und die so Eingang in verschiedenste Zeremonien findet.<sup>114</sup> Dabei geht es hauptsächlich darum, die alte Welt zu verlassen und eine neue Welt zu betreten.<sup>115</sup> „»Die Schwelle überqueren« bedeutet somit, sich an eine neue Welt anzugliedern“, so van Gennep.<sup>116</sup> Die Türschwelle wird auch als „Zelebrationsort“<sup>117</sup> mit magisch-symbolischem Charakter oder als „Symbol des Transitorischen“<sup>118</sup> beschrieben. Dabei ist die Türschwelle mit ihrem tragenden Balken in Holz, Stein, Stahl oder heutzutage sogar

---

<sup>110</sup> Georg Simmel: Das Individuum und die Freiheit. Essais. Berlin 1984 (Stuttgart 1957), S. 9.

<sup>111</sup> Simmel 1984, S. 9.

<sup>112</sup> Vgl. Arnold van Gennep: Übergangsriten (Les rites de passage). 3. Aufl. Frankfurt am Main 2005 (Paris 1909), S. 29.

<sup>113</sup> Vgl. Gennep 2005, S. 32f.

<sup>114</sup> Vgl. Gennep 2005, S. 27.

<sup>115</sup> Vgl. Gennep 2005, S. 28.

<sup>116</sup> Gennep 2005, S. 29.

<sup>117</sup> Wolfdietrich Max Voigt, Ursula Röper-Voigt: Orte des Übergangs. Geschichte/Kulturgeschichte von Schwellen, Toren und Türen, in: Bauwelt, Gütersloh 10/1987, S. 326-330, hier S. 326.

<sup>118</sup> Rüdiger Görner: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001, S. 110.

Licht auch nur eine von vielen gebauten Schwellen. Es finden sich z. B. Bahnschwellen, Landeswellen, aber auch akustisch und optisch wahrzunehmende Schwellen, die ebenso als Hemmschwellen oder Reizschwellen Schwellenängste auslösen können. Folgendes Zitat zeigt anhand gebauter Schwellen wie elementar heutzutage jeder Schwellenübertritt empfunden wird:

„Die Schwelle, die den Fuß behindert, die die Strömung verlangsamt. Die Schwelle als Hemmung, als Bremse. Die Stolperschwelle. Aber auch die Schwelle zwischen den Räumen verschiedener Art. Die Schwelle als Übergang zwischen innen und außen, zwischen öffentlich und privat, zwischen erlaubt und unerlaubt. Die Schwelle als Vorwarnung, als durchlässige Grenze. Bedenklich der Besucher mit Schwellenangst. Euphorisch der Mann, der eine Frau über die Schwelle trägt.“<sup>119</sup>

Die Schwelle als eine Art „Zwischenphänomen“ konnotiert zweierlei im Übergang von Raum zu Raum: verlassen und ankommen. So ist sie rückwärts und vorwärts gerichtet zur gleichen Zeit. Sie ist ein Mittel der Transformation, indem sie Grenzen offen und gleichzeitig auch geschlossen halten kann. Dabei ist sie situationsgebunden, handlungsbezogen und knüpft an die Qualitäten des Weges an, nach Meisenheimer werden neue Erwartungen, Herausforderungen oder Erinnerungen durch das Erlebnis des Übergangs bestimmt.<sup>120</sup>

„Die Eigenart der Schwelle hat also zweierlei Aussagequalitäten gleichzeitig, sie ist ausdrucksvoll, indem sie sich auf die Vergangenheit bezieht und auffordernd, indem sie sich auf die Zukunft bezieht. Diese zwittrigen Bezüge sind es, die sie erzählerisch machen.“<sup>121</sup>

Mit diesem hybriden, zwittrigen Wesen der Schwelle verknüpfen sich genau wie mit dem Zwischenraum teilweise beunruhigende Momente, aber auch jene der absoluten Freiheit, des unbegrenzten Gestaltungswillens. „Im weitesten Sinne ist aber jeder Übergang von einer Raumcharakteristik zur anderen, entlang eines Weges, eine Schwelle“, so Meisenheimer.<sup>122</sup> Daran schließen sich die Gedanken Paul Valéry's an, der

---

<sup>119</sup> Meisenheimer 2007, S. 141.

<sup>120</sup> Vgl. Meisenheimer 2007, S. 151.

<sup>121</sup> Meisenheimer 2007, S. 151.

<sup>122</sup> Meisenheimer 2007, S. 152.

die Schwelle als einen Augenblick der Diskontinuität beschreibt: „[...] markiert sie doch den Augenblick der Diskontinuität – den Punkt, an dem eine allgemein fortschreitende Funktion eine andere, jäh und heftig verlaufende Funktion anstößt.“<sup>123</sup> Die Schwelle löst eine Art Kontrollverlust aus, eine Empfindung, deren Intensität davon abhängt, wie außergewöhnlich der Funktionszusammenhang ist.<sup>124</sup> Als Ort des Kommens und Gehens zeigt die Schwelle an, „daß keine Strecke privilegiert, kein Weg choreografiert wird“<sup>125</sup>, sondern eine „Vorher-Nachher-Qualität“<sup>126</sup> der jeweiligen Wegstrecken entscheidend ist. Infolgedessen trennen Schwellen, indem sie verbinden und verbinden, indem sie trennen.

Auch bei Goethe erfährt die Schwelle besondere Aufmerksamkeit als Entscheidungsträger, dem bestimmte Erwartungshaltungen folgen.<sup>127</sup> In den *Leiden des jungen Werther* geht es um Schwellenerfahrungen, die sich der Hauptperson in Form von Übergangsstufen im alltäglichen Leben stellen. In *Wilhelm Meister* wird die Schwelle zum Sehnsuchtsort im Traum. In *Faust* macht Mephistoles das Pentagramma auf der Schwelle zu schaffen, welches er nur in Pudelgestalt überspringen kann. Wohl wissend um die rituelle Kraft und den Aberglauben der Schwelle erweist sie sich hier als magisches Hindernis.<sup>128</sup> Goethe sieht die Schwelle im Kontext der Verwandlung und Polarität, deren Benutzung eine Erwartungshaltung initiiert, welcher sich die handelnde Person unterwerfen muss.<sup>129</sup> Lateinisch „Limen“ bedeutet Grenze oder Schwelle und meint in der Übersetzung auch Querholz, also etwas, das sich querlegt oder quergelegt wurde, als Hindernis oder potentiell Sprungbrett.<sup>130</sup> In Goethes Schriften kann die Schwelle als „Querholz“ vermitteln, als Übergang-Hilfe, als Element des Transitorischen<sup>131</sup>, ähnlich den Gedanken Valérys, der die Schwelle als Ort plötzlicher Erregung sieht, die Anstrengungen vor dem eigentlichen Übertritt erfordert und danach vollkommene Entspannung bietet. Schwellenerlebnisse definieren sich

---

<sup>123</sup> Paul Valéry, in: Köhler, Hartmut ; Schmidt-Radefeldt, Jürgen: Paul Valéry. Cahiers/Hefte. 3. Bd. Frankfurt am Main 1989 (1909), S. 96.

<sup>124</sup> Vgl. Valéry, in: Köhler/Schmidt-Radefeldt 1989, S. 96f.

<sup>125</sup> Cooke, in: Lammert 2005, S. 87.

<sup>126</sup> Meisenheimer 2007, S. 127.

<sup>127</sup> Hierzu Görner 2001, S. 101-104, der eine Analyse des Schwellenmotivs in den Schriften Goethes vornimmt.

<sup>128</sup> Vgl. Görner 2001, S. 101.

<sup>129</sup> Vgl. Görner 2001, S. 103.

<sup>130</sup> Vgl. Görner 2001, S. 102.

<sup>131</sup> Vgl. Görner 2001, S. 102.

dabei als Grenzgänge, passieren in Abgrenzung, im Übergang, im Umweg über Abwegiges, in der Passage.<sup>132</sup>

In Walter Benjamins „Passagen-Werk“ erfährt die Passagenarchitektur in der Frühzeit der neuen Boulevards im Paris des 19. Jahrhunderts, der Wandelgänge der Warenwelt, besondere Aufmerksamkeit. „Als kaleidoskopartige Folge von Eingang, Durchgang, Ausgang, von Schwelle und Drehtür, von Kreuzungs- und Schnittpunkten“<sup>133</sup> wird die Passage in Benjamins Schriften zum Schwellenort und „fungiert als der mögliche Eingang in das Labyrinth der Texte und Kontexte, Prätexte und Subtexte“<sup>134</sup>. Die Schwelle hat ein magisches, verzaubertes Wesen, Benjamin spricht von „Schwellenzauber“, „geheimnisvollen Schwellen“ und dem „Hüten der Schwelle“<sup>135</sup>. Dabei rückt er die Traumerfahrung im Stadium des Erwachens als einen „stufenweise[n] Prozeß“<sup>136</sup> in den Vordergrund seiner Erläuterungen und definiert sie als das einzig wahre Schwellenerlebnis jener Zeit. Dieses Übergangsstadium zwischen Wachen und Schlafen kann der Mensch noch bewusst erleben. Aber als ein „noch-nicht-bewußtes-Wissen vom Gewesenen“<sup>137</sup> ist diese Erfahrung diffus, man ist nicht hier, nicht dort, Raum und Zeit überschneiden sich.

„Rites de passage – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.) [...] Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte »schwellen« und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen. Andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen und zeremonialen Zusammenhang festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung gebracht.“<sup>138</sup>

---

<sup>132</sup> Vgl. Leo Truchlar: Schwelle. Passage. Verwandlung. Ein Interpretationsentwurf. Wien 2006, S. 368.

<sup>133</sup> Truchlar 2006, S. 136.

<sup>134</sup> Truchlar 2006, S. 137.

<sup>135</sup> Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (Hrsg.): Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Band V1 und 2, Frankfurt am Main 1991, [I I a, 4], S. 283.

<sup>136</sup> Benjamin 1991, [K I, I], S. 490.

<sup>137</sup> Benjamin 1991, [K I, 2], S. 491.

<sup>138</sup> Benjamin 1991, [O 2 a, I], S. 617f

Die Bedeutung und Erfahrung der einstigen Schwellenrituale verblasst im Laufe der Zeit, so dass Benjamin zu dem Schluss kommt, dass der Übergang vom wachen zum schlafenden Zustand das einzige aktiv zu erfahrende, und vor allem einzig übriggebliebene Schwellenerlebnis ist. Seine Ausführungen gehen in Bezug auf die aktuelle Architektur jener Zeit weiter, welche er mit dem Begriff der „Transparenz“ umschreibt. Als einen Übergang in Form des Verschiebens der Raumgrenze und einem Wandel im architektonischen Bauegefüge, vor allem in der Optik formuliert er: „Giedion, Mendelsohn, Corbusier machen den Aufenthaltsort von Menschen vor allem zum Durchgangsraum aller erdenklichen Kräfte und Wellen von Licht und Luft. Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz [...]“<sup>139</sup>Der konstitutive Gegensatz von Innen und Außen, der durch die Tür als Grenzmarkierung gegeben war, reichte der modernen Architektur nicht mehr aus. Räume fließen ineinander, neue Begrenzungen werden festgelegt, Schwellen verlegt, Zwischenräume ausdifferenziert, ausgebildet und Grenzen verschoben.<sup>140</sup>

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sind in der Museumsarchitektur gerade diese Raumgrenzen als Peripherien, Resträume und Funktionszonen in den Fokus der Aufmerksamkeit zeitgenössischer Künstler gerückt. In diesen „Übergangsräumen“ – Korridore, Treppen, Untergrundpassagen – schaffen Kunstwerke Markierungen jenseits konventioneller Platzierungen.

### **I.3. Museumsarchitektur und Verbindungsräume**

Der zu untersuchende Ort dieser Arbeit ist das Museum sowie dessen Räume, die im Museum als Ausstellungsraum eine Befüllung erfahren. Diese werden zum Zwischenraum, wenn das Thema Funktionsraum in den Vordergrund der Betrachtung rückt. Als Schalt-, Übergangs- und Zwischenglieder im Schwellenbereich des Innen, im Ausstellungsraum seiend, und des Außen, auf dem Korridor, der Treppe oder im Tunnel stehend, sind sie künstlerischen Interventionen freigegeben.

---

<sup>139</sup> Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs (1929), in: Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt am Main 1980, S. 196f, zit. nach: Kemp 2009, S. 136.

<sup>140</sup> Vgl. Kemp 2009, S. 136.

„Besondere Bedeutung für die Ausbildung räumlicher Systeme haben die zwischen den unterschiedlichen Raumtypen vermittelnden Bindungselemente, Kupplungen und Überlappungszonen. Sie sind für die Raumschaltungen maßgeblich, [...]. Die Übergangsstellen, Durchgangsbereiche, Zwischenräume sind heute besonders zu studieren. Sie sind semiotisch hochinteressant: syntaktisch als Regelungszonen zwischen den Elementen, pragmatisch als Bereich, in dem der Austrag unterschiedlicher Interessen sichtbar wird, und semantisch als Feld, in dem sich das Entstehen und Vergehen von Bedeutungen beobachten lässt. Schwellenbereiche zeigen die Ausbildung diskontinuierlicher inhomogener „Zonungen“ durch Wertungen und entsprechende Hierarchisierung [...].“<sup>141</sup>

Diese „Verbindungselemente“ in Museumsbauten können wie folgt gestaltet sein: Als Funktionsräumlichkeiten werden sie genutzt, um Höhenunterschiede zu überwinden, wie es Treppenhäuser ermöglichen, indem sie verschiedene Geschossebenen miteinander verknüpfen. Hinzukommen neugebaute Verbindungselemente, die zwei unterschiedliche Baustufen eines Museum zusammenbringen. Diese sind häufig zu finden, wenn ein Museum seine Ausstellungsfläche erweitert. Dabei scheint es ebene Schnittstellen zu geben, wo Alt- und Neubau direkt aufeinander treffen oder aber angehängte Gebilde, Appendixe, die sich zwischen zwei unterschiedlichen Baustufen erstrecken. Dieser Aufzählung schließen sich auch die „Durchgänge“ an, welche auf ebener Fläche als Funktionsraum zum Durchgehen genutzt werden, ein Korridor oder eine andere horizontale Form der Wegleitung.

Alle drei Typen der Museumsverbindungselemente haben gemein, dass sie sich an Grenzen von innen und außen, offen und geschlossen, durchlässig und undurchlässig oder an der Rahmung des Gebäudes, der Fassade orientieren. Dabei muss man differenzieren, ob sie zugänglich sind oder nicht, ob sie einen Anschluss an andere Räumlichkeiten anbieten oder ob sie zur Orientierung im Grundriss der Architektur beitragen. Denn gerade durch diese Elemente wird eine Leserichtung, eine Art Schaltmuster eingeführt, welches Wegräume, Verweilräume und Niveauunterschiede miteinander verbindet; dies geschieht in einer Abfolge von Räumen, die Hemmungen

---

<sup>141</sup> Muck 1986, S. 112.

oder Beschleunigungen, Konzentration oder Ruhe bedingen können.<sup>142</sup> Eine interessante Begehungsanalyse eben jener Funktionsräume findet sich bei Oskar Strnad:

„Der erste Gedanke: Aus der ungeordneten und unkontrollierbaren Umgebung, Finden des Beginns des Weganfangs (Vorplatz, Vorstufen). Der erste Halt (Tür, Tor, Portal). Weiterführen des Weges und Festlegen von Widerständen in rhythmischer Aufeinanderfolge. Festlegen aller Wegabzweigungen und Wegenden. Die Möglichkeiten eines solchen Wegkonzeptes sind unendlich vielfältige.

Der zweite Gedanke: Das Festlegen des Fußbodens dieses Weges in seinen Flächenausmaßen und das Eintragen der Widerstände, Stufen, Türen, als Grenze in ihren Ausmaßen (Breite und Enge, Fläche und Tiefe usw.).

Diese beiden Gedanken entstehen aus der Empfindung des Sichbewegen-Könnens und der Empfindung des Rhythmus im Sich-Bewegen (Stufen steigen, ebenso gehen, wenden usw.).

Der dritte Gedanke: Das Festlegen des Lichts in seinen Variationen (langsames Abdunkeln, Hellerwerden, bis an die letzte Helligkeit). Das Festlegen des Lichteinfalls. Das Festlegen der Löcher in die den Grundriss begrenzenden Wände (Fenster). Die Komposition der Harmonien dieser Lichtstärken durch das einfallende und reflektierende Licht. Die Decke als obere Begrenzung des so entstehenden konkreten Raumes ist die logische Weiterführung der Dynamik, der Wegvorstellung als Bewegungsvorstellung (Raumvorstellung).“<sup>143</sup>

Dieses Prinzip der Wegräume bedarf es auf die musealen Verbindungselemente anzuwenden, vor dem Hintergrund einer Bestimmung der Institution Kunstmuseum sowie seines Bautypus.

---

<sup>142</sup> Vgl. Muck 1986, S. 141.

<sup>143</sup> Oskar Strnad, in: Johannes Spalt: Der Architekt Oskar Strnad. Wien 1979, S. 40, zit. nach: Kemp 2009, S. 153.

### **I.3.1. Die Institution Kunstmuseum**

Der Begriff „Museum“, griech. für Musenstätte, Ort und Tanzplatz der Musen und deren Mutter Mnemosyne (der griech. Göttin des Gedächtnisses), wird in der Antike verwendet, um Schulen der Dichtkunst und Philosophie, die in Anlehnung an Musenheiligtümer entstanden sind, zu bezeichnen.<sup>144</sup> Im Laufe der Zeit wandelt sich die Bezeichnung und wird zum Sammelbegriff für Forschungsstätten, die Sammlungen sowie Bibliotheken bewahren. Bis ins frühe 18. Jahrhundert ist die Bezeichnung daher vorrangig für Gelehrtenakademien gebräuchlich und findet eher selten Anwendung auf Orte, die eine Sammlung beherbergen. Erst seit dem 19. Jahrhundert bezeichnet der Begriff „Museum“ ein Gebäude zur Aufbewahrung und Präsentation dinglicher Sammlungen und ihrer Forschungseinrichtungen.<sup>145</sup>

Den Beginn der musealen Entwicklung markieren die griechischen Schatzhäuser, Thesouroi, in denen Siegerstatuen, Beutestücke, Waffen und geweihte Göttergaben aufgestellt wurden – hier ging es jedoch weniger um den Kunstwert, als um den Idolwert der Objekte.<sup>146</sup> Im Mittelalter ähneln die profanen Schatzkammern und kostbaren Kirchenschätze den antiken Tempelschätzen.<sup>147</sup> Die Idee des Sammelns und Bewahrens, einer Hauptaufgabe des Museums, entwickelte sich bereits im 15. Jahrhundert in Italien. Der Wunsch nach wissenschaftlicher Erfassung der Welt und ein Sinn für Geschichte waren wichtige Voraussetzungen für die Entwicklung des Typus Museum. Neben zeitgenössischer Kunst sammelten meist Fürstenhöfe Relikte der klassischen Antike und verliehen jedem Objekt einen neuen Zusammenhang im Rahmen ihrer Sammlung, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext.<sup>148</sup> Diese Sammlungen, meistens als Kunstkammern oder Wunderkammern bezeichnet, öffneten sich im Zuge der Aufklärung durch ein neues bürgerliches Bewusstsein, mit der Folge, dass die fürstlichen Sammlungen öffentlich zugänglich gemacht wurden.<sup>149</sup>

Daraus ergibt sich bezugnehmend auf die Museumsgründung eine Unterscheidung in höfische und aus dem Bürgertum heraus entstandene Sammlungen. Rein höfische

---

<sup>144</sup> Vgl. Hildegard K. Vieregge: Zur Museumsgeschichte in Europa, in: Vieregge, Hildegard K.: Geschichte des Museums. Eine Einführung. München 2008, S. 18-65, hier S. 18; Naredi-Rainer 2004, S. 13.

<sup>145</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 13.

<sup>146</sup> Vgl. Vieregge 2008, S. 19ff; Naredi-Rainer 2004, S. 13.

<sup>147</sup> Vgl. Vieregge 2008, S. 21ff; Naredi-Rainer 2004, S. 13.

<sup>148</sup> Vgl. Vieregge 2008, S. 24ff, die Autorin beschreibt die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance.

<sup>149</sup> Vgl. Pevsner 1998, S. 114.

Sammlungen sind z. B. die Königliche Gemäldegalerie in Dresden, 1747 oder das Palais de Luxembourg in Paris, 1750, welche erst wesentlich später für die Öffentlichkeit zugänglich waren; erste Museen als öffentliche bürgerliche Institutionen sind z. B. das British Museum in London, 1753 oder das Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig, 1754.<sup>150</sup> 1793, vor dem Hintergrund der französischen Revolution und dem aufklärerischen Argument der Öffnung von Kunstsammlungen für alle zur persönlichen Geschmacksbildung, wurde die zuvor verstaatlichte königlich französische Kunstsammlung als „Museum Français“ im Louvre eingerichtet und damit für jedermann zugänglich.<sup>151</sup> Ab 1802 hatte das Museum Louvre bereits eine Verwaltung mit Generaldirektor, Konservatoren für Malerei, Zeichnung und Skulptur sowie Verwaltungspersonal und Aufseher. Es war an drei von zehn Tagen für die Öffentlichkeit, ansonsten für Künstler zum Studieren und Kopieren geöffnet. Kataloge, Objektbeschriftungen, chronologische Hängung und Führungen unterstrichen den Charakter des Museums als staatliche Bildungsinstitution. Gleichzeitig begründet sich ein neues bürgerliches Bewusstsein, welches Kunstwerke als nationalen Besitz ansieht und diese durch die Institution „Museum“ bewahrt und präsentiert wissen möchte.<sup>152</sup>

Aber auch Könige als Kunstsammler und Mäzene erschufen Museumsbauten ähnlich dem Louvre, wie den Prado in Madrid, 1819, die weltweit erste Pinakothek.<sup>153</sup> Dieser „Vorreiterrolle des Prado im gesamten europäischen und US-amerikanischen Raum“<sup>154</sup> folgten erst zwischen 1830 und 1914 eine Vielzahl an Kunstmuseen wie die National Gallery in London, das Metropolitan Museum of Art in New York, die Smithsonian Institution in Washington sowie in Deutschland Karl Friedrich Schinkels Altes Museum, Berlin und Leo von Klenzes Alte Pinakothek, München.<sup>155</sup>

Somit entstanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts erste große selbstständige Museumsbauten nur zur Präsentation von Kunstwerken. Von der Form her meist an barocke Schloss- oder antike Tempelarchitektur erinnernd, unterstrichen diese

---

<sup>150</sup> Hildegard K. Vieregg: Kunstgeschichtliche Museen, in: Vieregg 2008, S. 188-218, hier S. 188.

<sup>151</sup> Vgl. Nardi-Rainer 2004, S. 14.

<sup>152</sup> Vgl. Nardi-Rainer 2004, S. 14.

<sup>153</sup> Vieregg 2008, S. 189.

<sup>154</sup> Vieregg 2008, S. 189.

<sup>155</sup> Vieregg 2008, S. 190.

Museumsgebäude schon von außen ihren Rang als Ort nationaler Repräsentation und Weihestätte der Kunst.<sup>156</sup>

„Als Ort, an dem die Schätze der Vergangenheit bewahrt und geschützt werden, war das Museum des 19. Jahrhunderts zum Hüter traditioneller Werte wie zur Stätte wissenschaftlicher Forschung geworden – beides elementare Funktionen in einer Zeit, die davon überzeugt war, daß die Kenntnis der Vergangenheit unentbehrlich sei, um sich in der von stetigem Wandel gekennzeichneten Gegenwart zurechtzufinden.“<sup>157</sup>

Die Gründung der Institution Kunstmuseum setzte auch eine Neudefinition der Sammlungskonzeption und –strategien voraus als auch die Entwicklung eines eigenen Bautypus.

### **I.3.2. Sammlungskonzeption und –strategie**

Die Aufhängung und Darbietung von musealen Kunstobjekten sowie die Zusammenstellung einer Museumssammlung unterliegt dem Zeitgeist und damit auch dem Zeitgeschmack. Sammlungskonzeption und –strategie waren und sind damit über die Jahrzehnte einem fortdauernden Wandel unterlegen. Erfolgte in den ersten Museen die Sammlungspräsentation meist enzyklopädisch, wurde sie im Barock abgelöst von einem ästhetisch-dekorativen Arrangement; darauf folgte die Zeit der ikonographischen Anordnung, die wiederum von der zeitlichen Abfolge abgelöst wurde.<sup>158</sup> Dem zugrunde liegt die Idee des Museums als Ort, an dem Schätze bewahrt und geschützt werden. Museen werden zu Hütern traditioneller Werte, zu Stätten wissenschaftlicher Forschung. Kunst sollte einerseits der Freude und Erbauung dienen, andererseits aber auch geschmacksbildend und erzieherisch wirken.<sup>159</sup> Bereits Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen formulierten:

„Der vornehmste und eigentliche Hauptzweck besteht unseres Erachtens darin: im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur, wo er noch schlummert, zu wecken, wo er schon erwacht

---

<sup>156</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 15.

<sup>157</sup> Naredi-Rainer, S. 16.

<sup>158</sup> Vgl. Pevsner 1998, S. 116.

<sup>159</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 16.

ist, ihm würdige Nahrung und Gelegenheit zu immer freierer Ausbildung zu verschaffen. Diesem sind alle anderen Zwecke, welche einzelne Klassen der menschlichen Gesellschaft betreffen, unbedingt unterzuordnen. Weit der erste unter diesen ist indess wieder der, den bildenden Künstlern eine Gelegenheit zu mannigfaltigem Studium zu verschaffen; dann erst kommt das Interesse für den Kunstgelehrten in Betrachtung. Endlich und zuletzt ist die größere Erleichterung kunsthistorischer Kenntnisse für jedermann und die daraus hervorgehende Verbreitung derselben zu berücksichtigen.“<sup>160</sup>

Erste Museumsleiter waren vielfach Gelehrte, deren Programm die Entwicklung der Kunst, die Geschichte der Kunst einschließlich ihrer Schulen zeigen sowie einen historischen Überblick über die Zusammenhänge in der Kunst ermöglichen sollte.<sup>161</sup> Bis in das frühe 19. Jahrhundert galt die Annahme, dass Kunst historisch gesehen werden müsse und damit die Aufgabe inne habe, anhand ihrer Geschichte moralisch belehrend zu wirken.

Tony Bennett untersucht in seiner Studie *The Birth of the Museum*, inwiefern die Verbindung von Kultur und neuen Regierungsformen auf die Erziehung des Kunstbetrachters einwirken konnte anhand der neubegründeten Institution des Museums im 19. Jahrhundert.<sup>162</sup> Die gesellschaftliche Funktion des Museum bestand seit ihrer Gründung darin, Ort der Repräsentation zu sein, der staatlichen Macht oder Souveränität oder abstrakt als Ort, an dem sich der Staat konkret manifestiert – gleichzeitig ist es aber auch Ort der Formung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, denn Kunst und Kultur werden öffentlich zugänglich gemacht und damit der neuen bürgerlichen Öffentlichkeit gewissermaßen symbolisch überantwortet<sup>163</sup>, wie z. B. im Louvre. Der Künstler sowie der Museumsbesucher werden zur zentralen Kategorie des Museums des 19. Jahrhunderts.<sup>164</sup> „Adressiert wird der Museumsbesucher als Einzelner; ein Kunstwerk vermag man am besten zu betrachten, wenn man alleine in stiller Versenkung davorsteht.“ so Hantelmann, die anhand dieser Aussage, das Kunstmuseum als Ort definiert, an dem sich der Kunstbetrachter über Kunstobjekte

---

<sup>160</sup> Auszug aus einer Denkschrift von Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen, zit. nach: Pevsner 1998, S. 128.

<sup>161</sup> Vgl. Viereggs 2008, S. 190.

<sup>162</sup> Tony Bennett: *The Birth of the Museum*. London, New York 1995.

<sup>163</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 107.

<sup>164</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 107.

aus der Geschichte seiner Kultur selbst reflektiert, sich seiner Individualität versichert, auch der seiner umgebenden Mitmenschen.<sup>165</sup> Bennetts These ist dahingehend, dass anhand der symbolischen Teilhabe des Staates in der Institution Museum, der einzelne Museumsbesucher aufgefordert wird, sein Verhalten im Museum zu formen oder gar auszubilden. Bezugnehmend auf die Architektur der Arkaden, Passagen und Museen formuliert er, dass anhand ihrer architektonischen Konstruktion ein Bewusstsein für die Individualität des Einzelnen gefördert wird, aber dennoch ein Verhältnis zu anderen Besuchern aufgebaut werden kann: „The transparency of the crowd to itself prevents it from being a crowd except in purely numerical terms.“<sup>166</sup> Gerade im Kunstmuseum kann sich diese räumliche Ordnung auf die ästhetische Erziehung übertragen.

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Grundhaltung stark angezweifelt. Die Geschichte wurde als schwere Last, das Museum als „Mausoleum der Kunst“<sup>167</sup> empfunden. Der bis dato große Umfang mancher Museumssammlungen muss infolgedessen fast erdrückend auf den Museumsbesucher gewirkt haben, der sich aus einer fast unübersehbaren Fülle von Ausstellungsexponaten das Bedeutendste herausfiltern sollte.<sup>168</sup> Infolgedessen wich die enzyklopädische Hängung und Sammlungsstrategie einer ästhetischen – Werke geschätzter und bekannter Künstler wurden vermehrt gekauft, anstatt viele Belegstücke einer jeden Stilrichtung zu präsentieren.

Bahnbrechend setzen diese Reformgedanken der Sammlungskonzeption und -strategie Wilhelm von Bode und Alfred Lichtwark um. Wilhelm von Bode, seit 1883 Direktor der Skulpturensammlung der königlichen Museen zu Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum), von 1905 bis 1927 Generaldirektor dieser Institution, inszenierte Arrangements aus den Gattungen Malerei, Plastik und Kleingewerbe. Die ästhetische Wirkung hatte für ihn Vorrang vor der didaktischen Intention.<sup>169</sup> Er sah Museen als große Bildungsschulen und hoffte, dass durch die Art der Präsentation der Ausstellungsobjekte die Befähigung zum Genuss der Kunstwerke im Publikum zu

---

<sup>165</sup> Hantelmann 2007, S. 107.

<sup>166</sup> Tony Bennett: Part I History and Theory. The Formation of the Museum. Transparency and Social Regulation, in: Bennett 1995, S. 48-58, hier S. 55.

<sup>167</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 16.

<sup>168</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 14.

<sup>169</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 16.

wecken sei, auch mit der Absicht den allgemeinen Geschmack zu heben.<sup>170</sup> Der Besucher sollte sich frei im Raum bewegen und seinem Interesse nach die Kunst erfahren.<sup>171</sup>

Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1886 bis 1914, hatte hingegen die Vorstellung, dass das Kunstmuseum eine neutrale Atelierstimmung vermitteln solle. Er vertraute auf die ästhetische Kraft des Kunstwerks, reduzierte die museale Inszenierung auf ein Mindestmaß und hängte die Bilder einreihig in möglichst großem Abstand voneinander an die weiße Wand.<sup>172</sup> Das Üben und Lernen am Ausstellungsobjekt stand für ihn im Vordergrund des Museumsbesuchs. Im Austausch mit Schülern und Besuchern vermittelte er Bildinhalte.

Beide Museumsdirektoren waren auf ihre Art Mitbegründer des modernen Museumswesens und reformierten die museologische Ausstellungspraxis. Diese ist in den nächsten Jahrzehnten vorrangig praktiziert worden und bestimmte somit auch die Sammlungskonzeption und –strategien vieler Museen im Land.

„Das Museum ist stets ein Ort, an dem die Subjekterfahrung, als ein geschichtlicher und in der Geschichte verankerter Prozess erfahrbar gemacht wird.“<sup>173</sup>

Seit den 1950er Jahren mehrte sich der Vorwurf, Museen würden sich von ihrer Gegenwart abkoppeln, langweilig und elitär sein, als „Tempel der Kunst“ oder deren „Gefängnis“ agieren.<sup>174</sup> Basierend auf den frühen museumspädagogischen Programmen eines Alfred Lichtwark, avancierte das Museum, auch ausgehend von der Kritik an der Institution von den 1950er Jahren an zum Umschlagplatz neuer Ideen und wurde zum Zentrum des Gedankenaustauschs.<sup>175</sup> Mit den Studentenprotesten der 1968er Jahre wurde aus dem „Hort der Wissenschaft“<sup>176</sup> ein Ort der Gesellschaft, ein

---

<sup>170</sup> Vgl. Wilhelm von Bode : Denkschrift des Kronprinzenpaares, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 1883, 4, S. 120, zit. nach: Hantelmann 2007, S. 110.

<sup>171</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 110.

<sup>172</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 16. Bereits hier, impliziert durch die Hängung und das Arrangement, wurde das Prinzip des vergleichenden Sehens, welches noch heute in Kunstmuseen von großer Bedeutung ist, eingeführt, ebda. S. 13f.

<sup>173</sup> Hantelmann 2007, S. 111.

<sup>174</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 16.

<sup>175</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 17.

<sup>176</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 17.

Lernort für jedermann, der sich durch die stark zunehmenden Programme der Kunstvermittlung weiter öffnete.<sup>177</sup>

In dieser Zeit entstand ebenfalls die Konzeption des neutralen Ausstellungsraumes, das Programm des „White Cube“. Brian O`Doherty bestimmt in seinem programmatischen Essay *Inside the White Cube*, veröffentlicht 1976 im Artforum, erstmals wissenschaftlich den neutralen weißen Galerieraum. Das Ausstellungskonzept im „White Cube“ besagt, dass Kunst nur in komplett weißen Räumlichkeiten zu präsentieren sei, damit sie nur aus sich heraus wirken kann ohne etwaige Störungen durch den umliegenden Raum. Dabei rückt der Betrachter in den Mittelpunkt des Interesses, der als „wanderndes Phänomen“<sup>178</sup> die Kunstwerke erkundet. Die Wirkung der Werke ist weniger abhängig von ihrer Umgebung und stärker bedingt durch den Ortswechsel des Betrachters.<sup>179</sup>

„Da der Raum nicht mehr auf eine Schutzzone um das Kunstwerk beschränkt war und da er nun mit Assoziationen an Kunst aufgeladen war, konnte er Druck auf seine Grenzen, auf die ihn umgebende Schachtel, ausüben. Der Galerie-Raum wurde zu einem bewußt wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium. Kunst war das, was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde.“<sup>180</sup>

Raum wird bei O`Doherty in Bezug gesetzt zu Auge, Sehen und Betrachten, eine Tendenz, die sich vor allem im Wahrnehmen und Erfahren der Kunst offenbart.

Aber nicht nur die Ausstellungskonzepte ändern sich seit dieser Zeit, sondern auch die gesellschaftliche Rolle des Museums. Immer neue Museen entstehen, öffentlicher als auch privater Art. Effizienz wird anhand von Publikumserfolgen und Besucherzahlen gemessen. Damit wird letztlich auch die Frage nach „Erlebnispark oder Bildungsstätte“ provoziert, wie sie Uwe M. Schneede stellt.<sup>181</sup> Dem schließt sich auch Naredi-Rainer an,

---

<sup>177</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 17.

<sup>178</sup> Brian O`Doherty: Das Auge und der Betrachter, in: O`Doherty, Brian; Kemp, Wolfgang (Hrsg.): In der weißen Zelle. Inside the white cube, Berlin 1996, S. 39.

<sup>179</sup> O`Doherty/Kemp 1996, S. 47.

<sup>180</sup> O`Doherty/Kemp 1996, S. 99.

<sup>181</sup> Vgl. Uwe M. Schneede (Hrsg.): Museum 2000. Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln 2000.

zumal er das Museum als erfolgreichste Institution denn je bezeichnet, gemessen an hohen Besucherzahlen, zahlreichen Museumsneubauten und einer großen Vielfalt unterschiedlicher Museumstypen für Kunst, Architektur, Technik, Wissenschaft etc.<sup>182</sup>

Die veränderten Ausstellungsbedingungen des Museums sowie seine dem Zeitgeist angepasste Sammlungskonzeption und –strategie betreffen auch seine Funktion und Rolle in der Gesellschaft und damit seine klassische Aufgabenstellung des „Sammeln, Bewahren und Ausstellen“, die natürlich auch das Forschen und Vermitteln beinhaltet. Aber auch seine Funktion als Ort definiert sich neu – das Museum ist nicht mehr nur Ausstellungsort, sondern auch Versammlungsort und Treffpunkt. Geprägt durch kulturelle Massenmedien versucht der Rezipient, konsum-, sinnlichkeits- und zerstreuerorientiert, in seiner Alltagswahrnehmung das Museum zu erfassen, geht somit in einem Flanierbedürfnis in die Institution – für das Museum entsteht damit, so Naredi-Rainer, die Notwendigkeit „Erkenntniswert mit Genuß- oder Konsumwert zu verbinden: ein Dilemma, das nicht zuletzt durch die Architektur der Museen gelöst werden muß [...].“<sup>183</sup> Das Museum wird zum Erlebnisort, zum Ort der gesellschaftlichen Öffentlichkeit, Ausflugsziel in der Freizeit und durch eine Vielzahl architektonischer Formgebungen der aktuellen Bauten zu einem Blickfang im städtischen Baugefüge.

### **I.3.3. Bautypus Kunstmuseum**

Die museale Baugeschichte beginnt in der Renaissance. Der erste als solcher zu bezeichnende Museumsbau, als eigens für die Aufstellung von Kunstwerken geschaffene Architektur, ist der Statuenhof im Belvedere des Vatikans von Donato Bramante um 1508.<sup>184</sup> In den Nischen wurden damals sowie heute bekannte antike Skulpturen präsentiert. Ebenfalls im 16. Jahrhundert entstanden die ersten Gemäldegalerien in

mit Schloss oder Palast. Als neuer Raumtypus für die Präsentation von Skulpturen sowie die Hängung von Gemälden handelte es sich um einen langgestreckten Raum, zumeist beleuchtet durch Fenster von einer oder beiden Langseiten, mit einem aufwendigen Dekorationsprogramm versehen, wie z. B. das von Herzog Albrecht V. von

---

<sup>182</sup> Vgl. Naredi-Rainer S. 17.

<sup>183</sup> Naredi-Rainer 2004 S. 18, Vgl. ebda. S. 18.

<sup>184</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 19.

Bayern in Auftrag gegebene Antiquarium der Münchner Residenz.<sup>185</sup> Solcherart Galerien finden sich im 17. und 18. Jahrhundert in verschiedenen Palast- sowie Residenzbauten. Auch in der Münchner Residenz gibt es seit 1733 eine sogenannte „Grüne Galerie“, eine siebenachsige Gemäldegalerie, auf der einen Längsseite mit Fenstern, auf der anderen mit Spiegeln.<sup>186</sup>

Eine weitere Neuerung im Museumsbau war die Einführung der Rotunde. Ausgehend von den Uffizien in Florenz, geplant 1560 von Giorgio Vasari als Verwaltungsräume, 1581 von Bernardo Buontalenti adaptiert, schuf dieser im Auftrag des Großherzogs Francesco I. die Tribuna im Ostflügel, einen oktogonalen, kuppelüberwölbten Raum.<sup>187</sup> Neben der Dekoration sowie der dort präsentierten Skulpturen war es auch die museumstechnisch günstige Beleuchtung durch ein zentrales Oberlicht, welche die Tribuna der Uffizien zu einem Meilenstein in der Geschichte der Museumsarchitektur werden ließ so Naredi-Rainer.<sup>188</sup>

Die Rotunde wird zu einem maßgeblichen Gestaltungsmittel musealer Architektur, meistens eingegliedert in eine Vierflügelanlage ähnlich dem Museumsentwurf von Etienne-Louis Boullée aus dem Jahr 1783. Der Entwurf sah einen quadratischen, durch vier Triumphsäulen akzentuierten Bau mit vier kleeblattartigen Kolonnaden und eingeschriebenem griechischen Kreuz vor. Ein säulenumstandener runder Mittelraum, von außen nicht sichtbar, sollte von einer Halbkugel mit runder Mittelöffnung überdacht sein. Als „symbolisches Monument“ oder „Tempel des Ruhms“<sup>189</sup> bezeichnet, waren die Entwürfe nicht auf eine Realisierung hin berechnet, unterstrichen aber dennoch den Stellenwert der Bauaufgabe Museum.<sup>190</sup>

Ein weiteres wichtiges Bauelement wurde im 19. Jahrhundert der antikisierende Portikus, welcher auch den ersten autonomen Museumsbau Europas zierte, das Museum Fridericianum in Kassel, 1769-1777 entworfen und realisiert von Simon Louis de Ry im Auftrag des hessischen Landgrafen Friedrich II.<sup>191</sup>

---

<sup>185</sup> Antiquarium der Residenz, München, Abb. in: Naredi-Rainer 2004, S. 19. Vgl. ebda. S. 19.

<sup>186</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 19.

<sup>187</sup> Tribuna der Uffizien, Florenz, Abb. in: Naredi-Rainer 2004, S. 19. Vgl. ebda. S. 19.

<sup>188</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 19.

<sup>189</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 21.

<sup>190</sup> Etienne-Louis Boullée, Entwürfe eines Museums, Aufriss, Schnitt, Grundriss, Abb. in: Naredi-Rainer 2004, S. 21. Vgl. ebda. S. 21.

<sup>191</sup> Museum Fridericianum, Kassel, Abb. in: Naredi-Rainer 2004, S. 20. Vgl. ebda. S. 20.

Das Museum als Bauaufgabe hat sich im 19. Jahrhundert endgültig etabliert, vor allem durch die Museumsbauten der Architekten Leo von Klenze für die Alte Pinakothek in München und Karl Friedrich Schinkel für das Alte Museum in Berlin. Klenze passte Form, Dekoration und Belichtung dem erstmals chronologisch präsentierten Sammlungsbestand an und vereinte Gemäldegalerie, Magazin und Verwaltung in einem Gebäude, angelehnt an die italienische Baukunst und Architekturformen des 16. Jahrhunderts.<sup>192</sup> Schinkel schuf mit dem Alten Museum ein Gebäude, welches „nicht nur die Kunstwerke beherbergen, sondern als ein der Kunst gewidmetes Bauwerk nach der programmatischen Devise „Erst erfreuen, dann belehren“ das Ideal des Schönen verkörpern und den Bildungsauftrag der Kunst ermöglichen sollte.“<sup>193</sup> Bildung und Erhebung des Individuums werden zentrales Anliegen Schinkels, dessen Bau exemplarisch das Museum als die Institution zeigt, die sich konkret an die Selbstformung eines Individuums richtet.<sup>194</sup> Nutz- und Präsentationsräume sind auch hier verbunden mit antikisierenden Bauzitaten, dennoch klar und einprägsam strukturiert, so wird Schinkels Bau jener, der „[...] das Zweckmäßige mit dem Erhabenen verbindet und die überkuppelte Rotunde als Motiv der Museumsarchitektur bleibend etabliert hat, als jener Bau, mit dem das Museum als Bauaufgabe endgültig nobilitiert worden ist.“<sup>195</sup>

Naredi-Rainer geht in seiner Argumentation sogar so weit, beide Museen als Prototypen des repräsentativen Museums zu bezeichnen, die auf zahlreiche folgende Museumsprojekte großen Einfluss ausgeübt haben.<sup>196</sup> So finden sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert zumeist in klassizistisch anmutenden, stets symmetrisch angeordneten Architekturen vor allem stilistisch passende Kunstwerke. Mit Rotunde, großem zentral zu erschließendem Treppenhaus und einem antikisierenden Portikus unterstreichen diese Gebäude das aufklärerische Bildungsideal.<sup>197</sup>

Den bisher besprochenen symmetrisch angelegten Architekturen stehen Ende des 19. Jahrhunderts die unregelmäßig gruppierten, beliebig erweiterbaren Museen entgegen, die durch Angliederung sich den veränderten Ausstellungsbedingungen bzw. dem

---

<sup>192</sup> Auf dieses Museum wird in Kapitel III.2.1. ausführlich eingegangen.

<sup>193</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 22.

<sup>194</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 110f.

<sup>195</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 22. Auf dieses Museum wird in Kapitel II.2.1. ausführlich eingegangen.

<sup>196</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 22.

<sup>197</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 24.

urbanen Kontext anpassen mussten. Portikus und Rotunde sind weiterhin charakteristisches Merkmal dieser Museumsbauten, wohingegen der Grundriss variabel erweiterbar ist, wie es die National Gallery in London von William Wilkens (1832-38) zeigt oder die ein Jahrhundert später entstandene National Gallery in Washington von John Russell Pope (1937-41).<sup>198</sup> Aber auch hier setzte ein Wandel ein – von der neutralen Atelierstimmung welche die Ausstellungsräume vermitteln sollten, hin zu einem „erzieherisch wirkenden modernen Massenmedium“<sup>199</sup>, welches auf Popularisierung und Vermittlung denn auf Repräsentation setzte.<sup>200</sup>

So verschwand allmählich ein festgesetzter Baustil für Museen. Über an Dorfsiedlungen erinnernde Gebäudekomplexe des Gemeentemuseum in Den Haag (Hendrik Petrus Berlage, 1929-35)<sup>201</sup>, hin zur Bürogebäudeoptik des Museum of Modern Art in New York (Philip Lippincott Goodwin und Edward Durrell Stone, 1937-39)<sup>202</sup> oder dem pavillonartig erweiterbaren, der Landschaft angepassten Gebäudekomplex des Louisiana-Museum in Humlebæk (Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert, 1956 begonnen und über vier Jahrzehnte erweitert)<sup>203</sup>. Diese unterschiedlichen Bautypen zeigen „die Problematik, den Stellenwert der Bauaufgabe „Museum“ zwischen Funktionserfüllung und architektonischer Repräsentation adäquat zu definieren.“<sup>204</sup>

Von der spiralförmigen Architektur des Solomon R. Guggenheim Museum, New York von Frank Lloyd Wright (eröffnet 1959)<sup>205</sup>, bezeichnet als „Inkunabel“, heftig kritisiert aufgrund mangelnder Ausstellungsvarianten, hat sich die aufsteigende Trichterspirale dennoch als architektonisches Kunstwerk etabliert, hin zur Glas-Stahl-Architektur der Neuen Nationalgalerie, Berlin Ludwig Mies van der Rohe (eröffnet 1968)<sup>206</sup>, dessen Ausstellungsraum zwar nur bedingt flexibel ist, aber als architektonisches Monument seinen Stellenwert behauptet, bis zu Hans Holleins Treppenarchitekturlandschaft des

---

<sup>198</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 24.

<sup>199</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 24.

<sup>200</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 24.

<sup>201</sup> Gemeentemuseum, Den Haag, Abb. in: Naredi-Rainer 2004, S. 26.

<sup>202</sup> The Museum of Modern Art, New York, Abb. in: Naredi-Rainer 2004, S. 24.

<sup>203</sup> Louisiana-Museum, Humlebæk, Abb. in: Naredi-Rainer 2004, S. 166f.

<sup>204</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 26.

<sup>205</sup> Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Grundrisse, Außen- und Innensichten, in: Das Solomon R. Guggenheim Museum, Slg.-Kat. hrsg. v. Thomas Krens, Solomon R. Guggenheim Foundation. Ostfildern-Ruit, New York 1995, S. 16-20, 22/23, 26-28, 63-87; Außenansicht, in: Pevsner 1998, S. 134.

<sup>206</sup> Neue Nationalgalerie, Berlin, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 198/199.

Museum Abteiberg Mönchengladbach (eröffnet 1982)<sup>207</sup>, als effektiv verteilter Museumsbau am Hang – die Möglichkeiten ein Museum zu erbauen, sind so variabel, dass Museen heute architektonisch entweder extrem reduziert oder absolut opulent erscheinen.<sup>208</sup> Die Bauaufgabe Museum war es, welche in den letzten Jahrzehnten das Museum „zum Erlebnisraum und Ort neuer Öffentlichkeit und nicht zuletzt zum identitätsstiftenden Standortfaktor gemacht hat“ und damit „zu einer Vielfalt architektonischer Formgebungen [führte], die zu systematisieren kaum möglich ist“.<sup>209</sup>

Für alle Museen gelten funktionale Anforderungen betreffend Wegführung, Beleuchtung, Funktions- und Ausstellungsräume. Aber gerade in Kunstmuseen stehen diese in Konfrontation zur ausgestellten Kunst. Das Selbstverständnis der Architektur, sei sie nun dienende Hülle oder Selbstdarstellung einer gleichberechtigten Gattung, trifft auf Kunstwerke, die somit unmittelbar herausgefordert werden.<sup>210</sup> Beide reiben sich aneinander und fordern sich gegenseitig heraus.<sup>211</sup> Folglich hängen die Kunstbetrachtung und die Idee des Museums eng miteinander zusammen und haben von jeher das Erscheinungsbild der Museumsarchitektur entscheidend geprägt:

„Die Dualität von Erhebung und Belehrung, die in den Museumsbauten des 19. Jahrhunderts in einer abgestuften Hierarchie architektonischer Würdeformeln ihren Niederschlag fand, kennzeichnet heute mehr denn je die unterschiedlichen Auffassungen vom Verhältnis zwischen den Exponaten und der sie bewahrenden Architektur.“<sup>212</sup>

Die Wegführung ist demzufolge ein zentrales Anliegen der Museumsarchitektur und rückt damit die Aufmerksamkeit auf die architektonischen Verbindungselemente. Die Qualität der Wege und der räumlichen Anbindungen sorgt für eine „Konditionierung des Besuchers“<sup>213</sup>. Bennett untersucht aus diesen Gründen auch das Fortschreiten des Besuchers im Museumsbau des 19. Jahrhunderts sowie die damit verbundene Anordnung der Museumsräume und seine Wegführung. Hantelmann spricht in Bezug auf Bennett von der Übertragung eines explikatorischen Zusammenhangs auf eine

---

<sup>207</sup> Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer: 2004, S. 138-141.

<sup>208</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 27f.

<sup>209</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 28.

<sup>210</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 28.

<sup>211</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 28.

<sup>212</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 29.

<sup>213</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 32.

spezifische räumliche Ordnung, einhergehend mit der Übertragung eines mentalen in ein körperliches Prinzip.<sup>214</sup> Die Anordnung der Objekte wird erlaufen und dadurch erfahren.

„The marking out of time into a series of stages into an itinerary that the visitor's route retraces; [...] via the construction of a series of stages that were to be passed through by means of the successful acquisition of the appropriate skills, individuals were encouraged to relate to themselves as beings in incessant need of progressive development.“<sup>215</sup>

So stellt aber gerade das Kunstmuseum bezugnehmend auf dieses Modell häufig eine Ausnahme dar – nicht nur Museumsdirektoren wie Bode und Lichtwark stellen den ästhetischen Genuss bzw. die Vermittlung in den Vordergrund, auch die Architektur vermag über ihre Ausformung Kunstgenuss und damit auch Kunstvermittlung zu bestimmen. Daher wird in den meisten Fällen das System der Linearität zugunsten eines individuellen Besuchers bzw. einer individuellen Architektur aufgehoben.<sup>216</sup>

Die zwischen den unterschiedlichen Raumtypen vermittelnden Übergänge, in Form von Schwellen und Zwischenräumen, als gebaute Treppen, Korridore oder Untergrundpassagen, vermögen syntaktisch zu regeln, pragmatisch Interessen zu definieren und semantisch Bedeutungen zu entfachen.<sup>217</sup> In neueren Architekturen liegt daher ein Hauptaugenmerk auf der Gestaltung der Treppe. In Verbindung mit einer barocken Geste, bedingt durch ihren Ursprung in der Schlossarchitektur, anknüpfend an früheste Museumsbauten, beschreibt die Treppe eine architektonische Würdeformel.<sup>218</sup> Als kommunikative Komponente des Einander-Begegnens und Sich-Versenkens finden vorgefasste Rituale auf ihr statt.<sup>219</sup>

„Empfängt den Besucher in den fast immer zwei- oder mehrgeschossigen Museen des 19. Jahrhunderts meist ein repräsentatives Treppenhaus, das, als Gesamtkunstwerk inszeniert, die in den Bauformen und Skulpturenprogrammen des Äußeren ausgedrückten Inhalte weiterführt und

---

<sup>214</sup> Vgl. Bennett 1995, S. 46, Vgl. Hantelmann 2007, S. 111.

<sup>215</sup> Bennett 1995, S. 46.

<sup>216</sup> Darauf wird im Folgenden näher einzugehen sein.

<sup>217</sup> Vgl. Muck 1986, S. 112.

<sup>218</sup> Hierzu ausführlich in Kapitel II.

<sup>219</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 32.

mit beziehungsvollen Fresken der Erhebung mit Belehrung dient, so umfaßt das Gestaltungsspektrum des Eingangsbereichs in den Museen des späten 20. Jahrhunderts eine Vielzahl von Möglichkeiten, als deren gemeinsamer Nenner am ehesten gelten kann, daß es keine festgelegten Relationen zwischen außen und innen mehr gibt.“<sup>220</sup>

Im Neuen Museum, Weimar (1869)<sup>221</sup>, einem alten repräsentativen Museumsbau des 19. Jahrhunderts, hingegen, einer Architektur von Josef Zitek, sind die Wände des Treppenhauses, nicht wie beispielsweise in der Hamburger Kunsthalle (1869)<sup>222</sup> oder in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (1846)<sup>223</sup>, mit einem Malereizyklus ausgestaltet worden. Erst heute zeigt sich hier eine künstlerische Gestaltung – rohes Mauerwerk und Blendstreifen auf der einen Seite treffen auf Spiegel auf der anderen Seite, gestaltet von Daniel Buren (1997)<sup>224</sup>. Die Pinakothek der Moderne, München als zeitgenössischer Museumsbau von Stephan Braunfels (2002)<sup>225</sup> besteht fast ausschließlich aus einer Treppenanlage. Alle Blicke und Wege gehen von ihr aus, sie verbindet die drei Geschossebenen wie ein Trichter inmitten des Gebäudes liegend.<sup>226</sup> Liegt die Wegführung wie bei diesen Beispielen im Vordergrund der Betrachtung, verschieben sich die Grenzen zwischen innen und außen, zwischen offen und geschlossen.<sup>227</sup>

„Dieses Durchdringen von Außen- und Innenraum zeigt, daß Architektur hier mehr sein will als elementare Hülle. Sie thematisiert sich selbst und wird damit zum Objekt der Betrachtung. Indem sie es aber oftmals nicht bei einer abstrakten Darstellung ihrer grundsätzlichen Möglichkeiten beläßt, sondern auf bestimmte Motive und Vorbilder aus ihrer Geschichte rekurriert, betont sie ihre historische Dimension, aber auch ihre Teilhabe an der modernen Kunst, die nicht zuletzt durch ihre Selbstreferentialität charakterisiert wird.“<sup>228</sup>

---

<sup>220</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 40.

<sup>221</sup> Neues Museum, Weimar, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Rolf Bothe: Neues Museum Weimar. Geschichte und Ausblick. München, Berlin 1997, Grundrisse S. 37, 41, Außenansichten S. 31, 33, Innenansichten S. 36-49.

<sup>222</sup> Ausführlich in Kapitel II.2.1.

<sup>223</sup> Ausführlich in Kapitel II.2.1.

<sup>224</sup> Ausführlich in Kapitel II 3.3.

<sup>225</sup> Pinakothek der Moderne, München, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 128/129.

<sup>226</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 39f.

<sup>227</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 34.

<sup>228</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 34.

Die Wegführung im Museum, bedingt durch die architektonischen Verbindungselemente, beeinflusst das Gehen und Verweilen, die Kommunikation und Konzentration. Durch die Anordnung und Verbindung der Museumsräume wird nicht nur die Gestaltung der einzelnen Räume mit bestimmt, sondern auch das Museumserlebnis definiert.<sup>229</sup> Naredi-Rainer geht sogar noch weiter:

„Geht man davon aus, daß Standortbewußtsein und Bewegungskontinuität zu den elementaren Konditionierungen des Menschen gehören, dessen rhythmisch verfaßte Natur sich aber auch bewußt oder unbewußt gegen alle Stereotypen und unmodifizierten Wiederholungen gleicher Elemente wehrt, so sind damit entscheidende Kriterien für die Strukturierung musealer Raumfolgen benannt.“<sup>230</sup>

Damit liegt ein genauso wichtiger Aspekt auf der Wahrnehmung, die in einem Konzept von Wegen und Ausstellungsräumen, eher sukzessiv gerichtet ist. Das aufeinanderfolgende Wahrnehmen von Räumen erfolgt in Kontinuität und Linearität, so Naredi-Rainer. Je nach Raumsituation – offen oder geschlossen, große Säle oder kleine Kabinette, Neubau oder Altbau – sollte der Besucherweg kontinuierlich erfolgen, ohne Hindernisse oder andere Irrungen, die im schlimmsten Fall in Orientierungslosigkeit münden.<sup>231</sup> Das Museum Abteiberg in Mönchengladbach bietet von allem etwas: Treppen, sichtbare oder versteckte Zugänge, unterschiedliche Ebenen, gegensätzliche Ausstellungsräume und eine labyrinthartige Wegführung. Kunstwerke in eben diesen Zugängen, Korridoren oder Treppenhäusern können die Wahrnehmung schärfen, die Aufmerksamkeit bündeln und dem Besucher in den Durchgängen und Durchlässen der Architektur eine Orientierungshilfe bieten.

„Der Fortschritt wird dem eigenen Fort-Schreiten nachempfunden. Im Akt des Gehens, in dem der Besucher die Entwicklung der Kunstgeschichte quasi sowohl mental als auch körperlich rekapituliert, realisiert sich die räumliche und diskursive Anordnung des Museums.“<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 40.

<sup>230</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 40.

<sup>231</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 41.

<sup>232</sup> Hantelmann 2007, S. 113. Hantelmann definiert hier bezugnehmend auf Bennett (Bennett 1995, S. 45), das Fortschreiten des Besuchers im Museum des 19. Jahrhunderts als eine Art Selbstformung, ausgehend von der performativen Wirkungsdimension des Museums, die sie als historisch-kulturelle Leistung beschreibt, ausgerichtet

Durch die Positionierung der Kunstwerke jenseits des Ausstellungsraumes in Schwellen- und Zwischenräumen können sie Raumgrenzen markieren, erfordern zur Entfaltung ihrer vollen Wirkung ein mentales und körperliches Einlassen auf Kunst sowie die Reflexion ihrer Ortsspezifität.

#### **I.4. Ortsspezifität**

Im Umgang mit den Räumlichkeiten der Museumsarchitektur ergibt sich ein Wandel der Hängung und Inszenierung von Kunstwerken. Vor allem durch ortsbezogene Installationen wird Raum gestaltet, umgewandelt, seiner ursprünglichen Funktion enthoben. Die Art und Weise der aktuellen Präsentation von Kunstwerken im Museum ergibt sich Nicolas Serota zufolge durch vier verschiedene Faktoren: 1. aus einem Wandel in der Beziehung zwischen Kunstwerk und Ausstellungsraum, 2. aus der Verlegung des Künstlerarbeitsplatzes aus der Abgeschlossenheit des Ateliers in die Arena des Museums, 3. aus der Bewusstwerdung der Museumskonventionen für den Künstler und 4. aus einer Neugewichtung im Verhältnis von Künstler und Museumsleitung, die dem Künstler wesentlich mehr Rechte und einen fast freien Umgang mit den Museumsräumlichkeiten einräumt.<sup>233</sup>

Ausgehend vom Ort der Anbringung des Kunstwerks muss das Verhältnis Ort-Raum-Kunstwerk neu betrachtet werden. Warum wurde dieser Ort ausgewählt? Warum diese Stelle in der Architektur? Wie definiert man diesen Raum? Welche Wirkung hat der Raum auf das Kunstwerk und umgekehrt? Seit den 1920er Jahren schaffen Künstler Environments, eigenständige Räume, die vom Besucher betreten werden können, die ortsbezogen sind und die mehr als nur abgewandelt vorgegebene Museumsräume darstellen<sup>234</sup>, so zum Beispiel im Sprengel Museum Hannover El Lissitzkys *Kabinett der Abstrakten*<sup>235</sup> oder Kurt Schwitters *Merzbau*<sup>236</sup>. Beide Künstlerräume zeugen von der

---

auf Betrachterpartizipation, und sich damit einreicht in das zeitgenössische Erfahren von Kunstwerken in musealen Schwellen und Zwischenräumen.

<sup>233</sup> Nicolas Serota: Werkerlebnis oder Interpretation? Die Präsentation des Werks, in: Schneede, Uwe M.: Museum 2000. Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln 2000, S. 81-101, hier S. 88.

<sup>234</sup> Vgl. Serota, in: Schneede 2000, S. 90.

<sup>235</sup> El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1928/29, Foto: Herling / Gwose, Sprengel Museum Hannover, unter: <http://www.sprengel->

[museum.de/malerei\\_\\_skulptur/raeume/index.htm?bild\\_id=51743255&PHPSESSID=1e93c8f485d0601fbb5750a2eacd1c6e](http://www.sprengel-museum.de/malerei__skulptur/raeume/index.htm?bild_id=51743255&PHPSESSID=1e93c8f485d0601fbb5750a2eacd1c6e) (eingesehen am 15.09.2015). Weitere Abb. in: Lissitzky-Küppers 1976. Ab Abb. 189 Demonstrationsräume, Abb. 194 Aufriss für den zweiten Demonstrationsraum in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover 1927/28,

Unzufriedenheit über die Möglichkeiten der Malerei als einzigem Mittel zur Gestaltung des Raums und vom Wunsch, eine neue Beziehung zwischen Objekt und Betrachter aufzubauen.<sup>237</sup>

Der russische Konstruktivist El Lissitzky konzentrierte sich seit 1926 auf die Einrichtung von Ausstellungsräumen, die zuvor meist historisch dekoriert und überladen gehängt waren. Lissitzkys Ziel war ein neuer Standard der Museumshängung. Kunst vom Kubismus bis zur Abstraktion sollte gemeinsam in einem Raum präsentiert werden können. Die Gestaltung sollte den Besucher aktivieren. Im *Kabinett der Abstrakten*<sup>238</sup> gab es dazu Lamellen, auf der einen Seite weiß, auf der anderen schwarz, als Wandverkleidung, die, je nachdem, wo der Betrachter stand, den Raum veränderten und andere Einblicke und Durchblicke ermöglichten. Außerdem konnte der Besucher aktiv den Raum gestalten und verändern, er konnte die einzelnen Werke in der Höhe verschieben, sie sogar ganz verschwinden lassen hinter schwarzen beweglichen Tafeln und somit sogar ein eigenes Werk in Form eines abgeänderten Ausstellungszusammenhangs erschaffen. Der Betrachter entschied seiner eigenen Dynamik folgend, welches Werk er betrachten und welches er verdecken mochte.<sup>239</sup>

Der *Merzbau*<sup>240</sup> von Kurt Schwitters war begehbare, grottenartige Skulptur und Präsentationsraum in einem. In einem andauernden Arbeitsprozess war er ständigen Neuerungen unterworfen. Der Raum wuchs als sein Atelier immer weiter an, wurde ständig neu sortiert und umstrukturiert.<sup>241</sup>

---

danach Skizzen und Fotos für den zweiten Demonstrationsraum (bis Abb. 199); El Lissitzky. *Jenseits der Abstraktion*. Fotografie, Design, Kooperation, Ausst.-Kat. hg. v. Margarita Tupitsyn, Ulrich Krempel, Sprengel Museum Hannover 1999. Abb. 12 Das Abstrakte Kabinett / Raum der Abstrakten, linke Seitenwand der Installation im Provinzialmuseum Hannover 1930, S. 23 (dieser Raum befindet sich heute im Sprengelmuseum Hannover).

<sup>236</sup> Kurt Schwitters *Merzbau*, (Teilansicht: Große Gruppe), 1933, 1943 zerstört, © Fotograf: Wilhelm Redemann, Hannover, unter: [http://www.sprengel-museum.de/malerei\\_\\_skulptur/raeume/index.htm?bild\\_id=57643384](http://www.sprengel-museum.de/malerei__skulptur/raeume/index.htm?bild_id=57643384) (eingesehen am 15.09.2015). Weitere Abb. in: Elizabeth Burns Gamard: Kurt Schwitters' *Merzbau*. *The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2000. Abb. 2 (Fig.2).

<sup>237</sup> Vgl. Serota, in: Schneede 2000, S. 90.

<sup>238</sup> Das originale *Kabinett der Abstrakten* befand sich von 1928 bis 1937 im Hannoverschen Provinzialmuseum, heute Landesmuseum und wurde durch das Programm *Entartete Kunst* zerstört. Seit den 70er Jahren befindet sich ein Nachbau im Sprengel Museum Hannover.

<sup>239</sup> Vgl. Ines Katenhusen: *Kabinett der Abstrakten*, in: Plot. *Inszenierungen im Raum: Head, Heart and Hands*. 10/2009, S. 95-98. Katenhusen erläutert auf diesen Seiten detailliert das *Kabinett der Abstrakten*, hier im Text ist lediglich eine kurze Zusammenfassung dessen gegeben.

<sup>240</sup> Der *Merzbau* entwickelte sich von 1923 bis zu seiner Zerstörung 1943 in Schwitters Privathaus, Waldhausenstraße 5, Hannover. Seit 1983 gibt es eine Rekonstruktion nach drei historischen Fotografien im Sprengel Museum Hannover.

<sup>241</sup> Gwendolin Webster: *Der Merzbau und sein Publikum*, in: *Merzgebiete*. Kurt Schwitters und seine Freunde. Ausst.-Kat. hg. v. Karin Orchard, Isabel Schulz, Sprengel Museum Hannover, Museum Boijmans Van Beuningen

Die Rekonstruktion dieser zwei Künstlerräume findet in einer Zeit statt, in der Kunstwerke vermehrt in ihrem Präsentationszusammenhang wahrgenommen werden. Seit den späten 1960er Jahren wird der Ort der Anbringung, der Her- und Ausstellung sowie der Kontext der künstlerischen Arbeit in den Fokus der Betrachtung gerückt. Die Bezeichnung *in situ*<sup>242</sup> wird für eben diese Werke verwendet und beschreibt Arbeiten, die an einem bestimmten Ort für eine bestimmte Zeit geschaffen werden und sich dauerhaft oder temporär mit diesem Ort verbinden, dementsprechend ortsspezifisch sind.

„Kunst für einen bestimmten Ort, die mit diesem untrennbar verbunden ist und sich dabei nicht nur formal (architektonisch, funktional), sondern auch inhaltlich (historisch, soziologisch, politisch) mit diesem befasst, entspricht den Kriterien von Ortsspezifität.“<sup>243</sup>

Jedes *in situ*-Kunstwerk bestimmt seinen eigenen Ort, definiert ihn, so dass ein je eigener vollkommen neuer Kontext entsteht.<sup>244</sup> Dadurch knüpft die Bezeichnung der Ortsspezifität nicht nur auf sichtbarer Ebene eine Verbindung, sondern reflektiert auch die Rahmenbedingungen der Kunst.

„'Site specificity' ist als 'Ortsspezifität' eingedeutscht worden und bezeichnet jene Art von Kunst, die formal und inhaltlich auf ihren Ausstellungsort Bezug nimmt, der mit ihrer Produktionsstelle übereinstimmen kann. [...] Ausschlaggebend für ortsspezifische Kunst ist, dass sie intentional und rezeptiv so mit ihrem Kontext verbunden ist, dass eine Veränderung dieses Gefüges nicht nur die Form, sondern vor allem ihre Bedeutung grundlegend verändert, ja das Werk (als Kontext) selbst »zerstört«, um Richard Serra zu zitieren.“<sup>245</sup>

Für Kunstwerke in Museen gibt es ein etabliertes Klassifikationssystem, welches mit Beschreibungs- und Indexmodellen der Kunstgeschichte dokumentiert: Autor, Titel,

---

Rotterdam. Köln 2006, S. 156-163, hier S. 157. Webster erläutert detailliert den *Merzbau*, hier im Text ist lediglich eine kurze Zusammenfassung dessen gegeben.

<sup>242</sup> Der Begriff *in situ* ist geprägt von Daniel Buren, der ihn seit 1971 für die ortsspezifische Form des künstlerischen Vorgehens verwendet. Lat. *in situ* bedeutete Lage von Organen im Körper. Von eben diesem lateinischen Begriff leitet sich das englische *site* ab. Mit dem lateinischen verwandt ist ebenso der 1968 in Frankreich hoch politische Begriff der *situation*, der sicherlich nicht zufällig in Burens *in situ*-Konzept anklingt so Krystof, Vgl. Krystof, in: Butin 2006, S. 233.

<sup>243</sup> Krystof, in: Butin 2006, S. 231.

<sup>244</sup> Vgl. Tristan Weddingen: Context as content. Zur Kontextualisierung moderner Kunst, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 3/2005, S. 5-15, hier S. 9.

<sup>245</sup> Weddingen 2005, S. 9f.

Entstehungsdatum, Format, Material, Technik. Das Werk selber wird dabei als Referenz, als etwas Statisches aufgefasst.<sup>246</sup> Der Begriff „Kontext“ sprengt jedoch diese Objektbeschreibung, denn die Interaktion von Werk und Ort, von Werk und institutionellem Rahmen sowie die Rezeptionsprozesse des Betrachters können nicht ausreichend dokumentiert werden. Da der Werkbegriff nicht länger nur ein Objektbegriff ist, sondern aus prozess- und kontextorientierten Strategien gebildet wird, ist die Dokumentation ortsspezifischer Kunst nicht einfach.<sup>247</sup> Sie muss, um als Referenzsystem bestehen zu können, alle Komponenten des Werks, begonnen bei der Begehungsanalyse hin zur Wahrnehmbarkeit durch einen oder mehrere Betrachter, alle Eventualitäten mit einbeziehen. Ortsspezifische Kunst muss sich demzufolge über die aktuell vorhandenen Attribute des Ortes wie Ausmaß, Beschaffenheit, Dimension der Wände/Decken/Böden, Lichtbedingungen, topographische Merkmale, saisonale Bedingungen und im Zuge dessen auch bestimmter Veränderungen definieren so Miwon Kwon.<sup>248</sup> Der Ort wird zur Schnittstelle verschiedener kombinierter Räume.<sup>249</sup> Der Betrachter braucht am Ort diese unverwechselbaren, unteilbaren Eindrücke, „for the works contemplation“<sup>250</sup>. In diesem Zusammenhang wird sehr häufig Richard Serra zitiert, der bezugnehmend auf seine Arbeit *Tilted Arc*<sup>251</sup> auf der Federal Plaza New Yorks sagt, sie zu verschieben, bedeute die Arbeit zu zerstören.

„As I pointed out, *Tilted Arc* was conceived from the start as a site-specific sculpture and was not meant to be “site-adjusted” or ... “relocated”. Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural

---

<sup>246</sup> Vgl. Peter J. Schneemann: Mapping the site. Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation, in: Kritische Berichte 3/2005, S. 64-76, hier S. 66.

<sup>247</sup> Vgl. Schneemann 2005, S. 66f; Vgl.: Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: Texte zur Kunst. 2/1991, S. 89-101. Beide beschreiben die Problematik des Dokumentierens von ortsspezifischer Kunst sowie der Entwicklung eines Referenzsystems zur detailgenauen Analyse.

<sup>248</sup> Vgl. Miwon Kwon: One place after another. Site-specific art and locational identity. Massachusetts 2002, S. 3.

<sup>249</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 3.

<sup>250</sup> Kwon 2002, S. 12.

<sup>251</sup> Richard Serra *Tilted Arc*, 1981, Stahl, 365.7 x 3657.6 x 30.45 cm, zerstört, Foto: Anne Chauvet, Courtesy Richard Serra, unter: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra> (eingesehen am 15.09.2015). Weitere Abb. in: Rosalind E. Krauss: Richard Serra / Sculpture. New York 1986, S. 52/53 (Fig. 12+13).

enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.”<sup>252</sup>

Nick Kaye formuliert dies noch eingehender: “To move the site-specific work is to *re-place* it, to make it *something else*.”<sup>253</sup> Das Kunstwerk zu ändern, indem es verschoben wird, bedeutet auch, dass es immer eine Beziehung zwischen dem Kunstwerk und seinem originalen Anbringungsort gibt oder gegeben hat.

“Site-specificity, then, can be understood in terms of this process, while a 'site-specific work' might articulate and define itself through properties, qualities or meanings produced in specific relationships between an 'object' or 'event' and a position it occupies. After the 'substantive' notion of the site, such site-specific work might even assert a 'proper' relationship with its location, claiming an 'original and fixed position' associated with what it *is*.”<sup>254</sup>

Kwon umschreibt den Ort/„site“ als einerseits körperlich, getragen von Aktion und Intervention und andererseits als weitschweifig, abweichend bezogen auf seine Wirkung und Rezeption.<sup>255</sup> In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Definition von „site“ von einer körperlichen Lokalisierung (erdgebunden, klar umrissen, real) zu einem diskursiven Vektor (ungebunden, fließend, virtuell) verändert so Kwon.<sup>256</sup> Dabei haben sich auch die Paradigmen von „site“ verschoben hin zu einer phänomenologischen oder gesellschaftlichen/institutionellen Betrachtungsweise.<sup>257</sup> Ein wesentlicher und nicht zu missachtender Unterschied bei der Bestimmung und Klassifizierung der Kunstwerke betrifft die Machart und Erstellung des *in situ* Kunstwerks: Wurde der Künstler eingeladen für einen bestimmten Ort ein bestimmtes Werk zu schaffen oder hat er sich beworben und für einen von ihm ausgewählten Ort ein Werk geschaffen.<sup>258</sup>

Der analytisch radikalste Künstler des Prinzips` *in situ* und der Behandlung des Rahmens ist Daniel Buren. Er führte bereits 1969 für seine Arbeiten den Begriff des *in situ* ein. Mit den 8,7 cm breiten, vertikalen, alternierenden Streifen, benannt als

---

<sup>252</sup> Richard Serra, in: Hal Foster: The un/making of Sculpture, in: Russell Ferguson, Anthony McCall, Clara Weyergraf-Serra: Richard Serra. Sculpture 1985-1998. Los Angeles, Göttingen 1998, zit. nach: Kwon 2002, S. 12.

<sup>253</sup> Nick Kaye: Site-specific art. Performance, place and documentation. London, New York 2000, S. 2.

<sup>254</sup> Kaye 2000, S. 1.

<sup>255</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 29.

<sup>256</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 29.

<sup>257</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 30.

<sup>258</sup> Vgl. Kwon 2002, S. 46.

„visuelles Werkzeug“<sup>259</sup>, mit betont geringem Aussagewert und einer neutralen Erscheinungsweise, vermögen diese den Blick weg von sich selbst auf den Ort ihrer Anbringung zu lenken. *In situ* bedeutet dabei so viel wie: Das Zeichen auf eine bestimmte Art und Weise kombiniert und angebracht, im Zusammenhang mit anderen sichtbaren Elementen des alltäglichen Lebens, z.B. Wand, Boden, Decke, Fenster, Tür, Treppe, Mobiliar, Personen usw. Mit ihrem Anbringungsort geht jede Buren'sche Arbeit eine so enge Verbindung ein, dass sie anders als mit diesem gar nicht wahrgenommen werden kann und ohne ihn nicht existieren würde.<sup>260</sup> Entscheidend ist der Entstehungsprozess des Werks: vor Ort, nicht mehr im Atelier. Dies ermöglicht Buren eine Reflexion über die internen und externen Bedingungen der Arbeit. „Weil das Werk selbst sich ohne Komposition präsentiert und der Blick durch nichts Ereignishaftes abgelenkt wird, ist es das Werk als Ganzes, das zum Ereignis wird, bezogen auf den Ort, an dem es gezeigt wird“<sup>261</sup>, und dem Rahmen, in dem es sich präsentiert. Es geht ihm um die „Enthüllung des Ortes selbst als eines neuen, zu entschlüsselnden Raumes“ und dem „Infragestellen der Proposition [...] Was wird zu sehen gegeben?“<sup>262</sup>

Jedes Werk Burens reflektiert die Komplexität und die Umstände der Situation, in die es gestellt wird, und es integriert diese Reflexion in seine Erscheinungsweise mit ein.<sup>263</sup> Das Streifenmotiv als Katalysator und Auslöser kann einen Ort lebendig werden lassen, gerade durch die Inhaltslosigkeit der Streifen und damit einer Differenzierung des Rahmens.<sup>264</sup> Der Betrachter wird für den Ort sensibilisiert, soll die Umgebung/den Rahmen, mitdenken und dazu eine Haltung entwickeln.<sup>265</sup>

„Es gehört heute zum Standard des Kunstdiskurses, dass sich ein Kunstwerk auf spezifische Weise zu seinem Kontext verhalte und dass es ortsspezifisch oder *in situ* konzipiert sei. [...] Der Kontext kann kritisiert, durchleuchtet, angegriffen

---

<sup>259</sup> Daniel Buren, zit. in: Les Couleurs Traversées. Arbeiten vor Ort, Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Eckhard Schneider, Kunsthaus Bregenz. Köln 2001, o. S.; Interview Schneider mit Buren, die Antwort auf Frage 13 beschäftigt sich mit dem Betrachter in Burens Werken und führt die Bezeichnung „visuelles Werkzeug“ ein.

<sup>260</sup> Gudrun Inboden: „Die Karten mischen“ – Eine Skizze zu der Arbeit Burens, in: Daniel Buren. Hier und Da. Arbeiten vor Ort, Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Gudrun Inboden, Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1990, S. 95.

<sup>261</sup> Buren, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 79.

<sup>262</sup> Buren, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 80.

<sup>263</sup> Vgl. Wouter Davidts: Das Atelier ist immer woanders. Über ein Paradox in Daniel Burens Praxis des *in situ*, in: Kritische Berichte 3/2005, S. 40-52, hier S. 40.

<sup>264</sup> Vgl. Davidts 2005, S. 40.

<sup>265</sup> Vgl. Krystof, in: Butin 2006, S. 233.

oder vereinnahmt werden; man kann mit ihm arbeiten, mit ihm in einen Dialog treten oder ihn zu verändern suchen; selbst seine Negation gehört heute zu den 'kritischen' Optionen. Zahlreiche zeitgenössische Künstler/innen haben Burens Modell nomadischer Kunstpraxis adaptiert. Sie sind unterwegs statt im Atelier, sie reisen um den Globus und intervenieren an unterschiedlichsten Orten und Institutionen. Im expandierenden, globalen Netzwerk der Ausstellungsorte und zeitgenössischen Kunstereignisse hat sich ortsspezifische Kunst als die Praxis schlechthin erwiesen, die Künstler/innen, auf Einladung von Institutionen, Städten und anderen Organisationen, zu ihrer jeweiligen 'Distinktion' verhelfen.<sup>266</sup>

Der Präsentationsrahmen, der Anbringungsort der Kunst, wird zur Rezeptionsvorgabe. Als aktiv Sehender macht der Betrachter Entdeckungen im Museumsbau außerhalb der konventionellen Präsentationsräume in den Durchgängen und Verbindungselementen auf seinem Weg durch das Gebäude. Dabei wird seine Wahrnehmung auf spezielle Art und Weise gefordert, denn der Betrachter ist schon immer im Kunstwerk vorgesehen, seine Reaktionen bereits intendiert.<sup>267</sup>

## **I.5. Wahrnehmungsmodi von Kunstwerken in Schwellen- und Zwischenräumen**

Die Rezeption einzelner Kunstwerke in Treppenanlagen, Korridoren oder Untergrundpassagen, als der jeweilig ausgewählte Präsentationsrahmen in einer Funktionsräumlichkeit, hängt unmittelbar von den Wahrnehmungsmodalitäten und Wahrnehmungskapazitäten des Betrachters ab. Eindrücke und Empfindungen können inszeniert werden durch bestimmte Wahrnehmungsmodi, die eine künstlerische Arbeit hervorrufen kann. Die Kunstwerke, auch durch ihre teilweise augenscheinliche Inhaltsleere, regen den Betrachter an, die äußeren Umstände der Arbeit zu befragen.

---

<sup>266</sup> Davidts 2005, S. 40 f.

<sup>267</sup> Vgl. Wolfgang Kemps Aussagen zum Thema Rezeptionsästhetik und Betrachterfunktion, den er als bereits „impliziert“ im Kunstwerk beschreibt. Hier: Kemp 1996, S. 22.

Ausgehend vom Moment der selbstreflexiven Wahrnehmung<sup>268</sup> des Betrachters kann es zu visuellen Erlebnissen, teilweise sogar zu Erwartungsenttäuschungen kommen.

„Der Beobachter wählt und fügt mit großer Anpassungsfähigkeit zusammen und gibt dem, was er sieht, eine Bedeutung. Das so entwickelte Bild begrenzt und betont nun das Gesehene und wird selbst in einem ständigen, wechselweise wirkenden Prozess hinsichtlich der Vorstellungs- und Aufnahmefähigkeit auf die Probe gestellt. So kann das Bild einer gegebenen Wirklichkeit für verschiedene Wahrheiten jeweils ein ganz verschiedenes sein.“<sup>269</sup>

Eine dem Kunstwerk in musealen Funktionsräumen angemessene Herangehensweise wäre damit jene, die aus der unmittelbar erlebten, schauenden Bewegung im Raum erwächst. Denn Kunstwerke in Schwellen- und Zwischenräumen fordern die Bewegung des Betrachters als sinnliches Erfahrungsmittel heraus und lassen einen „Handlungsspielraum“<sup>270</sup> entstehen, der durch den Besucher und das ausgestellte Kunstwerk generiert wird. Gerade weil Orte mit bestimmten Seherfahrungen begangen werden, ist demzufolge der „Museumsblick“ ein anderer als jener außerhalb der Institution, da der Blick eines Museums- oder Ausstellungsbesuchers geprägt ist von bestimmten Erwartungen oder Gewohnheiten sowie der Annahme, dass die Exponate im Museum, als Kunst zu bewerten seien. Dabei nimmt der Besucher selektiv

---

<sup>268</sup> Folgende Auffassung von Wahrnehmung liegt im weiteren Verlauf der Arbeit als Hilfestellung und Grundlage dem Verständnis des Begriffs zugrunde: „Wahrnehmung wird verstanden als aktiver, meist unbewusster Prozess der Organisation und Interpretation von Informationen, meist im Dienst einer Handlungssteuerung. Da die physikalischen Reize gewöhnlich nicht genau die Informationen enthalten, die für eine adäquate und eindeutige Interpretation erforderlich wären, wird Wahrnehmung durch das Interesse und die Aufmerksamkeit, die eine spezifische Selektion unter mannigfaltigen Umweltreizen trifft, sowie durch das Gedächtnis mitbestimmt. Auch soziale Einflüsse, Bedürfnisse, Erwartungen und Wertvorstellungen wirken sich auf die Wahrnehmung aus. [...] In der Philosophie ist Wahrnehmung ein zentraler Begriff der Erkenntnistheorie. Unterschiedliche Momente der Wahrnehmung sind der Sinneseindruck und das bewusste Erfassen, die sinnliche Empfindung und die Vorstellung. Erst auf der Basis von Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellung können Gegenstände reflektiert und im Urteil rational bestimmt werden. [...] Wahrnehmung richtet sich sowohl auf materielle Gegenstände via ihrer jeweiligen Gegebenheitsweise (Ansichten und Rücksichten, Blickwinkel, Ausschnitte, Perspektiven) als auch auf das dem Bewusstsein Immanente (Gedächtnisinhalte, Gefühle, Erwartungen). Der Begriff der Wahrnehmung wird immer dann thematisiert, wenn es um die erkenntnistheoretische Grunddifferenz zwischen Innen- (Subjektbereich) und Außenwelt (Objektbereich) geht.“ Markus Jatsch: Entgrenzter Raum. Unbestimmtheit in der visuellen Raumwahrnehmung, Stuttgart 2004, S. 38.

<sup>269</sup> Jatsch 2004, S. 20.

<sup>270</sup> Hantelmann 2007, S. 14.

wahr und unterscheidet in einer gewissen Selbstbeschränkung<sup>271</sup>, da er in den meisten Fällen als Einzelner adressiert wird.

Die aktive Beteiligung des Betrachters und die Leistung der Identifikation eines Kunstwerkes resultieren aus unterschiedlichen Erlebnisqualitäten und Erfahrungen. Der Betrachter muss aktiv sein, wird körperlich als auch geistig gefordert. Hantelmann spricht in diesem Zusammenhang von einem sowohl individuellen als auch gesellschaftlichen Sinn der zu verstehenden Wirksamkeit eines Kunstwerks, erfahrbar durch die Möglichkeiten bzw. Grenzen des Handelns mit und durch Kunst.<sup>272</sup> „Kunstwerke werden produziert, präsentiert, rezipiert und sie überdauern“<sup>273</sup>, so Hantelmann, die hier die Grundparameter des Kunstwerks, sowohl gesellschaftlich als auch kunstgeschichtlich bestimmt. Daran kann sich in Erweiterung Umberto Ecos Definition des offenen Kunstwerks anschließen.<sup>274</sup> Form und Offenheit des Kunstwerks bieten die Möglichkeit, vor dem Hintergrund einer kunstgeschichtlichen und gesellschaftlichen Perspektive, einer Vielzahl an persönlichen Eingriffen in das bestehende Werk. Der Betrachter wird herausgefordert zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, durch Standortwechsel, Bewegung sowie verschiedene Wahrnehmungsmodi und dazu eingeladen, sich frei in eine Welt einzufügen, die vom Künstler inszeniert wurde. Der Künstler bietet dabei dem aktiven Teilnehmer ein zu vollendendes Werk an, ohne dass dieses damit aufhören würde, sein Kunstwerk zu sein. Die Wahrnehmung wird selbstverantwortlich und der Raumeindruck persönlich interpretiert.<sup>275</sup> Wenn der Betrachter die Kunstwerke in ihrer Gänze erfahren will, muss er unterschiedliche Standpunkte einnehmen und sein Sehen einer raumzeitlichen Ausdehnung unterordnen. So kann der Betrachter sich an bereits Gesehenes erinnern, Fehlendes hinzufügen und Fragmentiertes im Kopf zusammensetzen, um seine Seherfahrung in Aktion zu gestalten. Das aktive Sehen, das sich durch Wahrnehmung und Verstehen räumlicher Erfahrungen ergibt, versetzt den Betrachter

---

<sup>271</sup> Vgl. Markus Pilgram: Kritik und Wahrnehmung im Werk von Daniel Buren. Vom unmittelbaren Sehen des unauffällig Aufdringlichen. Berlin 2005, S. 135.

<sup>272</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 10.

<sup>273</sup> Hantelmann 2007, S. 10.

<sup>274</sup> Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973 (Mailand 1962).

<sup>275</sup> Vgl. Jatsch 2004, S. 8.

als „Teilnehmer“<sup>276</sup> in Bewegung im Raum, niemals distanziert und objektiv, sondern immer handelnd und empfindend.<sup>277</sup>

Ein sich „bewegender Beobachter“<sup>278</sup> in einem Treppenhaus, Korridor oder einer Untergrundpassage kann die Umgebung von verschiedenen Standpunkten aus sehen, dabei variieren die Blickwinkel auf die Objekte und er erliegt verschiedensten Reizangeboten. Seine Wahrnehmung ist sehr komplex. Ein „stationärer Beobachter“<sup>279</sup>, der sich auf ein Bild, vielleicht noch auf Rahmen und Wand konzentriert, verweilt an einem bestimmten Ort und hat ein eingeschränktes Blickfeld. Hier geht es um das Betrachten eines Gegenstandes, der Zeitrahmen ist ausgedehnter und variabler. Für die Wahrnehmung bedeutet dies, dass auch Denken und Erinnern beteiligt sind und es keine flüchtigen Momente geben kann.<sup>280</sup>

„Ohne Betrachter gibt es kein Werk.“<sup>281</sup>, an diese Aussage Burens könnte sich Kempes Vorstellung anschließen, dass die Betrachterfunktion von vornherein im Werk vorgesehen ist und das Werk aktiv durch den Betrachter ergänzt wird, die Grundannahme des rezeptionsästhetischen Ansatzes. Er bezeichnet ihn als „implizierten Betrachter“<sup>282</sup> und vereint dabei sowohl den „bewegenden“ als auch den „stationären Beobachter“ in einer Person. Dieser wird durch die Rezeptionsangebote im Werk vorgesehen und zur Funktion des Werkes selbst. Entscheidend sind die Rezeptionsbedingungen vor Ort sowie der Anbringungsort, gerade weil die zu untersuchenden Kunstwerke für einen bestimmten Ort entstanden sind und diese Orte bei der Rezeption direkt auf den Betrachter wirken.

Das ausgewählte Verbindungselement als Präsentationsort eines Kunstwerks – an der Wand, an der Decke, in einem Übergang, auf einer Treppe, in einem Tunnel – setzt gezielt bestimmte Wahrnehmungsmodi in Gang. Ein Kunstwerk in einem musealen Funktionsraum kann „[...] als das vorläufige Ergebnis einer konstruktiven Beziehung des Subjekts zwischen Wahrnehmung und leiblichem Ich angesehen werden. Dabei ist die Reflexion des Ichs in Relation zum Raum Teil einer Selbsterkenntnis, die

---

<sup>276</sup> Kemp 1996, S. 19.

<sup>277</sup> Vgl. Jatsch 2004, S. 16.

<sup>278</sup> Günther Kebeck: Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit. Regensburg 2006, S. 72.

<sup>279</sup> Kebeck 2006, S. 73.

<sup>280</sup> Vgl. Kebeck 2006, S. 73f.

<sup>281</sup> Vgl. Daniel Buren, zit. in: Buren 2001; Interview Schneider mit Buren, die Antwort auf Frage 13 beschäftigt sich mit dem Betrachter in Burens Werken.

<sup>282</sup> Kemp 1996, S. 22.

Wahrnehmung ein Bewusstwerdungsprozess.<sup>283</sup> Die Erfahrungsebene des Kunstwerks wird mit konkreten Bedeutungen gefüllt, der Anbringungsort kann verändert und einer neuen Betrachtung zugeführt werden.<sup>284</sup> Wenn Wahrnehmung einen Bewusstwerdungsprozess auslösen kann, vermag auch Bewegung im Raum dazu beizutragen. Maurice Merleau-Pontys phänomenologische Überlegungen werden dazu unterschieden in „konkrete Bewegung“<sup>285</sup> und „Ausdrucks-Gesten“<sup>286</sup>.

„Beide Weisen der Bewegung sind eng miteinander verknüpft als zwei Dimensionen des Wahrnehmungsverhaltens, die unmerklich ineinander übergehen. In der 'konkreten' Bewegung wird der Körper instrumentalisiert. Er nimmt dem Raum gegenüber eine zweckorientierte Haltung ein. Man geht durch den Raum mit einer bestimmten praktisch-zielgerichteten Intention. In der Ausdrucksgebärde ist der Körper 'Vehikel der Bewegung', sondern das Subjekt nimmt sich in seiner Beziehung zum Raum selbst wahr. Es entsteht dabei eine 'Situationsräumlichkeit' und keine 'Positionsräumlichkeit', d.h. der Körper wohnt im Raum und in der Zeit ein, weil die Ausdrucksbewegung Raum und Zeit nicht einfach über sich ergehen lässt, sondern aktiv erst selbst hervorbringt.“<sup>287</sup>

In der Unterscheidung von „konkret“ und „Ausdruck“, die Maria Peters in Bezug auf Merleau-Ponty tätigt, geht es in Bezug auf räumliche Installationen in musealen Funktionsräumen um die Differenzierung der rein zweckorientierten, konkreten Bewegung und der sich daraus ergebenden Wahrnehmung im Raum sowie der situationsbezogenen Bewegung mit aktivem Erfahren. Merleau-Ponty betont die Leiblichkeit der Seherfahrung, die aus der Bewegung im Raum resultiert. Für ihn verknüpfen sich Wahrnehmung und Bewegung durch den Leib, der im Raum und in der Zeit einwohnt.<sup>288</sup> Wahrnehmung wird dabei auch bei Merleau-Ponty unterschiedlich gefasst, einerseits als Sinneseindruck, andererseits als bewusstes Erleben.

---

<sup>283</sup> Jatsch 2004, S. 16.

<sup>284</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 9. Hantelmann sieht dazu im Gegensatz die Institutionskritik, welche lediglich die diskursiven Rahmungen der Kunst sichtbar machen, sie ausstellen will und geht damit auf einen Wandel der Kunstwerkfunktion ein.

<sup>285</sup> Merleau-Ponty 1966, Erster Teil Kapitel III, S. 129-132.

<sup>286</sup> Merleau-Ponty 1966, Erster Teil Kapitel IV, S. 215-220.

<sup>287</sup> Maria Peters: Erschriebene Grenz-Gänge. Raumwahrnehmung und ihre sprachliche Umsetzung, in: Führ, Eduard u. a. (Hrsg.): Architektur – Sprache. Buchstäblichkeit, Versprachlichung, Interpretation, Münster 1998, S. 69-77, hier S. 70.

<sup>288</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 169.

Gegenstände oder Kunstwerke können reflektiert bestimmt werden, so dass die Wahrnehmung als eine Form des Sehens von Objekten nie nur eine Seite eines Objektes wiedergibt, sondern das Gebilde und den Raum abtastet, um im Anschluss diese Eindrücke zusammensetzen.<sup>289</sup> Der Betrachter wird hier als verwoben mit dem Raum gedacht, ist im Fluss mit seiner Umgebung. Seine Interaktion im Raum, sein Verhalten und Handeln löst bestimmte Wahrnehmungsprozesse aus. Wahrnehmung vermittelt dabei nicht wie die Geometrie unumstößliche Wahrheiten, sondern Präsenzen, das Sein im Raum.<sup>290</sup> Der Betrachter als der Wahrnehmende und der wahrgenommene Raum verknüpfen sich und es „[...] entsteht eine Zwischensphäre, eine mediale Sphäre, in der es gleichermaßen um das Wahrnehmen des Raumes wie um die Spürbarkeit dieses eigenen Wahrnehmens im körperlichen Sensorium geht.“<sup>291</sup>

Eine aktive Beteiligung des Betrachters am Kunstwerk ist demzufolge werkimmanent, denn nur, wenn aktiv Wahrnehmung als Erfahrung gestaltet wird, kann der Rezipient Teil der Kunst werden. Dabei wird unterschieden zwischen dem gebauten Raum und dem erlebten Raum. Raumwahrnehmung ist nach Franz Xaver Baier Wahrnehmung mit der gesamten Existenz: „«Wir sehen mit unseren Beinen». Wahrnehmen wird somit zu einem existenziellen Drin-sein. Ver-stehen wird zu einem Drin-stehen in einem Zusammenhang. An-sicht wird zu Ein-sicht. Und in der Ein-sicht öffnen sich neue Räume und Binnensichten.“<sup>292</sup> Das Raumerleben ist eine elementare Erfahrung. Einerseits expansiv, ausgehend vom eigenen Körper, baut dieser eine Beziehung zu der Größe des Bauwerks auf und erschließt sich auf seinem Weg durch das Gebäude die Architektur. Andererseits bildhaft, der Betrachter erfasst auf seinem Weg das Räumliche und zerlegt es in seine geometrischen Bestandteile und Flächen, die sich vom Rand, von seinen Umrissen her erschließen.<sup>293</sup>

Das Raumerleben im Museum geht zu einem Großteil von der ausgestellten Kunst aus: Kunstwerke in Museumsverbindungselementen können Raum durch Interaktionen und Wechselwirkungen verschiedener Dinge unter Einbeziehung des Betrachters entstehen lassen.<sup>294</sup> Raum ist, so Kirsten Wagner, stets auf einen Teilnehmer verwiesen, in und

---

<sup>289</sup> Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 112f.

<sup>290</sup> Vgl. Günzel, in: Dünne 2006, S. 114.

<sup>291</sup> Peters, in: Führ 1998, S. 70f.

<sup>292</sup> Franz Xaver Baier: Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes. 2. Aufl. Köln 2000, S.26.

<sup>293</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 42.

<sup>294</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004, S. 187.

durch dessen Bewegungen, Handlungen und Wahrnehmungen eine räumliche Erfahrung und damit Raum überhaupt erst entwickelt werden kann. Denn Architektur und Raumwahrnehmung basieren auf den Empfindungen des Subjektes, welche in der Wahrnehmung mit- und nacherlebt werden. So spielt sich das Erfahren eines Gebäudes zwischen zwei Polen ab, einerseits dem, was die Betrachter an Handlungen im Gebäude ausführen, welche Stimmung sie haben und andererseits dem Gebäude selbst, das in seiner Materialität die Wahrnehmungs- und Handlungsabläufe bestimmen kann.<sup>295</sup>

„Räumlichkeit [...] ist nicht gegeben, sondern wird ständig neu hervorgebracht. Der performative Raum ist nicht – wie der geometrische Raum – als ein Artefakt gegeben, für das ein oder mehrere Urheber verantwortlich zeichnen. Ihm eignet entsprechend kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter.“<sup>296</sup>

Dabei ist eine wichtige Dimension der Komplexität des Raumes die Performativität, die den Raum kontinuierlich transformiert. Der performative Raum, als ein „Zwischen-Raum“<sup>297</sup>, ist nicht mehr gegeben, da die traditionelle Kunstwerkbetrachtung verschoben wird auf ein Konzept von Wahrnehmung, wodurch auch der Raum neu hervorgebracht wird.<sup>298</sup> Hantelmann fasst unter dem Begriff des Performativen verschiedene Ansätze des Hervorbringens, Handelns und Bewirkens.<sup>299</sup>

„Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag. [...] Es gibt kein ›performatives Kunstwerk‹, genauso wenig, wie es ein nicht-performatives Kunstwerk gibt.“<sup>300</sup>

Nach einem performativen Kunstwerk zu fragen, „heißt entsprechend auch nicht, eine neue Klasse von Kunstwerken zu definieren. Vielmehr bedeutet es, eine Ebene der Bedeutungsproduktion zu konturieren, die in jedem Kunstwerk vorhanden ist, die aber

---

<sup>295</sup> Wagner 2004, o. S.

<sup>296</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 199f.

<sup>297</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 199.

<sup>298</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 199.

<sup>299</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 10. Die Autorin bezieht sich in ihrer Argumentation auf John Langshaw Austin und Judith Butler, welche den Begriff im Zuge der Sprachwissenschaften bzw. Philosophie kultur- und gesellschaftstheoretisch eingeführt und ausgeweitet haben.

<sup>300</sup> Hantelmann 2007, S. 11.

nicht immer bewusst und aktiv gestaltet wird, nämlich seine realitätserzeugende Dimension.<sup>301</sup> Dieser Vorgang der Bedeutungsproduktion als realitätserzeugende Dimension ist als ein Prozess zu denken, welcher wiederum eine bisweilen statische und geschlossene Kategorie der Kunstbetrachtung in eine offene, subjektiv gefärbte und damit durch Bewegung animierte Kunstwahrnehmung modifizieren kann. Prozesshaftigkeit bedeutet dabei, dass ein Kunstwerk erst durch die Bewegung eines Betrachters animiert wird. Genauso wie sich Kunstwerke in Schwellen- und Zwischenräumen erst im Prozess der Betrachtung/Begehung/Erarbeitung vollenden, ist die Konstitution von Räumen nie starr, sondern immer prozesshaft.<sup>302</sup> Wahrnehmung und Prozess werden miteinander verknüpft durch einen aktiven Rezipienten. Bewegung ist somit Teil der Rezeption und setzt eine Interaktion von Betrachter, Architektur und Kunstwerk<sup>303</sup> in Gang. Die performative Dimension eines Kunstwerks bezeichnet damit auch „[...] die Teilhabe des Kunstwerks an einer Konstitution von Realität, oder genauer: Sie bezeichnet das Eingebundensein der Kunst in eine Realität, die jedes einzelne Werk immer auch mit hervorbringt.“<sup>304</sup>

„Oft ist es überhaupt erst die Performanz, über die man zur Referenz gelangt, das heißt, die Generierung von Bedeutung erfolgt in Abhängigkeit von den Veränderungen, die durch Handlungen, Bewegungen oder Wahrnehmen hervorgebracht werden.“<sup>305</sup>

Diese Bedeutungsgenerierung von Kunst ist eine schwer zu fassende Dimension, da gerade im Bereich der Wirkungen und Effekte, die Kunst situativ, nach Hantelmann, einerseits bezogen auf einen räumlichen und diskursiven Kontext, andererseits relational in Bezug auf ihre Betrachter, Bedeutung hervorbringt, ausgehend von unterschiedlichsten Wahrnehmungsmodi.<sup>306</sup> Der dann stattfindende Prozess im Bereich der Wahrnehmung von Kunstwerken in musealen Funktionsräumen „zwingt den Betrachter oder die Betrachterin sich zu bewegen, um den Raum zu erfassen,

---

<sup>301</sup> Hantelmann 2007, S. 11f.

<sup>302</sup> Vgl. Löw 2001, S. 230.

<sup>303</sup> Vgl. Kemp 1996, S.20, der hier die Betrachterfunktion im Beziehungsviereck „Künstler-Werk-Betrachter-Institution“ zusammenfasst, siehe Einleitung S. 10.

<sup>304</sup> Hantelmann 2007, S. 12.

<sup>305</sup> Erika Fischer-Lichte: Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris: Paragrana. Internationale Zeitschrift Historische Anthropologie, Kulturen des Performativen. 1/1998, S. 13-29, hier S. 23.

<sup>306</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 12.

welcher sich, gerade weil man verschiedene Standpunkte einnehmen muss, immer doch nur teilweise erschließt.“<sup>307</sup>

In Bezug auf Merleau-Pontys phänomenologische Theorie des Leibes vollzieht sich die Räumlichkeit des Leibes im Handeln, in der Bewegung und dem Miteinander von Raum und Körper in der sogenannten „Situationsräumlichkeit“<sup>308</sup>. Die räumliche Auffassung des Körpers bestimmt für ihn, was Raum für den Menschen bedeutet. Durch sein Raumempfinden kann der Leib sich einfügen. Der Körper macht im Zwischenraum, an der Schwelle „eine eigentümliche Selbstverdopplung, Selbstverschiebung, Selbstspaltung des Leibes, die für die Seinsweise eines leiblichen Selbst charakteristisch ist“<sup>309</sup>, durch. Der Blick des Betrachters ist im Prozess der Selbstspaltung ein Phänomen, das sich zwischen Sehendem und Gesehenem abspielt. Neusehen und Sichtbarmachen, aber auch Anderssehen dienen dabei als Variation des Schon-Gesehenen.<sup>310</sup> Der Künstler hat also zwei Aufgaben, er macht sichtbar und sehend<sup>311</sup>, und zwar andere und auch sich selbst. Nach Merleau-Pontys Aussage: „Nichts ist schwerer zu wissen, als was wir eigentlich sehen.“<sup>312</sup>, wird dem Betrachter in seiner Wahrnehmung etwas bewusst, während die Kunst ihm etwas sichtbar machen will, hier besteht ein großer Unterschied. Demzufolge kann ein Raumschema entstehen, welches Wahrnehmungsprozesse formt und verformt. Der Betrachter wird während der Kunstwerkbetrachtung zur Bewegung gezwungen, zum mehrfachen Wechsel seiner Position, womit der Erkenntnisprozess verlangsamt, aber auch intensiviert, und die Wahrnehmungsebenen vervielfacht werden.

„In den Begriffen des Vermessens auf der einen Seite und des Verweilens auf der anderen wird auf Produzenten – wie Rezipientenseite ein Subjekt vorausgesetzt, das [...] die Möglichkeit und die Fähigkeit hat, sich zu distanzieren und bei sich zu sein, in einer reflexiven und damit letzten Endes souveränen Wendung auf sich.“<sup>313</sup>

---

<sup>307</sup> Löw 2001, S. 71.

<sup>308</sup> Vgl. Merleau-Ponty 1966, Kapitel III, S. 123-127, „Situationsräumlichkeit“ wird definiert und eingeführt auf S. 125.

<sup>309</sup> Waldenfels 1999, S. 12.

<sup>310</sup> Vgl. Waldenfels 1999, S. 138.

<sup>311</sup> Vgl. Waldenfels 1999, S. 102.

<sup>312</sup> Merleau-Ponty 1966, S. 82.

<sup>313</sup> Beate Söntgen: Raumfiguren in Bewegung. Gregor Schneiders Hausbau-Projekt, in: Bogen, Steffen u. a. (Hrsg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, S. 296.

Der Betrachter eines Kunstwerks in einem musealen Funktionsraum muss sich sein eigenes Sehen vor Augen führen, indem er durch Vermessen, Verweilen, Bewegen und Schauen die Arbeit in ihrer Gänze erfährt, um sie so in verschiedenen Facetten wahrzunehmen. Dabei muss er imstande sein: „[...] sein Sehen bewusst zu variieren. Es handelt sich um ein reflexives Sehen, ein Sehen, bei dem der Betrachter zugleich sein eigenes Sehen erprobt. Der auf diese Weise Sehende ist sozusagen imstande, die eigene Wahrnehmung zu 'rekonstruieren'. Der Raum wird dabei aufgrund seiner Unbestimmtheit zu einem Möglichkeitsfeld für die Wahrnehmung des Betrachters.“<sup>314</sup> Kemps Viereck bestehend aus „Künstler-Werk-Betrachter-Institution“ besagt damit auch, dass ausgehend von der Orts- und Raumwahl hin zur künstlerischen Intervention vor allem der Betrachter als bereits implizierter einen Bewusstwerdungsprozess in Gang setzt, der das Kunstwerk verortet, differenziert und damit in Bewegung erfahrbar macht, ausgehend von der Frage, wie es sich ihm vermittelt. Mit dem Modell der Performativität argumentiert, werden die Konventionen der Kunstproduktion, -präsentation, -rezeption und des Überdauerns eines jeden Kunstwerks, unabhängig von seiner intendierten Aussage, mit produziert und verändert und so durch ein aktiviertes Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Handlungspotential neu bestimmt.<sup>315</sup>

## **I.6. Zusammenfassung und Ausblick**

Das Theoriekapitel I fungiert im weiteren Verlauf der Arbeit als Grundlagenkapitel der zu analysierenden Schwellen- und Zwischenräume und der in ihnen präsentierten Kunstwerke. Die Gegenüberstellung von Ort und Raum ist ausschlaggebend für den Umgang der gezeigten Kunst in den Räumlichkeiten eines Museums. Der Ort ist das Ziel und Resultat einer Platzierung, ist konkret und benennbar.<sup>316</sup> Orte machen die Entstehung von Raum erst möglich, so wie Raum systematisch durch seine Konstitution Orte hervorbringt.<sup>317</sup> Handlungs-, Bewegungs- und Wahrnehmungsbezüge eines Betrachters lassen Raum entstehen.

---

<sup>314</sup> Jatsch 2004, S. 118.

<sup>315</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 14f.

<sup>316</sup> Vgl. Löw 2001, S. 198f.

<sup>317</sup> Vgl. Löw 2001, S. 198.

Ein Kunstwerk wird zusammen mit dem Ort, an dem es platziert ist, wahrgenommen. Dabei wird der Ort nicht von ihm getrennt, sondern ist fest mit ihm verankert, wie es die Ortsspezifität verlangt. Das Kunstwerk markiert den Ort, hebt besondere Strukturen seiner Räumlichkeiten hervor und hat sich dauerhaft oder temporär eingeschrieben. Durch ortsbezogene Installationen wird gebauter Raum gestaltet und umgewandelt. Die Rezeption der einzelnen Kunstwerke hängt direkt von den Wahrnehmungsmodalitäten und Wahrnehmungskapazitäten des Betrachters ab. Die Wahrnehmung des Museumsgebäudes spielt sich zwischen dem ab, was die Betrachter an Handlungen im Museum ausführen und dem Gebäude selbst, das in seiner Materialität die Wahrnehmungs- und Handlungsabläufe bestimmen kann.

Das Museum, ein privilegierter Ort, dessen Bedeutung bereits institutionalisiert ist, stellt sich in der heutigen künstlerischen Praxis als Ort und Raum für Schwellenprojekte heraus. Jegliche Form von architektonischen Verbindungselementen – wie Treppenhaus, Appendix oder Durchgang – rückt in den Fokus der Aufmerksamkeit zeitgenössischer Künstler. Jenseits konventioneller Platzierungen werden hier Kunstwerke installiert. Diese Randzonen des Raumes, Schwelle und Zwischenraum, definieren den Raum. Die in Übergangsräumen installierten Kunstwerke markieren Raumgrenzen und erfordern zur Entfaltung ihrer vollen Wirkung eine prozesshafte Wahrnehmung, die den Wirkungsraum der Kunst szenisch erfahrbar macht. Die Museumsverbindungselemente können in einem räumlichen sowie zeitlichen Sinn verstanden werden. Räumlich betrachtet sind sie Leerstellen im Baugefüge, die zwar baulich eine Funktion im Gesamtbaugefüge haben, aber nicht besetzt sind. Zeitlich betrachtet, entstehen sie im Moment der Wahrnehmung, im Übergang von innen nach außen, oben nach unten, leer zu gefüllt. Dieses Übergangsstadium wird körperlich und mental erfahren nach dem Prinzip der Schwellenrituale.

Unter den in Kapitel I herausgearbeiteten Aspekten von Ort und Raum, Schwelle und Zwischenraum, Museumsarchitektur, Ortsspezifität und Wahrnehmungsmodi sollen die jeweiligen Verbindungselemente historisch eingeordnet, analysiert und anhand ihrer zeitgenössischen Ausgestaltungen definiert werden. Grundlegend dafür ist die Annahme, dass Schwellen- und Zwischenräume, durch ihre Positionierung im Gesamtgefüge der Architektur Raum definieren. Kunstwerke in eben diesen Funktionsräumen schärfen die Wahrnehmung des Betrachters und sind

Orientierungshilfen in den Durchgängen der Architektur. Sie fordern die Bewegung des Betrachters heraus, ohne die sich der Raum und das Werk nie komplett erschließen würden. Das aktive Sehen ist werkimmanent und von entscheidender Bedeutung. Die Ortsgebundenheit der Kunstwerke ist ein wichtiger Bestandteil ihrer Rezeption, denn der Raum kehrt durch sie seine Besonderheiten nach außen. Raum ist so stets auf einen Teilnehmer verwiesen, in und durch dessen Bewegungen, Handlungen und Wahrnehmungen räumliche Erfahrung und damit Raum überhaupt erst entsteht.

## Kapitel II

---

### Das Treppenhaus

#### II.1. Historische Einordnung

Die Hauptfunktion jeder Treppe ist die Überwindung von Höhenunterschieden. Dieser Gemeinsamkeit aller Treppen steht ihr unterschiedliches Wesen gegenüber, so Friedrich Mielke.<sup>318</sup> Doch was ist das Wesen einer Treppe? Was kann eine Treppe neben ihrer reinen Funktion als Verbindungselement leisten? In den verschiedenen Kunstepochen und Kulturperioden wechseln sich opulente Treppenhäusern mit jenen ab, in denen die Treppe in oder an der Architektur kaum eine Bedeutung trägt, nur pure Funktion hat.<sup>319</sup> Doch über das Treppensteigen als körperlichen Akt, welches dem Steigenden ein bestimmtes Stufenmaß aufzwingt, definiert die Treppe die Gangart des Fußes, aber auch die damit verbundene Wahrnehmung und Empfindung. Nicht allein ein höfisches Zeremoniell bestimmt das Emporschreiten, sondern auch die architektonische Eigenart der Treppe. Verbunden mit symbolischen, ästhetischen oder funktionellen Qualitäten werden Treppen immer wieder unterschiedlich gestaltet und gedeutet.

Bereits in der Bibel bekommt die Treppe eine besondere Bedeutung. Sie erscheint Jakob im Traum als Himmelsleiter, welche auf der Erde steht und mit ihrem oberen Ende den Himmel berührt. Engel steigen auf ihr auf- und ab, ganz oben steht der HERR, welcher sich Jakob als der Allmächtige vorstellt und ihm Land und Nachkommen verheißt. Nach seinem Erwachen bezeichnet Jakob den Platz, auf dem die Treppe stand, als Pforte zum Himmel.<sup>320</sup> Die Treppe führt als Himmelsleiter direkt zu Gott. Die

---

<sup>318</sup> Vgl. Friedrich Mielke: Die Geschichte der deutschen Treppen. München 1966, S. 1. Mielke ist der erste Inhaber eines Lehrstuhls für Denkmalpflege in Deutschland gewesen und Begründer der Scalalogie. Seit 1980 leitet Mielke die internationale Arbeitsstelle für Treppenforschung in Konstein, Bayern. 1985 gründete er die Gesellschaft für Treppenforschung (Scalalogie) e.V.

<sup>319</sup> Vgl. Mielke 1966, S. 3.

<sup>320</sup> Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1985, 1. Mose 28, Vers 12/13/17.

12 „Und ihm träumte, und siehe, eine Leiter stand auf Erden, die rührte mit der Spitze an den Himmel, und siehe, die Engel stiegen daran auf und nieder.“

13 „Und der HERR stand oben darauf und sprach: Ich bin der HERR, der Gott deines Vaters Abraham, und Isaaks Gott; das Land, darauf du liegst, will ich dir und einen Nachkommen geben.“

17 „Und er fürchtete sich und sprach: Wie heilig ist diese Stätte! Hier ist nichts anderes als Gottes Haus, und hier ist die Pforte des Himmels.“

Gläubigen steigen auf in die göttliche Helligkeit. Die Ungläubigen steigen in die gegenteilige Richtung herab: ins Dunkel, ins Fegefeuer, die Hölle.<sup>321</sup>

Zahlreiche Beispiele für Treppen in kultischer Form lassen sich anführen, die primär keinem unmittelbar praktischen Zweck dienen, wie z. B. die stufenförmige Pyramide *Chichén Itzá* (Yucatán), die auch als Himmelsleiter auf dem Weg zum Göttlichen dienen könnte und gleichzeitig durch ihre vier Treppen und die Anzahl ihrer Stufen, 365 insgesamt, ein Symbol für die Zeit, sogar ein Kalender sein könnte<sup>322</sup> oder die neun Kilometer lange Treppe, die auf den Tàì Shān, einen der fünf heiligen Berge des Daoismus führt und welche man als Gläubiger beschreiten muss, um auf dem Gipfel Himmel und Erde zu opfern.

Stufen und Treppen sind in der Ikonographie verschiedener Kulturen tief verwurzelt, sie stehen symbolisch für Begriffe des Auf- sowie Absteigens, der Abfolge und der Verbindung zwischen verschiedenen Ebenen, besonders zwischen dieser Welt und den geistigen Sphären.<sup>323</sup> Die Stufenfolge und -anzahl einer Treppe machen ihre Symbolik wahrnehmbar. Zunächst entwickelte sich im sakralen Bereich ein „sinnfällig gewordenes Stufen-Denken“, wie es Mielke bezeichnet.<sup>324</sup> Dies speiste sich durch Zahlensymbolik. Im Mittelalter symbolisierten z. B. die drei Stufen vor dem Altar Glaube, Liebe und Hoffnung bzw. die Heilige Dreifaltigkeit.<sup>325</sup> Auch der Antritt der *Spanischen Treppe* in Rom besteht aus drei Stufen. Heute ist diese Treppe ein Bühnenraum für das Publikum: Touristen, Filmemacher, Römer. Als Zierde der Stadt und Erleichterung des Aufstiegs zur Kirche *SS. Trinità dei Monti*<sup>326</sup> ist sie in ihrer Entstehungszeit im ausgehenden 17. Jahrhundert ein Zeichen der Diplomatie zwischen dem Vatikan/Papst und Frankreich gewesen.<sup>327</sup> Die Kirche selber ist der Heiligen Dreifaltigkeit geweiht<sup>328</sup>, worauf bereits der Treppenantritt etliche Meter unterhalb der *SS. Trinità dei Monti* verweist. Die Verbindung von hoch gelegenen Plätzen und

---

<sup>321</sup> Die Bibel, Matthäus 11, Vers 23: „Und du, Kapernaum, wirst du bis zum Himmel erhoben werden? Du wirst bis in die Hölle hinuntergestoßen werden.“

<sup>322</sup> Vgl. Friedrich Mielke: Handbuch der Treppenkunde. Hannover 1993, S. 16.

<sup>323</sup> Vgl. Catherine Slessor: Treppenhäuser. Dt. Erstausgabe, München 2001, darin: Geschichte der Treppen, S. 6-17, hier S. 6.

<sup>324</sup> Vgl. Mielke 1993, S. 17, 23-25.

<sup>325</sup> Vgl. Mielke 1993, S. 23.

<sup>326</sup> Vgl. Wolfgang Lotz: Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie, in: Warnke, Martin (Hrsg.): Politische Architektur in Europa. Repräsentation und Gemeinschaft. Köln 1984, S. 175-223, hier S. 176.

<sup>327</sup> Vgl. Lotz, in: Warnke 1984, S. 222f. Diese Theorie durchzieht den ganzen Text, siehe Aufsatztitel.

<sup>328</sup> Vgl. Lotz, in: Warnke 1984, S. 183.

Gottheiten ist ein konstantes Thema in vielen Religionen, das Hochsteigen zu diesen Orten wird auch als Prüfung des Glaubens angesehen.<sup>329</sup> Höhe ist erhaben, ist Standort des Göttlichen – ist eine These Peter Sloterdijks. Anhand der Jacobschen Himmelsleiter beschreibt Sloterdijk die Akrobaten, Engel, welche auf einer Treppe zwischen Himmel und Erde rangieren und so die Höhe als oberhalb des Menschen gelegen definieren ähnlich einer „Überwelt aus transzendenten Handlungen, deren Agenten die Engel sind“<sup>330</sup>. Die Treppe symbolisiert das „menschlich Gekonnte“ und den Aufstieg zur „übermenschlichen Ebene“ als artistische Übung.<sup>331</sup>

Aber auch Arbeit und Wissenschaft finden auf Treppen statt, so an der Agora in Raffaels *Schule von Athen*<sup>332</sup>. Umschlossen von einem Bogen eröffnet sich der Blick in eine Tempelhalle, auf deren vierstufiger Freitreppe sich die versammelten debattierenden Philosophen befinden.<sup>333</sup> Antike Tempel wurden auf ihrer Hauptseite durch Treppenanlagen betont, stehen immer erhöht in der Landschaft und bergen zu verehrende Kultobjekte. Auch hier nehmen die Stufen der Treppe eine wichtige Funktion der Verbindung ein. Einen Schritt weiter gehen antike Theater in Griechenland und Rom, die sich als ausgedehnte Stufenanlagen lesen lassen, auf denen sich das Publikum versammelte.<sup>334</sup>

Noch bevor die Treppe ein eigenständiges Bauelement wurde, regte sie den menschlichen Erfindungsgeist auf differente Art und Weise an. Giorgio Vasari beschrieb 1568 in seinen *Künstlerviten* die Treppe als „die Arme und Beine eines Baukörpers“<sup>335</sup>, sie ist dekoratives Element.<sup>336</sup> Vincenzo Scamozzi schrieb 1615 *Dell'Idée della Architettura Universale* und definierte die Treppe:

„Unter allen Architekturteilen seien Treppen zweifelsohne für das Gebäude das, was die Adern, Arterien und Venen im menschlichen Körper sind: wie diese das

---

<sup>329</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 8.

<sup>330</sup> Peter Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik.* Frankfurt am Main 2011, S. 200.

<sup>331</sup> Vgl. Sloterdijk 2011, S. 200.

<sup>332</sup> Raffael da Urbino, *Die Schule von Athen*, 1508-12, Fresko, Stanza della Segnatura, Vatikan, Abb. z. B. in: Gebhardt, Volker: *Kunstgeschichte. Malerei*, 5. Aufl. 2004, S. 59.

<sup>333</sup> Die Vier könnte hier für Ordnung, Ganzheit, Zusammengehörigkeit stehen. Das Quadrat hat vier Seiten genau wie das Kreuz, es gibt z. B. vier Jahreszeiten, Himmelsrichtungen, Evangelisten.

<sup>334</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 6.

<sup>335</sup> Giorgio Vasari, zit. nach: Slessor, S. 13.

<sup>336</sup> Ein Beispiel dafür wäre Michelangelos freistehende Treppe in der Biblioteca Laurenziana Florenz, auf welche auch Vasari referiert, Vgl. Slessor 2001, S. 13.

Blut in alle Glieder bringen, so seien jene, ähnlich kunstvoll und verzweigt angelegt, zur Kommunikation notwendig.“<sup>337</sup>

In Giovanni Battista Piranesi Radierungen der *Carceri* (Kerker, 1745-50)<sup>338</sup> winden sich Treppen unheilvoll ins Nirgendwo, in schwindelerregende Höhen. Als „Architekturvisionen“<sup>339</sup> oder „Variationen über Räume und Treppen“<sup>340</sup> sind sie experimentelle Szenarien über die Aussagefähigkeit von Architektur.<sup>341</sup> Treppen, Leitern, Ketten, Seile, Zugbrücken verbinden und enden teilweise im Nichts. In diesen „Raumlabyrinth[n]“<sup>342</sup>, welche den Treppenlandschaften M. C. Eschers<sup>343</sup> ähneln, kann der Blick nicht verweilen, sondern verliert sich auf den Treppen.<sup>344</sup> Die Treppe ist hier Ort des Übergangs, ein Ort des „Hin- und Wegleiten[s]“<sup>345</sup>.

Argumentiert man nach Simmel, so ließe sich die Treppenanlage, ähnlich einer Brücke, dem menschlichen Gestaltungswillen von Verbinden und Trennen unterordnen.<sup>346</sup> Mindestens zwei Ebenen werden durch eine Treppe verbunden, die somit als Brücke zwischen Unten und Oben anzusehen und in ihrer Funktion unendlich fortsetzbar ist. Die Treppe würde wie die Brücke als menschlicher Verbindungswillen über den Raum lesbar sein, sie verbindet vom Bauprinzip her Getrenntes zur Erfüllung praktischer Zwecke so Simmel und macht dies auch noch anschaulich sichtbar.<sup>347</sup> Die Treppe symbolisiert wie die Brücke „die Ausbreitung unserer Willenssphäre über den

---

<sup>337</sup> Vincenzo Scamozzi: Dell' Idea della Architettura Universale, Venedig 1615, I Lib. III, Cap. XX, S. 312, zit. nach : Oechslin, Werner: Von der Treppe zum Treppenhaus. Der Aufstieg eines architektonischen Typus, in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. 9/1983, S. 42-52, hier S. 42.

<sup>338</sup> Giovanni Battista Piranesi *The Round Tower: Plate 3 of Carceri*, ca. 749–60, Etching, engraving, sulphur tint or open bite, burnishing, 55.6 x 41.8 cm, Harris Brisbane Dick Fund, 1937, unter: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.45.3%2827%29> (eingesehen am 15.09.2015). Weitere Abb. in: Alexander Kupfer: Piranesi Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie. Stuttgart, Zürich 1992, Beispiele für *Carceri*: S. 8, 12, 54, 55, 59.

<sup>339</sup> Corinna Höper, in: Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit. Radierungen, Ausst.-Kat. hg. v. Corinna Höper u.a., Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1999, S. 129-146, hier S. 129.

<sup>340</sup> Höper, in : Piranesi 1999, S. 131.

<sup>341</sup> Vgl. Höper, in : Piranesi 1999, S. 131.

<sup>342</sup> Vgl. Höper, in: Piranesi 1999, S. 142.

<sup>343</sup> M.C. Escher *Relativität* (als Beispiel für eine Treppenlandschaft), 1951, Lithographie, 47 x 24 cm, in: Maurits C. Escher: Graphik und Zeichnungen, 16. unveränd. Aufl. München 1985, Abb. 67, o. S. Weitere Abb. in: Johannes L. Locher (Hrsg.): Leben und Werk M.C. Escher. Mit dem Gesamtverzeichnis des Graphischen Werks. Eltville am Rhein 1984, Beispiele für Treppenlandschaften: S. 293, 321, 323.

<sup>344</sup> M.C. Escher *Wasserfall* (als Beispiel für „Perspektivische Untersuchungen“), 1961, Lithographie, 38 x 30 cm, in: Escher 1985, Abb. 76, o. S. Weitere Abb. in: Bruno Ernst: Der Zauberspiegel des Maurits Cornelis Escher. München 1982, 8. Untersuchungen auf dem Gebiet der Perspektive, S. 42-57.

<sup>345</sup> Höper 1999, S. 144.

<sup>346</sup> Vgl. Georg Simmel: Brücke und Tür, in: Michael Landmann (Hrsg.): Georg Simmel. Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Stuttgart 1957, S. 2.

<sup>347</sup> Vgl. Simmel: in Landmann 1957, S. 2.

Raum<sup>348</sup>. Simmel geht noch einen Schritt weiter, die Brücke verbindet nicht nur Endliches mit Endlichem, sondern gewährt im Auf- und Abschreiten der Stufenfolge „einen Augenblick zwischen Erde und Himmel“<sup>349</sup>. Auch Martin Heidegger beschreibt die Brücke als Versammlungsort, welcher unterschiedliche Ebenen, Höhen zusammenbringt und den zu gehenden Weg vorbestimmt und so leitet.<sup>350</sup>

„Immer und je anders geleitet die Brücke hin und her die zögernden und die hastigen Wege der Menschen, daß sie zu anderen Ufern und zuletzt als die Sterblichen auf die andere Seite kommen.“<sup>351</sup>

Genau wie bei Simmel findet sich bei Heidegger eine göttliche Bezugnahme der Brücke:

„Die Brücke versammelt auf ihre Weise Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen bei sich.“<sup>352</sup>

Die Brücke erzeugt den Ort, an dem sie steht, es gibt nicht erst einen Ort und dann eine Brücke. Sie versammelt, verstatet einen Ort, woraus sich wiederum Plätze und Wege bestimmen lassen<sup>353</sup>, genau wie der Ort, den Jakob nach seinem Treppentraum als Pforte zu Gott definiert. Die Treppe als Sammelpunkt oder Verbindungselement lässt Orte entstehen, die in einem besonderen Verhältnis zum Menschen und seinem Raum stehen. Mit dem Zusammenbringen von Oben und Unten, Höhe und Tiefe schließt sie einen messbaren Abstand. Dieser Abstand wird bei Heidegger als „spatium“, als Zwischenraum beschrieben.<sup>354</sup> So können Nähe und Ferne zwischen Objekten oder Menschen zu bloßen Entfernungen bzw. Abständen im Zwischenraum werden, so Heidegger.<sup>355</sup> Die Brücke, und in diesem Fall auch die Treppe, wird bei beiden Philosophen in Bezug gesetzt zum Verhältnis des Menschen zum Raum.

Mit der immer weitergreifenden Ausgestaltung der Treppenhäuser durch Bögen, Säulen, Gewölbe und Nischen, aber auch durch Malereien und Ornamente an Decken und Wänden, wird das Treppenhaus in der Architektur deutlich in den Vordergrund der

---

<sup>348</sup> Simmel: in Landmann 1957, S. 2.

<sup>349</sup> Simmel: in Landmann 1957, S. 4.

<sup>350</sup> Vgl. Heidegger 1978, S. 146f.

<sup>351</sup> Heidegger 1978, S. 147.

<sup>352</sup> Heidegger 1978, S. 147.

<sup>353</sup> Vgl. Heidegger 1978, S. 148.

<sup>354</sup> Heidegger 1978, S. 149f.

<sup>355</sup> Vgl. Heidegger 1978, S. 150.

Betrachtung gerückt. Es wird in und durch die Raumabfolge für den Betrachter erfahrbar<sup>356</sup> und damit in ein Verhältnis zu ihm gesetzt, welches ihn bewusst im Gehen anleitet.

Erstmals im Barock wird der Treppenaufgang zu einem eigenständigen Bauwerk.<sup>357</sup> Als Ort der Begrüßung oder Bühne für ein Zeremoniell dient die Treppe hier fast ausschließlich als Repräsentationsraum<sup>358</sup> und wird zur Sichtbarmachung und Unterstützung des Hofzeremoniells genutzt.<sup>359</sup> Durch eine intensive räumliche und damit auch soziale Differenzierung wurde die höfische Macht symbolisiert, ebenso anhand der Ausgestaltungen der Treppenanlagen, die im Vordergrund der architektonischen und künstlerischen Gestaltung standen.<sup>360</sup> Im Barockschloss galt das obere Ende der Treppe als Standort des Fürsten, welcher den Vorzug des Überblicks genoss. Sein Blickfächer stellte eine Hoheitsgebärde dar. Am unteren Ende der Treppe stand der Gast oder das Volk, erwartungsvoll heraufschauend, welche Entscheidung, welcher Urteilsspruch oder Segen wohl von oben kommen mochte.<sup>361</sup> Friedrich Karl von Moser, Publizist und Politiker des 18. Jahrhunderts, definiert 1761 in seinem „Teutschen Hof-Recht“ die Funktion der Treppe zum Ziel der Repräsentation.

„§6 Von den Treppen:

Die Treppen dienen, seit dem veränderten Geschmack in der Baukunst und nach Abschaffung der beschwerlichen Wendel- wie auch anderer unbequemen Treppen nicht nur zur Vergrößerung der Pracht eines Schloß-Gebäudes, dessen grosse Zierde sie ausmachen, sondern sie haben auch nicht geringen Einfluß in das Ceremoniel bey Hof überhaupt und gegen Fremde insbesondere.

Die Treppen selbst seynd ihrem Gebrauch nach unterschieden; wie man Parade-Zimmer hat, so hat man auch Parade-Treppen, (ob sie gleich disen Nahmen nicht haben) welche bey fremden hohen Besuch, solennen Audienzen

---

<sup>356</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 13.

<sup>357</sup> Vgl. Helfried Kodré: Funktionelle Strukturen im historischen Gewand. Die Treppenhallen des 19. Jahrhunderts, in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. 9/1983, S. 95-105, hier S. 96.

<sup>358</sup> Vgl. Kodré 1983, S. 96.

<sup>359</sup> Mark Hengerer: Hofzeremoniell, in: Paravincini, Werner (Hrsg.): Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Hof und Schrift. Ostfildern 2007, S. 433-455, hier S. 443, unter: <http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-105590/Hengerer.pdf?sequence=1> (eingesehen am 14.2.2013).

<sup>360</sup> Hengerer 2007, S. 443.

<sup>361</sup> Vgl. Wolfgang Meisenheimer: Treppen als Bühnenraum der Raum-Anschauung, in: Daidalos – Berlin Architectural Journal., S. 16-21, hier S. 17.

der Gesandten und andern grossen Feyerlichkeiten gebraucht werden, wie dann solchen falls auch die *Gardes* zu beyden Seiten *postirt* zu werden pflegen. So dann seynd die zu der nöthigen *Communication* nöthige gewöhnliche Haupt- und Neben-Treppen, endlich die geheime Treppen (*escaliers derobés*) in den Zimmern der Herrschafft selbst.“<sup>362</sup>

Da das Hofzeremoniell eher auf interaktiver Ebene zwischen Herrschaft und Subordinanz funktionierte, geben heute vor allem Sachquellen, die Architektur und ihre Raumfolgen, darüber Aufschluss sowie Zeugnisse der Sachkultur der jeweiligen Zeit – Tapisserien oder Wandmalereien.<sup>363</sup> Die riesigen Ausmaße einer solchen Treppe und die imposante Ausschmückung lassen Rückschlüsse auf die Bedeutung des jeweiligen Hofzeremoniells und den Rang und die Stellung des Hausherrn zu. Das Zeremoniell stellte dementsprechend nicht nur die Standes- und Rangunterschiede innerhalb des Adels dar, sondern machte diese auch sichtbar und erlebbar durch die Treppennutzung. Der genaue Standpunkt, an welchem Würdenträger auf der Treppe empfangen wurden, war ein aufschlussreicher Beleg für deren Rang und soziale Stellung.<sup>364</sup> Die Treppe kann hier zu einer unübersteigbaren Schwelle werden.<sup>365</sup>

Die Würzburger Residenz (1720-1744) als Residenz der Würzburger Fürstbischöfe, eignet sich als wichtiges Beispiel barocker Treppenbaukunst. Geplant wurde das Schloss vom Architekten Balthasar Neumann, in Auftrag gegeben vom Fürstbischof Philipp Franz von Schönborn.<sup>366</sup> Das Treppenhaus wurde 1737 fertiggestellt. Es ist 32 m lang, 20 m breit und 26 m hoch, überwölbt von einem freitragenden

---

<sup>362</sup> Friedrich Karl von Moser: Teutsches Hof-Recht, 2 Bd. Frankfurt am Main, Leipzig 1761. Hier: Bd. II, 7. Buch, III. Cap. „Von den Zimmern bey Hof“, § 6, S. 286. Zit. nach: Mielke 1993, S. 37. Friedrich Karl von Moser war Reichspublizist, Staatswissenschaftler und Politiker. Seine ersten Schriften beschäftigten sich vor allem mit dem deutschen Recht, waren zeitkritisch und hinterfragten die Zustände an Fürstenhöfen.

<sup>363</sup> Hengerer 2007, S. 445.

<sup>364</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 14.

<sup>365</sup> Vgl. Meisenheimer 1983, S. 17.

<sup>366</sup> Residenz Würzburg: Außenansichten, Vestibül, Treppenhaus, Grundrisse, in: Erich Bachmann (Hrsg.): Amtlicher Führer. Residenz und Hofgarten Würzburg, München 1973, hier: Abb. 2-10 (Außenansichten, Vestibül, Treppenhaus), Grundriss Schmutztitel hinten; Peter Oluf Krückmann: Das Treppenhaus, in: Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden I, Ausst.-Kat. hg. v. Peter Oluf Krückmann u.a., Bayrische Verwaltung der der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in der Residenz Würzburg. München, New York 1996, hier: Treppenhausansichten S. 44, 53, Grundriss Erdgeschoss und Hauptgeschoss S. 52, dieses Raummuster der Würzburger Residenz findet sich auch in anderen Barockschlössern im europäischen Raum wie in Schloss Schönbrunn, Wien oder im Schloss Versailles, Paris. Eine Beschreibung der Fresken anhand einzelner Bildausschnitte findet sich in: Krückmann 1996, S. 98-121. Eine detaillierte Beschreibung der Fresken Tiepolos findet sich in: Frank Büttner: Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz, in: Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden II. Aufsätze, Ausst.-Kat. hg. v. Peter Oluf Krückmann u.a., Bayrische Verwaltung der der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in der Residenz Würzburg. München, New York 1996, S. 54-62.

Muldendeckengewölbe. Es handelt sich um eine fünfschiffige Treppenanlage mit Umkehrpodesten. Nach einem dreistufigen Antritt im Vestibül, neben dem Gartensaal der Schlossanlage, und einer Unterbrechung des Treppenarms durch ein Zwischenpodest, gabelt sich die Treppe auf einem höher gelegenen Wendepodest in zwei Läufe und führt dann in zwei Anstiegen weiter bis auf die Höhe der dann folgenden Prunk- und Staatsräume: Weißer Saal, Kaisersaal und daran anschließend eine weitere Abfolge von Paradezimmern, Audienzsaal, Schlafzimmer des Hausherrn.<sup>367</sup> Die Treppe selber ist seitlich im rechten Winkel an das Vestibül angefügt. Läufe und Gegenläufe, steigende und sinkende Balustraden, gestufte Podeste und Umgänge verändern auch noch heute je nach Standpunkt und Gehrichtung das Bild der Anlage, auch die Lichtqualität von einer niedrigen Decke im Antritt und relativer Dunkelheit zu einer großen Weite und Helligkeit im oberen Bereich, die durch umlaufende Fenster und eine helle Wandgestaltung hervorgerufen wird. Die klassizistischen Stuckaturen des Geländers und der Wände im oberen Bereich entstanden 1765/66 durch Antonio Bossi.

Das Deckenfresko von Giovanni Battista Tiepolo<sup>368</sup> von 1752/53 umfasst 600 m<sup>2</sup> Deckenmalerei<sup>369</sup> und ist damit das größte Deckenfresko der Welt.<sup>370</sup> Das Bildprogramm zeigt den Götterhimmel, im Zentrum Apoll als Sonnengott und Schirmherr der Künste sowie die Verherrlichung des Bauherrn, als Bischof und Landesherr, dessen Ruhm durch die vier Erdteile, Europa, Amerika, Asien, Afrika, verkündet wird.<sup>371</sup> Der Aufgang der Sonne begleitet durch Apoll sowie das von Fama, der Personifikation des Ruhmes und der Tugend, empor getragene Bildnis des Auftraggebers der Deckenmalerei Carl Philipp von Greiffenclau lässt sich als Metapher lesen. Das Fürstantlitz ist anstelle der Sonne ins Bild gesetzt, damit wird der Fürst selber zur Sonne. Seine Darstellung ist oberhalb der Europa positioniert, welche zu

---

<sup>367</sup> Dieses Raummuster der Würzburger Residenz findet sich auch in anderen Barockschlössern im europäischen Raum wie in Schloss Schönbrunn, Wien oder im Schloss Versailles, Paris.

<sup>368</sup> Giovanni Battista Tiepolo *Deckenfresko*, (Ausschnitt mit Ansicht der Treppenanlage), 1752/53, Residenz Würzburg, unter: <http://www.residenz-wuerzburg.de/deutsch/residenz/treppe.htm> (eingesehen am 15.09.2015).

<sup>369</sup> Krückmann 1996, S. 98-121. Hier findet sich eine Beschreibung der Fresken anhand einzelner Bildausschnitte; Frank Büttner: Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz, in: Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden II. Aufsätze, Ausst.-Kat. hg. v. Peter Oluf Krückmann u.a., Bayrische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in der Residenz Würzburg. München, New York 1996, S. 54-62. Hier findet sich eine detaillierte Beschreibung der Fresken Tiepolos.

<sup>370</sup> Die Beschreibung der Treppenanlage der Würzburger Residenz speist sich aus dem amtlichen Führer der Residenz: Bachmann 1973, S. 35-41 sowie einem persönlichem Besuch der Anlage im Juli 2012.

<sup>371</sup> Vgl. Bachmann 1973, S. 37f.

jener Zeit in der Rangfolge der Erdteile auf der höchsten Stufe der dargestellten Kulturentwicklungen stand<sup>372</sup>, weswegen um sie herum auch die anderen Künstler der Residenz, wie der Architekt Neumann oder der Stuckateur Bossi, dargestellt sind. Die Symbolik des Fürsten als Sonne war zu jener Zeit weit verbreitet, Ludwig XIV. bezeichnete sich als Sonnenkönig. Für den damaligen Besucher der Residenz war lesbar: so wie die Sonne Tag für Tag über Würzburg aufgeht, herrscht der Fürstbischof mildtätig über sein Land.<sup>373</sup> Das Treppenhaus der Würzburger Residenz verkündet im Zuge des Hofzeremoniells durch die malerische Ausstattung daher auch, welchen politischen Anspruch der Landesherr als Fürst hat.<sup>374</sup> Durch Kunst zu belehren, zu erfreuen und zu bewegen, war eine wichtige Funktion der barocken Bauwerke sowie ihrer Ausgestaltung.<sup>375</sup> Zeremoniell und Bildrhetorik wirken demzufolge zusammen.<sup>376</sup> Zur Erfassung des Deckenhausfreskos bedarf es eines sich frei bewegenden Betrachters, der beim Hinaufsteigen in seiner Lesart, einem raum-zeitlichen Prozess des Wahrnehmens, das Kunstwerk von verschiedenen Positionen aus erlebt.<sup>377</sup> Stephan Hoppe fordert vom Betrachter ein subjektives Einfühlen in barocke Räumlichkeiten und gleichzeitig ein Nachvollziehen der ursprünglichen Argumentation<sup>378</sup>:

„Über die Unterbrechungen der Wand, über ihre Stufungen, Öffnungen, Lücken und Lichtspalten hinweg, stellt erst das Raumbewußtsein des Betrachters jene weiterführenden Zusammenfassungen der angedeuteten umgriffenen Bereiche her, die dann in der ordnenden Verbindung zur Gesamtraumbildung zusammenwachsen – einer Raumbildung, die sich in der vollendeten Vorstellung als geistige Architektur darstellt und bei jedem Sehen neu entsteht.“<sup>379</sup>

„Räume, die im Sehen entstehen“<sup>380</sup> meint einerseits das Zusammenspiel von Architektur, künstlerischer Ausgestaltung und Hofzeremoniell und andererseits auch

---

<sup>372</sup> Vgl. Büttner, in: Tiepolo 1996b, S. 57f.

<sup>373</sup> Vgl. Büttner, in: Tiepolo 1996b, S. 58.

<sup>374</sup> Vgl. Büttner, in: Tiepolo 1996b, S. 60.

<sup>375</sup> Vgl. Stephan Hoppe: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580-1770, Darmstadt 2003, S. 183.

<sup>376</sup> Vgl. Büttner, in: Tiepolo 1996b, S. 60.

<sup>377</sup> Vgl. Hoppe 2003, S. 237.

<sup>378</sup> Vgl. Hoppe 2003, S. 183.

<sup>379</sup> Hoppe 2003, S. 239.

<sup>380</sup> Hoppe 2003, S. 239.

den praktischen Nutzen der jeweiligen Architektur. Eine Vermutung liegt nahe: Der Architekt hat in dem Bewusstsein um Hofzeremoniell und künstlerische Ausgestaltung die Gestaltung des Treppenhauses besonders bedacht. Durch das Zeremoniell wandeln sich Treppenhäuser, zusätzlich zu ihrer praktischen Funktion als Verbindungselement zum Überwinden von Höhenunterschieden, zu Schaubühnen, auf denen sich das Spiel von Auf- und Abstieg im höfischen Leben erfahrbar darstellen ließ.<sup>381</sup>

Im Klassizismus änderte sich die Funktion der Treppe deutlich, gerade Treppenläufe, die angemessen monumental wirken, aber nicht übertrieben gestaltet wurden<sup>382</sup>, standen als Verteilersystem mit allen Elementen des Gebäudes in direkter Verbindung.<sup>383</sup> Die Macht des Staates lag in der Hand der bürgerlichen Institutionen, es entstanden neue öffentliche Gebäude wie Museen<sup>384</sup>, Theater, Opern, Universitäten. Diese Gebäude sollten Besucherströme aufnehmen, dementsprechend musste eine Treppe eine bestimmte Kapazität an Personen fassen, sicher sein, einen exponierten Standort sowie eine gewisse Wirkung haben.<sup>385</sup>

Wolfgang Illert beschreibt die Treppe als „statisches Bild“<sup>386</sup>, die immer einen Moment betrachtet werden soll, ehe man sie betritt. Dabei ändert sich der auf ihr gewonnene Eindruck nicht wesentlich, ein großer Unterschied zum barock inszenierten Raumerlebnis. Das Treppenhaus im Barock funktioniert als „Schaubühne“<sup>387</sup>, wohingegen „klassizistische Treppenhäuser [...] Durchblicke in andere Räume, Raumverschränkungen und Kulissenwirkungen der Wände“<sup>388</sup> vermeiden. Das Treppenhaus als „Ansichtsraum“<sup>389</sup> muss durchschritten werden, enthält demzufolge immer die Bewegung des Betrachters. Anliegen war, den statischen Eindruck der Treppe zu bewahren und nicht die stete Veränderung und Erfahrbarkeit des Raumes während des Durchschreitens in den Vordergrund zu stellen. Als eine Folge von statischen Bildern sollte das Treppenhaus von einem Ruhepunkt aus betrachtet

---

<sup>381</sup> Vgl. Mielke 1993, S. 37.

<sup>382</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 14.

<sup>383</sup> Vgl. Kodré 1983, S. 96.

<sup>384</sup> Auf die Museen wird detailliert im nächsten Unterkapitel eingegangen.

<sup>385</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 14.

<sup>386</sup> Wolfgang Illert: Das Treppenhaus im deutschen Klassizismus, Worms 1988, S. 99.

<sup>387</sup> Illert 1988, S. 103.

<sup>388</sup> Illert 1988, S. 105.

<sup>389</sup> Illert 1988, S. 99.

werden und sich nicht beim Ersteigen der Stufen ändern. Dieser Ruhepunkt ergab sich durch die Lage der Podeste bzw. die Laufführung.<sup>390</sup>

Im Klassizismus herrschte das Bestreben, die Treppe in der Mitte des Gebäudes zu platzieren, meistens auf der Symmetrieachse, als abgeschlossener, eigenständiger Bau. Der Übergang vom Vestibül bzw. Vorraum in das Treppenhaus erhielt durch die Trennung der beiden Räume eine besondere Bedeutung, da das Treppenhaus durch eine mehr oder weniger breite Öffnung zugänglich war. Ein Kontrast entstand auch hier durch die relative Dunkelheit im Vorraum und das helle Treppenhaus dahinter. Häufig handelte es sich um einarmig-geradläufige Treppen, die, sofern sie aus mehr als 50 Stufen bestanden, mit Ruhepodesten ausgestattet wurden, damit der Anstieg nicht zu ermüdend war.<sup>391</sup> Die Wände waren in ihrer Gliederung eher flach, aber mit Nischen für Skulpturen oder Reliefs versehen, mit denen sich der Hausherr dem Gast als gebildeter Humanist zeigen wollte, sofern es sich um Privathäuser handelte.<sup>392</sup> Die Wände waren meistens in nur einer eher gedeckten Farbe wie Weiß, Grau, Hellblau, -grün, -rot oder Ocker gehalten. Malereien fanden sich wenn an der Decke, von wo meistens auch das Licht kam, sofern es keine seitlichen Fensteröffnungen gab.<sup>393</sup>

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts ermöglichten technische Neuerungen die Verwendung von Glas und Stahl beim Treppenbau.<sup>394</sup> Vor allem die Konstruktion funktioneller Treppen wurde einfacher, durch industriell gefertigte Normteile. Hatte die Treppe im 18. und 19. Jahrhundert noch ein hohes Ansehen im Zusammenhang mit höfischer Architektur und der Präsentation von Rang und Macht, nahm diese Funktion danach allmählich ab. Treppen wurden auf das Wesentliche beschränkt, ihre Details wurden verfeinert.<sup>395</sup> Die Architekten der Moderne und des 21. Jahrhunderts lassen die Treppe zu einem wichtigen Bestandteil ihrer Entwürfe werden – als frei platzierter Blickfang im Raum, als Auflockerung der Fassade, als skulpturales Gebilde – werden sie an unterschiedlichsten Stellen im Gebäude platziert.

Die Gestaltung der Treppenhäuser in Barock und Klassizismus, das besonders bedachte Gestaltungsprogramm der Wände, ob durch Wandmalereien oder besondere

---

<sup>390</sup> Vgl. Illert 1988, S. 107.

<sup>391</sup> Vgl. Illert 1988, S. 100f/106.

<sup>392</sup> Vgl. Illert 1988, S. 109f.

<sup>393</sup> Vgl. Illert 1988, S. 111f.

<sup>394</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 14.

<sup>395</sup> Vgl. Slessor 2001, S. 15f.

Farbschemata, die Opulenz oder Zurückhaltung in der architektonischen Treppengestaltung zieht die Frage nach sich, was wohl passieren würde, wenn man allen Zierrat, alles „Überflüssige“ von der reinen Architektur entfernen würde und „nur noch“ die pure Treppe bliebe? Friedrich Mielke antwortet wie folgt:

„Denkt man sich in den historischen Treppenhäusern alle Zutaten weg, die architektonische Form und ihre künstlerische Ausstattung, bleibt allein ein simpler steril-funktionierender Aufstieg von einem Geschoß in das nächste. Allegorie und Symbolik aber füllen das Hilfsmittel des Steigens mit einem ausschöpfbaren Inhalt, verleihen der Technik die Sprache und machen das Werk verständlich.“<sup>396</sup>

Treppen bilden als „Konstanten der Wahrnehmung“<sup>397</sup> ein wiederkehrendes Moment der Ordnung. Jede Trittstufe spiegelt die Grundebene, die Erdoberfläche wider; jede einzelne Stufe realisiert das Thema der elementaren Ordner Vertikale und Horizontale.<sup>398</sup> Eine Beschreibung, die auf sakral geprägte Treppenbauten sowie auf durch DIN-Normen<sup>399</sup> definierte Treppenanlagen und Treppenformen anwendbar ist und auch das Begehen einer Treppe im Museumsbau bestimmt. In einem öffentlichen Gebäude, wie dem Museum, dessen Funktion als sammelnde, bewahrende und vermittelnde Institution sichtbar gemacht wird, kommt der Treppe, ihrer Anlage und künstlerischen Ausgestaltung, der originalen zur Entstehungszeit und der zeitgenössischen, eine wichtige Funktion im räumlichen Verteilersystem zu.

## **II.2. Das Treppenhaus im deutschen Museumsbau**

### **II.2.1. Die Geschichte des Treppenhauses und seiner Ausgestaltung**

Das Treppenhaus dient in einem öffentlichen Gebäude wie dem Museum primär als Verbindungselement unterschiedlicher Geschossebenen und steht so mit allen Teilen des Gebäudes in direkter Verbindung. Seine Aufgaben ergeben sich aus den verschiedenen Bauelementen, aus denen sich eine Treppenanlage zusammensetzt:

---

<sup>396</sup> Mielke 1993, S. 35.

<sup>397</sup> Meisenheimer 1983, S. 18.

<sup>398</sup> Vgl. Meisenheimer 1983, S. 19f.

<sup>399</sup> DIN 18064 (November 1979), unter: <http://www.treppenmeister.com/treppenlexikon/DIN-18064> (eingesehen am 16.09.2016) und DIN 18065 (Juli 1984), unter: <http://www.treppenmeister.com/treppenlexikon/DIN-18065> (eingesehen am 16.09.2016).

Treppe, Wand, Fensteröffnung, Fußboden, Decke. Hinzukommen weitere architektonische Gebäudeteile, die sich an und um die Treppenanlage gliedern: Vestibül, Rotunde, Korridor, Ausstellungsraum, Vortragssaal oder Magazin. Bereits Palladio führte im 16. Jahrhundert die räumliche Selbstständigkeit des Treppenhauses ein und beschrieb es durch drei Öffnungen definiert, welche wiederum den Raum bestimmen – eine Eingangstür ins Gebäude, ein Fenster als Lichtspender, eine Tür zum Betreten des aufgesuchten Geschosses.<sup>400</sup>

In der Bauaufgabe des Museums im 19. Jahrhundert stellt die Treppe die wichtigste Möglichkeit zur Gestaltung eines architektonisch bedeutsamen Raumes dar.<sup>401</sup> Sie wird dementsprechend architektonisch aufwendig gestaltet und unterstreicht die Würde bzw. Bedeutung des Museums. Zentral angeordnet sorgt sie für die innere Organisation des Gebäudes, verknüpft und verbindet als Verteilersystem die unterschiedlichen Etagen. Dabei steht sie im Zentrum der Wahrnehmung, soll „[...] den Besucher in eine feierlich gehobene Stimmung versetzen und Mittler sein auf seinem Wege zur Kunst“<sup>402</sup>. Die Treppe ist zu dieser Zeit konstruktiv meistens noch an die Wand gebunden, bekommt aber bereits die Tendenz, sich zu verselbstständigen, sie „[...] wird umso mehr zum Hauptraum und architektonischen Zentrum des Gebäudes, je mehr die übrigen Räume an architektonischer Bedeutung verlieren, also zu reinen Arbeits- oder Ausstellungsräumen werden.“<sup>403</sup>

In Museumsbauten wurden und werden Ausstellungsräume architektonisch eher zurückhaltend gestaltet. Sie sollen durch ihren Inhalt bestechen und den Ausstellungsobjekten genügend Raum zur Entfaltung bieten. Wenn nun der Ausstellungsraum eher zurückhaltend konzipiert ist, so muss es einen Raum im Museum geben, der das genaue Gegenteil verlangt, nämlich repräsentativ zu sein. In vielen Bauten sind das die Treppenhäuser, die durch ihre zentrale Lage auf der Mittelachse des Gebäudes sofort ins Auge fallen: „[...] sie soll mit einem festlichen Aufstieg die Würde des Hauses unterstreichen, und sie soll zugleich für einen großen Publikumsverkehr brauchbar sein.“<sup>404</sup> Das Treppenhaus sollte den Besucher „ablösen

---

<sup>400</sup> Vgl. Oechslin 1983, S. 49.

<sup>401</sup> Kodré 1983, S. 96.

<sup>402</sup> Mielke 1966, S. 284.

<sup>403</sup> Jaiek Lee: Treppenanlagen in Museumsbauten, Diss. Hannover 1995, S. 97.

<sup>404</sup> Kodré 1983, S. 97.

gleichsam vom Treiben des Tages und ihn vorbereiten auf die idealen Zwecke, mit denen er sich nun zu beschäftigen hat.“<sup>405</sup> Besonders in der frühen Bauaufgabe des Museums ist das Treppenhaus einer der wenigen Funktionsräume, in denen die Bedeutung bzw. Würde des Hauses architektonisch hervorgehoben wurde.<sup>406</sup> Der Gestaltungsspielraum des Architekten ist größer in Bezug auf die Treppe als in Bezug auf die Ausstellungsräume.<sup>407</sup>

„Auch im Museumsbau des 19. Jahrhunderts wiederholt sich der immer gleiche Vorgang, daß das Mittel zum Zweck Selbstzweck wurde, daß die Treppe sich selbst zum Gegenstand der Repräsentanz macht. Das Museum, das sich bemüht, seine Eigenschaft als Musentempel in einer entsprechend weihvollen Architektur darzustellen, verlegt das repräsentative Schwergewicht auf die Treppe und ihr überaus prächtiges Gehäuse. Die Sammlungsräume dagegen sind stets sehr zurückhaltend gestaltet, so daß hier nur die Exponate auffallen.“<sup>408</sup>

Im Inneren des Museums stellt die Treppe einen wichtigen Bezugspunkt zur Orientierung für den Museumsbesucher dar. Die Treppe sollte auffindbar und sichtbar sein, der Orientierung dienen, aber auch sicher und bequem begehbar sein.<sup>409</sup> Je nach Lauffigur und Lage wirkt sie sich auf das Zurechtfinden des Besuchers in der Architektur aus.<sup>410</sup> Denn eine Treppe verlangt nach Aktivität eines Rezipienten und ist auch mit seinem Empfinden eng verbunden, denn „[...] dem, der auf sie zugeht, soll sie als Gestalt faßbar sein; dem, der auf ihr geht, soll sie als selbstverständlich dienen, daß er, ohne auf seine Schritte achten zu müssen, die Gestalt ihres Umraums wahrnehmen kann.“<sup>411</sup>

Die Treppe skandiert das Gleichmaß der Bewegung eines jeden Besuchers. Schon die Bauform und die Treppenstufenhöhe bestimmen, ob der Benutzer die Treppe als angenehm oder als störendes Moment empfindet. Dabei erfüllt die Treppe zwei ambivalente menschliche Bedürfnisse: Abwechslung und Ordnung. Ersteres entsteht

---

<sup>405</sup> Kurt Milde: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden 1981, S. 245.

<sup>406</sup> Vgl. Lee 1995, S. 4f.

<sup>407</sup> Vgl. Mielke 1966, S. 285.

<sup>408</sup> Mielke 1966, S. 288.

<sup>409</sup> Vgl. Lee 1995, S. 4f.

<sup>410</sup> Lee 1995, S. 143.

<sup>411</sup> Walter M. Förderer: Treppen-Räume, in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. S. 10-15, hier S. 11.

durch sich ständig ändernde Blickwinkel und Durchblicke, ein dynamisches Raumerlebnis durch die dreidimensionale Bewegung auf der Treppe. Letzteres wird vollführt durch den zumeist symmetrischen Aufbau und die axiale Anordnung der Treppe.<sup>412</sup> Hinauf und Hinunter bedingen die Aktion auf der Treppe.

„Für beide Bewegungen sind Anfang, Verlauf und Ende markiert, aber beide haben verschiedene Erlebnisqualitäten. Mit dem Antritt der Treppe ist eine Erwartung verbunden, ein Weg eröffnet etwas Neues, eine Veränderung, Aufhebung, ein Übergang zu etwas anderem deutet sich an. [...] Führt der Übergang nach oben, so wird er – auch körperlich – als Überwindung empfunden, als eine besondere Anstrengung, die ins Weite, Hohe führt. [...] Führt der Übergang nach unten, so kann sich in ihm Ohnmacht ausdrücken, Ergebenheit oder Unterwerfung [...].“<sup>413</sup>

In den ersten deutschen Museen auf der Symmetrieachse des Gebäudes gelegen, unterstreicht die Treppenanlage hier unter anderem die baulichen Gegebenheiten wie z. B. eine geschlossene Bauweise und den symmetrischen Aufbau. Diese architektonischen Gegebenheiten sind bis Ende des 19. Jahrhunderts in Museumsbauten selbstverständlich und allgemeingültig. Architektonische Schwerpunkte bilden im frühen Museumsbau eine Prunkfassade, eine monumentale Halle und eine repräsentative Treppenanlage als Variationen des barocken Schlossbaus.

Ein Beispiel dafür ist der erste Bau der Hamburger Kunsthalle, der sogenannte Gründungsbau, eröffnet 1869.<sup>414</sup> Die Berliner Architekten Herrmann von der Hude und Georg Theodor Schirmacher haben eine nach außen reich ausgeschmückte Backsteinarchitektur gestaltet, nach dem Vorbild der oberitalienischen Renaissance. Der Bau erscheint von außen eingeschossig, da sich die Räume des Obergeschosses

---

<sup>412</sup> Vgl. Lee 1995, S. 143.

<sup>413</sup> Meisenheimer 1983, S. 17.

<sup>414</sup> Gründungsbau der Kunsthalle Hamburg: Außenansichten, Treppenhaus, Grundrisse, in: IMPF Hamburgische Immobilien Management Gesellschaft mbH, Hamburg und Dittert & Reumschüssel Architektur und Stadtentwicklung: Hinter der Kunst. Die Hamburger Kunsthalle. Sanierung des Gründungsbaus. Hamburg 2008, hier: Außenansicht Altbau S. 4/5, Altbautreppenhaus S. 6/7, Grundrisse und Gebäudeschnitte im Klappcover (vorn und hinten); Ulrich Luckhardt: „...diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“. Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1994, hier: Grundriss Altbau im Klappcover (vorn und hinten), Längsschnitt Altbautreppenhaus S. 20, Aufnahmen des gestalteten Treppenhauses von 1877 und 1904, S. 22 und 23; in: Uwe M. Schneede (Hrsg.): Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder. Leipzig 1997, hier: Fotografien der Treppenhausausgestaltungen von 1877, 1911, 1949/50 sowie nach der Restaurierung in den 1990er Jahren S. 33-37, Luftaufnahme der „Kunstinsel“ mit allen drei Gebäuden aus dem Jahr 1996, S. 191.

hinter einer hohen Attika verbergen. Im Innern findet sich eine Raumkomposition um eine zentrale, zweigeschossige Treppenhalle organisiert. Zusammen mit Vorhalle und Vestibül nimmt sie fast die Hälfte der für den Bau zur Verfügung stehenden Grundfläche ein.<sup>415</sup> Lee Jaik definiert dieses Treppenhaus als seitlich geöffneten Treppenlauf, der von der untermauerten Wand getragen wird und dessen Geschossdecke wiederum von zwei Säulenreihen gestützt wird. Aufgrund der sichtbaren Geschossdecke vermittelt es dem Besucher beim Aufsteigen das Gefühl, dass er beim Steigvorgang die Geschossdecke durchdringt und seine Bewegung auf der Treppe dadurch stärker in der vertikalen Richtung wahrgenommen wird.<sup>416</sup>

Der Tradition der Ausstattungsprogramme für den Museumsbau des 19. Jahrhunderts folgend, erwartet man für das Treppenhaus ein umfangreiches Bildprogramm, welches in „allegorischer Weise auf die Entstehung und Entwicklung der Künste als solche[s]“<sup>417</sup> eingeht, oder es hätte sich „den vielen Historienzyklen anschließen können, mit denen man im 19. Jhd. die Treppenhäuser von Kunsthallen und Museen zu schmücken pflegte, um die Kunsttätigkeit des regierenden Hauses oder der Bürgerschaft der Stadt zu ehren“<sup>418</sup>.

Im Altbautreppenhaus der Hamburger Kunsthalle wurden 1880 die Künstler Valentin Ruth und Arthur Fitger eingeladen, ausgestaltende Entwürfe vorzulegen.<sup>419</sup> Ruth entwarf für die Längsseiten vier großformatige Gemälde der Jahreszeiten in Form von deutschen Landschaften und einen Viererzyklus der Tageszeiten als belebte italienisch anmutende Landschaften. Fitger hingegen gestaltete die Schmalseiten und die Supraporten mit den vier Lebensaltern und den vier Elementen. Einzelne oder mehrere Putten, eingebunden in arabeskenhafte Ornamente, verweisen in den Lünettenfeldern mit Gerätschaften auf die Künste der Malerei, Bildhauerei und Architektur. Nicht nur die Verbindung von Jahreszeiten, Tageszeiten, Lebensaltern und den vier Elementen ist

---

<sup>415</sup> Vgl. Volker Konerding: Die Treppenhalle im Altbau - ein wiedergewonnenes Gesamtkunstwerk der Gründerzeit, in: Schneede 1997a, S. 33-37. Hier findet sich eine detaillierte Beschreibung des Gründungsbaus der Hamburger Kunsthalle.

<sup>416</sup> Vgl. Lee 1995, S. 101.

<sup>417</sup> Rainer Kahnitz: Museum und Denkmal, in: Das Kunst- und Kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. München 1977, S. 164, zit. nach: Konerding, in: Schneede 1997a, S. 33.

<sup>418</sup> Bernd Schug: Valentin Ruth. Ein hamburgischer Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 9, 1964, S. 90, zit. nach: Konerding, in: Schneede 1997a, S. 33.

<sup>419</sup> Ausgestaltung des Treppenhauses im Gründungsbau der Hamburger Kunsthalle, Abb. in: Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle. Hefte der Hamburger Kunsthalle hg. v. Dörte Zbikowski, Freunde der Hamburger Kunsthalle e. V. Hamburg 1998, o.S.; Schneede 1997a: Treppenhausausgestaltung des Gründungsbaus von 1877, 1911, 1949/50 sowie nach der Restaurierung in den 1990er Jahren.

für die Wanddekoration ungewöhnlich, sondern auch die Entscheidung, ein Treppenhaus, das Hauptzugang zu einer Museumssammlung ist, mit Landschaften zu schmücken. An solch einem repräsentativen Ort wären Historienbilder oder Allegorien der Künste zu erwarten gewesen. Für ein Thema aus der Hamburger Kunstentwicklung fehlten scheinbar die Anhaltspunkte aus früherer Zeit, für ein Thema aus der Geschichte der Kunst fehlte es in Hamburg an geeigneten Künstlern, wie auch an finanziellen Mitteln, so Dörte Zbikowski.<sup>420</sup> Landschaften waren hingegen in der Ausgestaltungszeit ein gefragtes Motiv, sie entsprachen den Vorstellungen von Wandschmuck der bürgerlichen Rezipienten und waren daher mehr als geeignet, zumal die Bürgerschaft die Kosten der Ausmalung trug. Die Zyklen sollen die Gesetzmäßigkeit und Vielschichtigkeit des Lebens anschaulich machen und appellieren in ihrer Inszenierung an die Gefühle, die den Besucher bei seinem Rundgang durch das Museum leiten sollen.<sup>421</sup>

„Unter diesem Aspekt ist das Museum hier nicht bloß als Institution verstanden, die der historischen Belehrung und Kenntnisanreicherung dienen soll, sondern es ist Bildungsstätte des Menschen, des Betrachters in einem rein menschlichen Sinn.“<sup>422</sup>

Die Treppenausgestaltung des Gründungsbaus der Hamburger Kunsthalle stellt hier keine Sonderposition dar.

Auch in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe folgt das Ausstattungsprogramm primär einem vom Stifter bestimmten Bildmotiv und erst sekundär der Hinleitung in die Ausstellungsräume durch Attribute und Personifikationen der Malerei, Bildhauerei und Architektur. Die 1847 eröffnete Kunsthalle, entworfen vom Architekten Heinrich Hübsch, inspiriert vor allem in der Fassadengestaltung von italienischen Renaissancebauten dargestellt durch die Rundbogenfenster, zeigt ein offenes Treppenhaus mit einer vielfältigen Gewölbedeckenkonstruktion in verschiedenen Lünetten eingefasst. Der rechteckige Bau, mit symmetrisch gegliederten Baumassen, hat seinen Eingang exakt in der Mitte der Hauptfassade. Die genau dahinterliegende

---

<sup>420</sup> Vgl. Zbikowski, in: Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle 1998, o. S.

<sup>421</sup> Vgl. Zbikowski, in: Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle 1998, o. S. Die Beschreibung des Altbautreppenhauses lehnt sich an die Ausführungen der Autorin an, setzt aber auch eigene Begehungen vor Ort voraus.

<sup>422</sup> Susa Barth, in: Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle 1998, o. S.

Treppenanlage nimmt fast ein Drittel der gesamten Fläche des Museumsbaus ein. Es handelt sich um eine verdoppelte Form einer dreiläufigen, zweimal abgewinkelten Geschosstreppe. So bleibt die Mittelachse als Durchgang im Museumsbau erhalten. Diese Treppenform ist einmalig im deutschen Museumsbau, ein Hinweis, so Lee, dass sich diese Treppenform nicht als praktikabel erwiesen hat.<sup>423</sup> Auftraggeber des Baus war Großherzog Leopold.<sup>424</sup>

Das Hauptfresko der Treppenanlage<sup>425</sup>, gemalt von Moritz von Schwind, zeigt die Gründung des Freiburger Münsters unter Berthold von Zähringen, dem Ahnherrn des Badischen Hauses, dem auch der Auftraggeber entstammte. Ein Festzug nähert sich dem Portal des Freiburger Münsters, angeführt vom Landesherrn Berthold dem Zähringer, kirchliche Oberhäupter und eine Festgesellschaft warten auf seine Ankunft.<sup>426</sup> Die Lünetten um dieses Fresko herum zeigen hingegen die Malerei, Bildhauerei und Architektur. Direkt über dem Hauptfresko sind drei Lünetten zum Thema Architektur gestaltet, in der Mitte die Architektur, geschützt von Kirche und Staat, links und rechts davon die Mathematik und Fantasie als Elemente der Baukunst.<sup>427</sup> Ein bisher unbekannter Maler hat die Decke mit Ornamenten und Profilmedaillons berühmter Künstler nach Vorgaben Hübschs verziert.<sup>428</sup>

Auch im Stiegenhaus<sup>429</sup> des Kunsthistorischen Museums Wien<sup>430</sup>, ist die Ausgestaltung der Wände und Decken ganz der Historienmalerei verbunden und ikonographisch

---

<sup>423</sup> Details zur Treppenform der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, in: Lee 1995, S. 66-69, hier S. 68.

<sup>424</sup> Vgl. Barbara Rommé, in: Schwind 1996, S. 49f. Vgl. Doris Strack: Die historisierenden Wandbilder Schwinds im Treppenhaus der Karlsruher Kunsthalle, in: Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik, Ausst.-Kat. hg. v. Siegm. Holsten, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Ostfildern-Ruit 1996, S. 55.

<sup>425</sup> Ausgestaltung des Treppenhauses der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, unter: <http://www.kunsthalle-karlsruhe.de/de/kunsthalle/architektur.html> (eingesehen am 15.09.2015). Außenansicht Abb. 1-3; Moritz von Schwind. Fresken und Wandbilder, Slg.-Kat. hg. v. Barbara Rommé, Landesbildstelle Baden, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Ostfildern-Ruit 1996, hier: Treppenhausdetail S. 50; Bauen und Zeigen. Aus Geschichte und Gegenwart der Kunsthalle Karlsruhe, Slg.-Kat. hg. v. Regine Hess, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2014, hier: Treppenhaus der Kunsthalle von Heinrich Hübsch mit Fresko von Moritz von Schwind S. 15, Treppenhaus mit Moritz von Schwinds Fresko „Die Einweihung des Freiburger Münsters durch Konrad von Zähringen“ 1841/42 S. 142.

<sup>426</sup> Vgl. Schwind 1996, S. 54

<sup>427</sup> Vgl. Schwind 1996, S. 58.

<sup>428</sup> Vgl. Schwind 1996, S. 60.

<sup>429</sup> Das Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums, Wien ist angelegt als Zentralraum, genau wie in der Hamburger Kunsthalle. Die symmetrisch verdoppelte, zweiläufig gewundene Treppe liegt auf einem kreisförmigen Grundriss unter der Kuppel, zwischen Vestibül und dem drei Geschosse hohen Ausstellungssaal im Mittelgeschoss. Das Steigungsverhältnis der Treppe ist ähnlich denen in historischen Prachtbauten wie der Residenz Würzburg. Die erste Haupttreppe ist im unteren und oberen Bereich ausgestaltet. Die volle Aufmerksamkeit wird vom Haupttreppenhaus durch seine Größe und Monumentalität eingenommen. Vgl. Lee 1995, S. 103-105.

<sup>430</sup> Kunsthistorisches Museum, Wien, Außenansicht, Treppenhaus, Lagepläne, in: Pevsner 1998, hier: Außenansicht des Museums S. 131; Saalpläne/Grundrisse finden sich unter: <http://www.khm.at/entdecken/saalplaene/>, Außenansicht, Foyer, Stiegenhaus, Kuppelsaal: <http://www.khm.at/de/entdecken/angebote/mieten-sie-das-museum/kunsthistorisches-museum/> (eingesehen am 01.04.2015); Herbert Haupt, Wilfried Seipel: Das

verhaftet. Dieses Museum reiht sich, obwohl in Österreich gelegen, in die Aufzählung mit ein, da es eines der bedeutendsten Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts war. Geplant im Zeitraum von 1871 bis 1891 durch Gottfried Semper und Carl von Hasenauer sollten die habsburgischen Sammlungen in diesem Bau erstmals gemeinsam präsentiert werden. Kaiserlicher Repräsentationswille und der Glaube an die Dynastie vereinen sich in diesem Bau. Eine gewaltige Treppenanlage mit barockisierenden Dekorationselementen in vielfältiger Farbgestaltung sowie Gold verbindet das Foyer mit der ersten Ausstellungsetage des Museums.<sup>431</sup> Aus weißem Marmor gefertigt, sind die Stufen eher zum Schreiten gedacht und verweisen so auch auf die Nutzbarkeit als Repräsentationstreppe. Die Initialen des Kaiserpaars Franz Josef und Elisabeth sind aus ebenfalls weißem Marmor an den Seitenwänden neben dem zweiten Treppenabsatz angebracht und verweisen hier auf das Mäzenatentum der Kunst. Auf dem Zwischenpodest, flankiert von zwei Löwenfiguren, ebenfalls mit Habsburger Wappen, steht die von Antonio Canova gestaltete Theseus-Gruppe.<sup>432</sup>

Die Gewölbedecke ist ausgeschmückt mit einer *Apotheose der Renaissance* von Mihály Munkácsy. In einer himmelwärts geöffneten Loggia erscheint der Papst, darunter Michelangelo, Raffael und Leonardo. Veronese steht malend auf einem Gerüst, während Tizian daneben Malunterricht gibt. Fama und Gloria, Ruhm und Ehre der Künste, überschweben die Himmelsszene.<sup>433</sup> Munkácsys Deckengemälde zeigt die „ideale Apotheose der Kunst“<sup>434</sup>, wohingegen Hans Makarts Lünettenbilder „die classischen Heroen der Malerei mit ihren Lieblingsstoffen“<sup>435</sup> wiedergeben. Hans Makart schmückte die zwölf umliegenden Lünetten mit Darstellungen bedeutender Maler wie Dürer, Raffael, Rembrandt, Rubens, Michelangelo, Tizian, van Dyk, Velázquez, Leonardo und Holbein, aber auch Allegorien der religiösen und profanen Kunst, des Gesetzes und der Wahrheit finden sich hier.<sup>436</sup> 1890 erhielten Gustav und Ernst Klimt sowie Franz Matsch den Staatsauftrag einen malerischen Zyklus für die

---

Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse. Wien 1991, hier: Fotografie aus dem Jahr 1891, Blick in das Stiegenhaus des Kunsthistorischen Hofmuseums, S. 43.

<sup>431</sup> Ausgestaltung des Treppenhauses des Kunsthistorischen Museum, Wien, in: Otmar Rychlik (Hrsg.): Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum Wien. Wien 2012, S. 7.

<sup>432</sup> Vgl. Rychlik 2012, der Beschreibung des Treppenhauses im Kunsthistorischen Museum, Wien sowie seiner Ausgestaltung liegt diese Literatur zugrunde.

<sup>433</sup> Vgl. Otmar Rychlik: Das Stiegenschatzhaus. Ein kunsthistorischer Bilderbogen, in: Rychlik 2012, S. 12.

<sup>434</sup> Albert Ilg: Zwickelbilder im Stiegenhaus des K. K. Kunsthistorischen Museums zu Wien, Wien 1893, in: Rychlik 2012, S. 20.

<sup>435</sup> Ilg, in: Rychlik 2012, S. 20.

<sup>436</sup> Vgl. Rychlik 2012, S. 11.

Zwickel- und Interkolumnenbilder zu entwickeln, thematisch festgelegt auf bedeutende Stilepochen der europäischen Kunst, das Alte Ägypten, die griechische und römische Antike. Diese Malereien befinden sich 12 m über der Eingangshalle des Museums, eingebettet in die Säulen- und Arkadenarchitektur. Es handelt sich dabei um Personifikationen wie z. B. der deutschen Renaissance, in diesem Fall ein Kostümpaar, Mann und Frau, vor goldornamentiertem Hintergrund gemalt von Ernst Klimt.<sup>437</sup> Ganz der Ausgestaltungstradition folgend, finden sich in diesem Treppenhaus lesbare Kunstwegweiser, die auf den Besuch der nachfolgenden Ausstellungsräume vorbereiten.

Mit dem Alten Museum Berlin<sup>438</sup>, eröffnet 1828, erbaut im Stil des Klassizismus, verhält es sich ganz anders, da heute das Treppenhaus<sup>439</sup> in seiner ursprünglichen Ausgestaltung nicht mehr zu besichtigen ist. Lediglich zwei Originalkartons der Treppenhausmalereien von Karl Friedrich Schinkel, dem Baumeister und Maler, sind nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs erhalten geblieben.<sup>440</sup> Heute kaum noch in Erinnerung, beruhte dieser Freskenzyklus für die Vorhalle und die obere Treppenhalle auf Zeichnungen Schinkels aus dem Jahr 1828/29, die nach seinem Tod bis ca. 1870 von anderen Künstlern fertiggestellt wurden.<sup>441</sup> Durch die Bauweise von außen erhöht auf einem Podest in seiner Säulenumstandenen klaren Gliederung an die Antike erinnernd, findet sich im Inneren eine geschossübergreifende Rotunde, die an das Pantheon erinnert. Schinkel greift auf Merkmale herrschaftlicher Bauten zurück, verbildlicht damit die Idee des Museums als Bildungseinrichtung und gründet gleichzeitig, mit dem Pantheon als Vorbild, den musealen „Kunsttempel“. Die

---

<sup>437</sup> Vgl. Rychlik 2012, S. 15.

<sup>438</sup> Altes Museum, Berlin, Außenansicht, Treppenhaus, in: Trempler 2001, hier: S. 246 Fotografie obere Treppenhalle (Abb. 16), S. 247 Fotografie Vorhalle (Abb. 17).

<sup>439</sup> Auf der Mittelachse des Alten Museums gelegen befindet sich bei Schinkel die Rotunde. Vestibül und Haupttreppe ordnete er zwischen Rotunde und Säulenhalle der Hauptfront an. Es handelt sich um eine gerade Treppe, abgewandelt mit rechteckiger Seitenwange. Beide Antrittsläufe sind symmetrisch quer zur Hauptachse, beide Austrittsläufe nach dem Wendepodest parallel zu den Antrittsläufen. Schinkel weicht von dem bis dahin allgemeingültigen Grundsatz der Treppengestaltung ab, wonach eine repräsentative Haupttreppe übereinanderliegend gebaut wird, bei Schinkel aber frei unter der Decke des Obergeschosses geführt wurde. Der großflächig angelegte Umgang im Obergeschoss ist für Schinkel ein Ruheplatz. Vgl. Lee 1995, S. 88-92.

<sup>440</sup> Karl Friedrich Schinkel I *Uranos und der Tanz der Gestirne*, 1831, Gouache, 58,8 x 66,4 cm, SM B.9 (jetzt SM D.8), 1842 von Susanne Schinkel für das Schinkel-Museum erworben, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, unter: [http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?object\\_id=1504090](http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?object_id=1504090) (eingesehen am 01.04.2015); II *Trauer am Tumulus und der Aufgang eines neuen Tages*, 1832, Gouache, 58,6 x 67,8 cm, SM D.9, 1842 von Susanne Schinkel für das Schinkel-Museum erworben, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, unter: [http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?object\\_id=1504090](http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?object_id=1504090) (eingesehen am 01.04.2015). Weitere Abb. in: Trempler 2001, S. 73 und S. 226/227.

<sup>441</sup> Vgl. Trempler 2001, S. 30f.

zweiarmig-gegenläufige Innentreppe, parallel zur Fassade verlaufend, ist symmetrisch gespiegelt und verschränkt wiederum den Innen- und Außenraum, welcher zur Parkseite nur durch Säulen getrennt wird.<sup>442</sup>

Innovativ und bahnbrechend ist Schinkels Öffnung des Treppenhauses, die den Stadtraum ins Innere des Museumsgebäudes holt. Eine Öffnung des kubischen Baukörpers mit seiner nur durch ionische Säulen umstandenen Vorhalle in Richtung des Schlosses weisend, gibt den Blick von außen nach innen frei und umgekehrt. Bereits vor dem Museum stehend, kann man Rückschlüsse auf das Innere, die präsentierte Kunst schließen. Von Innen ist ein direkter Abgleich der präsentierten Kartons Schinkels mit dem Außenraum möglich. Gleichzeitig Innen- wie Außenraum zu sein, nur durch Säulen eine Trennung nach außen zu ziehen, macht den besonderen Reiz dieser Treppenanlage aus.

Eine Zeichnung Schinkels zur Nutzung des Treppenhauses zeigt auf der einen Seite Staffagefiguren im Dialog. Er liest die Treppe also auch als Ort des Treffens, Kommunizierens, des Dialogs. Auf der anderen Seite soll die künstlerische Ausgestaltung aber auch anschauend und belehrend sein, wie es anhand der Vater-Sohn-Gruppe links in der Zeichnung veranschaulicht wird.<sup>443</sup> Schinkel verschränkt durch die Bilder und die Architektur seine Ideen eines königlich gestifteten, für die Bürger zugänglichen Museumsbaus. Helmut Börsch-Supan umschreibt Schinkels Architektur und malerische Ausgestaltung anhand der Zeichnung mit der „Lust am Sehen“:

„Seine pädagogische Absicht ist Anleitung zum Sehen, und dadurch gehört es in einem speziellen Sinn zur Publikation eines Museumsbaues. Man sieht die griechischen Bauformen, man sieht über den Lustgarten hinweg auf das Berliner Schloß – rechts die gleichzeitig mit dem Museum errichtete Friedrich-Werdersche Kirche von Schinkel –, man sieht die Wandgemälde und wie Menschen sie betrachten, man sieht, wie andere sich bewegen, um das Museum zu betreten. [...] Die Gestalt links, die sich über das Geländer weit

---

<sup>442</sup> Details zur Treppenführung des Alten Museums, in: Lee 1995, S. 88-95.

<sup>443</sup> Karl Friedrich Schinkel *Altes Museum am Lustgarten. Innere Ansicht der Haupttreppe*, 1829, Papier, Feder in Schwarz, über Vorzeichnung mit Graphitstift und Zirkel, 39,2 x 53,1, SM 21b.54, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, unter:  
[http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?view\\_type=2&object\\_id=1504097&leftmenu\\_id=2](http://ww2.smb.museum/schinkel/index.php?view_type=2&object_id=1504097&leftmenu_id=2) (eingesehen am 01.04.2015). Weitere Abb. in: Trempler 2001, S. 245, Abb. 14.

vorbeugt, um auf den Lustgarten zu schauen, gibt zu verstehen, daß dieser Blick nach draußen für Schinkel wichtig war.“<sup>444</sup>

Apoll, antiker Gott der Künste und der Inspiration, findet auch in Schinkels Ausgestaltung einen wichtigen Platz.<sup>445</sup> Das Thema der Wandbilder der oberen Treppenhalle war: Aufopferung für andere und Einweisung in Kunst und Wissenschaft.<sup>446</sup> Dies steht im Gegensatz zur Vorhalle, deren Standbilder als Sinnbilder von Kunst, Wissenschaft und Militär gelesen werden.<sup>447</sup> Schinkel liest, so Jörg Trempler, seine Architektur als „Hintergrundfolie“, welche durch die Wandgemälde in ihrer Bedeutung hervorgehoben werden und welche den Menschen zum Dialog anregen soll.<sup>448</sup>

Diese vier historischen Treppenhausarchitekturen und Ausgestaltungsbeispiele zeigen, auf welcher vielfältigen Art und Weise dieses architektonische Verbindungselement hervorgehoben wurde und wie durch die künstlerische Gestaltung der Raum einen Dialog mit dem Besucher initiiert. Ob nun wie in Hamburg durch ein aktuelles Motiv, die Landschaft, welches dem Bürgertum entspringt, wie in Karlsruhe durch ein traditionelles Motiv aus der Landesgeschichte oder wie in Wien, durch Personifikationen der Künste und wichtiger Malerfürsten, die Treppenhausausgestaltungen sind historische Dokumente ihrer Zeit. Schinkels Treppenhaus in Berlin nimmt eine Sonderstellung ein, liest sich doch die offene architektonische Gestaltung und der Umgang mit den Wandmalereien und ihrer Themen auch als Platzgestaltung, als Ort des Verweilens, Kommunizierens, des Ausblicks.

Schon in den frühen 1920er Jahren verliert das Treppenhaus seine Bedeutung als öffentlicher Raum und als organisatorisch-gestalterisches Zentrum des Museums. Die Treppe wird nicht mehr als raumbildendes Element verstanden, sondern auf ihre ursprüngliche Rolle reduziert als ein nur der vertikalen Verbindung dienender Bauteil. In ihrer Dimensionierung wird sie meist auf die behördlich vorgeschriebenen Mindestmaße beschränkt und unter funktionellen Gesichtspunkten eher

---

<sup>444</sup> Helmut Börsch-Supan: Die Kunst im Herzen der Stadt. Schinkels Idee vom Museum, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. 88, 1992, S. 21-38, hier S. 21f, zit. nach: Trempler 2001, S. 93.

<sup>445</sup> Vgl. Trempler 2001, S. 99/130.

<sup>446</sup> Vgl. Trempler 2001, S. 128.

<sup>447</sup> Vgl. Trempler 2001, S. 133.

<sup>448</sup> Vgl. Trempler 2001, S. 130.

zurückhaltend gestaltet.<sup>449</sup> Ein weiterer Grund scheint zu dieser Zeit die Rücksichtnahme auf die Sammlungsgegenstände und die Funktion der jeweiligen Institution als Bildungsstätte zu sein. Stand im 19. Jahrhundert bei der Errichtung von Museumsbauten vorrangig noch der Gedanke einer monumentalen architektonischen und damit repräsentativen Wirkung im Vordergrund, versuchte man zu Beginn der Moderne den eigentlichen Zweck des Museums, die sachgerechte und besucherorientierte Präsentation der Ausstellungsobjekte, zu betonen.<sup>450</sup>

Nicht verwunderlich scheint somit die Umwandlung und Rückbauung vormals repräsentativer Treppenhäuser. Ein Beispiel dafür wäre die angedachte Umgestaltung des von Josef Zitek 1868 erbauten Großherzoglichen Museum in Weimar (heute: Neues Museum, Weimar) durch Henry van de Velde 1903.<sup>451</sup> Dieses Museum, ganz der Neorenaissance verhaftet mit symmetrischem Grundriss und dem darauf angeordneten zentralen Treppenhaus, ursprünglich vom Bauherrn mit einem reichen Dekor und Wegweisern der Kunst in Form von Historienmalereien und Ornamentverzierungen vorgesehen<sup>452</sup>, sollte zeitgemäß umgestaltet werden.<sup>453</sup> Dieser Plan scheiterte genau wie die Ausgestaltungsvorhaben Ziteks an finanziellen Mitteln. Trotzdem ist die Idee der Umgestaltung van de Veldes wegweisend für die Zurücknahme des Dekors in Museumsbauten jener Zeit. Aller dekorative Zierat, ob antikisierend oder der Renaissance entlehnt, sollte entfernt werden. Van de Velde wollte das Kuppelgewölbe schließen zu Gunsten eines flachen Oberlichts. Die Marmorsäulen sollten durch Pfeiler kaschiert werden, die Wandflächen klar strukturiert durch lineare und geometrische Formen in dezenter Farbausführung. Als einzigen Schmuck sah er im Treppenhaus ein floral ornamentiertes Geländer vor mit dazu passenden Kandelabern vor. Ein umlaufender Fries hätte die Farbfelder

---

<sup>449</sup> Vgl. Lee 1995, S. 97 und S. 136-137.

<sup>450</sup> Vgl. Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum. Gründungs-, Bau- und Sammlungsgeschichte 1869-1918, hier: Vorschläge zur Umgestaltung des Museums durch Henry van de Velde, in: Bothe 1997, S. 52.

<sup>451</sup> Henry van de Velde *Entwurf für den Umbau des Großherzoglichen Museums*, kolorierte Federzeichnung, 1907, in: Bothe 1997, S.53.

<sup>452</sup> Josef Zitek *Treppenhaus des Großherzoglichen Museums mit historischen Wandmalereien*, Entwurfszeichnung, 1863, in: Bothe 1997, S.40. Hierzu beauftragte der Architekt den Maler Hermann Wislicenus, der nach Ziteks Skizzen die Ausgestaltung der Treppenanlage vornehmen sollte. Vgl. Köhler, in: Bothe 1997, S. 39f.

<sup>453</sup> Vgl. Köhler, in: Bothe 1997, S. 52.

umrandet.<sup>454</sup> Auch aufgrund bautechnischer Bedenken ist diese Form der Aus- bzw. Umgestaltung nicht realisiert worden.<sup>455</sup>

In der Hamburger Kunsthalle wurde dieser radikale Einschnitt in das Dekor der Altbautreppenhaus tatsächlich vorgenommen. Unter dem damaligen Direktor Carl Georg Heise wurde 1949/50 die gesamte Treppenhalle des Altbaus umgestaltet. Die Leinwandbilder von Ruth und Fitger wurden abgenommen und der Raum mit einer alles überziehenden Farbfassung in verschiedenen Graunuancen überzogen. Einige Schlagmetallvergoldungen fanden sich an den Kapitellen der Scheinsäulen.<sup>456</sup>

Beide Umgestaltungsvarianten, in Weimar und Hamburg, sind aufgrund des distanzierten Verhältnisses zu den Ausgestaltungsformen und Raumschöpfungen des vorigen Jahrhunderts zu erklären. Es sollte sich bewusst abgesetzt werden von der nachklassizistischen Baukunst und ihren Ausstattungsprogrammen, die Stilzitate waren nicht mehr gefragt und entsprachen nicht mehr der veränderten Bedeutung des Museumsbaus selber. In Hamburg wurde diese Umgestaltung der 1950er Jahre im Zuge einer Komplettrestaurierung 1994 rückgängig gemacht und die Treppenanlage in ihren malerischen und dekorativen Zustand der Gründungszeit zurückversetzt. Heute erinnert nur noch ein etwa 30 cm breiter Streifen von Boden bis Decke an die Übermalung aus den 1950er Jahren, ähnlich einem Stolperstein.

Aktuelle Museumsbauten, vor allem seit dem Museumsbauboom der 1980er Jahre, ähneln vielmehr eigenständigen, bewegten, skulpturalen oder reduzierten, geometrisch wohl proportionierten, fast minimalistischen Gebilden, deren Treppenanlagen je nach Zweck im Gesamtbauegefüge eine prädestinierte Positionierung oder aber nur eine Randrolle erfahren. Wird der Empfang in Museen des 19. Jahrhunderts zumeist durch ein repräsentatives Treppenhaus eingeführt, angelegt als Gesamtkunstwerk zur Erhebung und Belehrung des Besuchers, umfasst das Gestaltungsspektrum in den Museumsbauten des späten 20. Jahrhunderts eine Vielzahl an Optionen, deren Gemeinsamkeit die Aufhebung einer strikten Trennung von außen und innen ist. Das Schaffen von Verbindungen, auch auf der

---

<sup>454</sup> Vgl. Köhler, in: Bothe 1997, S. 52f.

<sup>455</sup> Vgl. Köhler, in: Bothe 1997, S. 52f.

<sup>456</sup> Graufassung des Treppenhauses im Gründungsbau der Hamburger Kunsthalle, in: Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle 1998, o. S. Weitere Abb. in: Schneede 1997a, S. 35-37 (Abbildungen der Graufassung sowie nach der Restaurierung mit stehengebliebenem Streifen der Graufassung von 1949/50).

Wahrnehmungsebene des Museumsbesuchers, und das zueinander in Relation setzen ist eine vornehmliche Aufgabe aktueller Museumsarchitektur.<sup>457</sup> Die Unvorhersehbarkeit der architektonischen Gestaltung wird zum Programm.<sup>458</sup>

Bezieht man dies ebenfalls auf die Treppenanlage, ihre architektonische Ausgestaltung und Positionierung im Gesamtbauegefüge, ist festzustellen, dass es einerseits zu einer untergeordneten Positionierung der Treppenhäuser kommen kann. Sie steht nicht im besonderen Fokus des Architekten und damit auch nicht im exponierten Aufmerksamkeitsbereich des Museumsbesuchers. Die Treppenanlage wird als rein verbindungsschaffender Baukörper gelesen.

In der Neuen Nationalgalerie, Berlin (Ludwig Mies van der Rohe, 1968) führt das Treppenhaus aus dem gläsernen Pavillon hinunter in das Untergeschoss der Ausstellungsräume und fungiert lediglich als Verbindungselement. Die Aufmerksamkeit des Besuchers liegt vor allem auf dem Ausstellungspavillon, welcher sich durch seine umlaufende Glasfront als offener Raum im Wechselspiel von Innen und Außen präsentiert. Nur durch zwei grüne Marmorwände sowie zwei Holzwände, hinter denen Garderobe und Treppenabgang befindlich sind, wird der Raum gegliedert.<sup>459</sup>

Im K20, den Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Hans Dissing, Otto Weitling, 1985)<sup>460</sup>, erschließen sich in einer relativ engen Treppenanlage mit dreifach parallel gestaffelter Treppe, in einer cremeweißen Kunststoffummantelung, die Etagen des Gebäudes ausgehend von einem weitläufig gefassten Foyer mit unterschiedlich gegliederten Wänden. Diese wiederum verdecken im ersten Betreten des Museumsgebäudes die Wegführung und den Blick auf die Treppenanlage. An diese angegliedert findet sich ebenfalls ein gläserner Fahrstuhl.<sup>461</sup> Treppe und Fahrstuhl erwecken beim ersten Betrachten eher die Notwendigkeit Erschließungsraum zu sein, denn architektonische Besonderheit.

Vollkommen anders geartet sind die Raumüberlagerungen und –verdichtungen in den beiden Museumsgebäuden von Max Hollein, das Museum Abteiberg,

---

<sup>457</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 40.

<sup>458</sup> Vgl. Wolfgang Pehnt: Uferpromenaden-Kunstpfade-Gradwanderungen, in: Lampugnani, Vittorio Magnago (Hrsg.): Museumsarchitektur in Frankfurt 1980-1990. München 1990, S. 25, zit. nach: Naredi-Rainer 2004, S. 40.

<sup>459</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 198f.

<sup>460</sup> Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 116/117, Treppenansicht S. 116.

<sup>461</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 116f.

Mönchengladbach (1982)<sup>462</sup>, sowie das Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (1991)<sup>463</sup>. Treppen, Rampen und Brücken vernetzen horizontale, aber auch vertikale Wegsysteme miteinander. Raumüberschneidungen sorgen für Weitläufigkeit und Enge, Überschaubarkeit und Irritation im Wechsel der immer wieder neu erscheinenden Raumsituationen. Abwechslungsreich geformte Treppen verbinden in Mönchengladbach die unterschiedlichen Ebenen des an einen Hang in Terrassenform gebauten Museums, während in Frankfurt, mit Grundriss ähnlich einem Tortenstück, die Treppe Galerien eröffnet, von denen man durch einen kreisförmigen Raum inmitten des Gebäudes, vergleichbar einer Rotunde, den Blick schweifen lassen kann. Entstanden sind zwei Architekturen, die sich selber „als veritables Raumkunstwerk“<sup>464</sup> feiern und die als „autonomes Kunstwerk für Kunstwerke und Menschen“<sup>465</sup> bezeichnet werden. Die Treppen stehen nicht im Zentrum der Architekturen, sondern bilden als Variablen eine Möglichkeit der Verbindung unterschiedlicher Ebenen.

Andererseits kann die Treppe, ähnlich wie in barocken Treppeninszenierungen, an prädestinierter Stelle im Museumsbau stehen. Im Museum Ludwig, Köln (Peter Busmann, Gottfried Haberer, 1986)<sup>466</sup> werden die axial angeordneten Ausstellungsräume durch eine große Treppenanlage erschlossen, die in barocker Geste fast im Vordergrund der Betrachtung steht, nachdem der Besucher durch einen eher unauffälligen Eingang in das Museum eingetreten ist.<sup>467</sup>

Das Treppenhaus im Kunstmuseum Bonn (Axel Schultes, 1992)<sup>468</sup> erinnert vielmehr an eine Sanduhr, einen Doppelkegel inmitten des Gebäudes. Unter der zentralen Rotunde führen erst konvexe, dann konkave Stufen den Museumsbesucher in die Ausstellungsräume. Nicht nur die zentrale Anordnung der Treppenanlage auf der diagonalen Symmetrieachse des Gebäudes, sondern auch die Lichtregie unterhalb der Rotunde rücken, wie in barocken Schlossbauten, die Aufmerksamkeit auf den zentralen Erschließungsraum der Architektur.

---

<sup>462</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 138-141, Treppenansicht S. 140, 141.

<sup>463</sup> Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 136/137, Treppenansicht S. 137.

<sup>464</sup> Naredi-Rainer 2007, S. 137.

<sup>465</sup> Naredi-Rainer 2007, S. 141.

<sup>466</sup> Museum Ludwig, Köln, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 108/109, Treppenansichten S. 40 und 109.

<sup>467</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 108f.

<sup>468</sup> Kunstmuseum, Bonn, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 130-133, Treppenansicht S. 132.

In der Pinakothek der Moderne, München (Stephan Braunfels, 2002)<sup>469</sup> erwächst aus der zentralen 34 m breiten Rotunde eine sich trichterförmig vom Untergeschoss in die Obergeschosse ausweitende Treppenanlage, von der sich je nach Standpunkt abwechslungsreiche Blicke ergeben.

Eine Besonderheit stellt die freistehende Treppenspirale im Neuen Museum, Nürnberg (Volker Staab, 1999)<sup>470</sup> dar, die den Blick fokussiert, sich aus einer offenen Halle neben dem Foyer nach oben dreht und alle Ausstellungsebenen miteinander verknüpft.<sup>471</sup> Bereits seit dem 13. Jahrhundert gibt es freistehende, vom Mauerwerk gelöste Wendeltreppen, deren Form an die aus Glas und Stahl offen gestaltete Treppe in Nürnberg erinnern.<sup>472</sup> Einläufige Wendeltreppen mit Auge, deren Mitte offen ist und einen Durchblick von unten nach oben ermöglicht, sind seit der Renaissance beliebt, vor allem durch Palladios Bau der *Scala Ovata*<sup>473</sup> im venezianischen Monasterio della Carità (1560) mit elliptischem Grundriss und sehr großem Auge.<sup>474</sup> Metaphorisch sind Wendeltreppen durch ihre Spiralform als unendlich, aufstrebend, immer wiederkehrend lesbar. Der Durchblick von innen nach außen und oben nach unten ermöglicht im Beschreiten der Treppe, deren Stufenhöhe und –breite durch eine geringe Setzhöhe in Relation zu einer sehr breiten Trittlfläche fast an barocke Schlossbauten erinnert, einen Erschließungsprozess, der sich nicht nur über das rein verbindende Element ergibt, sondern auch durch die fast skulpturale Wirkung der Wendeltreppe bedingt.

Mehrere Gründe für die unterschiedliche Behandlung und Positionierung der Treppenanlage lassen sich anführen. Ein Grund liegt sicherlich in der Veränderung des Umgangs mit Zierrat jeglicher Art. Hin zum „White Cube“, dem neutralen Ausstellungsraum, soll keine zusätzliche dominante Raumgestaltung in Form von Wandmalereien, Dekoren oder Materialvermischungen die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich lenken bzw. überhaupt irgendeine Form von Dekor von der puren Architektur ablenken. Außerdem bestimmt ein neues System der Wegführung die

---

<sup>469</sup> Treppenansicht, in: Naredi-Rainer 2004, S. 128.

<sup>470</sup> Neues Museum, Nürnberg, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 124/125, Treppenansicht S. 125.

<sup>471</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 124f.

<sup>472</sup> Vgl. Mielke 1966, S. 124-128, hier S. 127.

<sup>473</sup> Palladio, Treppenansicht der *Scala Ovata*, Abb. in: James S. Ackerman: Palladio. Stuttgart 1980 (Harmondsworth 1966), Abb. 103, S. 133.

<sup>474</sup> Vgl. Mielke 1966, S. 131.

Lenkung durch die Ausstellungsräume, damit muss nicht zwangsläufig die Treppe im Vordergrund der Raumbegabung stehen. Auch lange Korridore, Rampen, Rolltreppen, Fahrstühle werden als verbindende Elemente eingesetzt. Im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris (Renzo Piano, Richard Rogers, 1977)<sup>475</sup> liegt die Rolltreppe sogar außerhalb des Gebäudes, ähnlich einem eigenständigen skulpturalen Objekt, welches sich am Gebäude empor schlängelt.

Hinzukommt aber auch das Bedürfnis, die architektonischen Auslöser der Schwellenangst beim Eintritt ins Museum zu vermeiden. Rückblickend löst die hervorgehobene Positionierung der Kunst, ihre Erhabenheit, metaphorisch auch in Form der Architektur und ihrer Ausgestaltung, in den Museumsbauten des 19. Jahrhunderts eine Schwellenangst im Übertritt vom Außen- in den Innenraum aus. Die zentral angeordnete Eingangssituation, baulich hervorgehoben mit anschließendem Foyer, Rotunde und Treppenhaus, wich im Laufe der Zeit einer fast unmerklichen Eingangssituation, wie z. B. im K20, wo man den Eingang regelrecht suchen muss. Das Einführen in das Gebäude bedient kaum noch zeremonielle Aspekte. Mit angegliedertem Foyer, Garderobe, Kasse, Museumsshop oder Café sprechen diese Eingangssituationen heute ganz andere Reizschwellen des Besuchers an, bevor überhaupt ein Prozess von Vorbereitung auf den Ausstellungsbesuch initiiert werden kann. Vielmehr werden Plätze geschaffen, der Kommunikation, des Verweilens und der Orientierung, die in Form von primär leeren hallenartigen Gebilden Ort der künstlerischen und ästhetischen Erfahrung werden. Selbst die obere Etage in Schinkels Altem Museum ist eine Platzgestaltung, zwar in den Museumsmauern verborgen, aber doch geöffnet nach außen durch die Säulenreihe. Es handelt sich nicht um einen abgeschlossenen Bereich zum Außen, sondern um einen Vorraum zur Kunst, der angelegt ist als Treffpunkt und Kommunikationsplattform.

Historische Platzierungen und die Tendenz zum Zeremoniell werden als bauhistorische Dokumente in einen neuen gesellschaftlichen Kontext überführt, dabei ist vor allem die freie Wahl des Weges elementar, eine Flexibilität, die in frühen Museumsbauten nicht vorhanden war. Hier waren Wegsysteme vorgegeben, die als Initiierung die Ersteigung der Treppe vorsahen. Dementsprechend kann in der Wegführung eines

---

<sup>475</sup> Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 174-177. Rolltreppe S. 175, 176.

Museums die Treppe ein zentrales Motiv sein oder sie wird Mittel zum Zweck, wie die oben angeführten Beispiele unterschiedlicher Museumsarchitekturen zeigen.

### **II.2.2. Das Treppenhaus als zeitgenössische künstlerische Gestaltungsaufgabe**

Vom Eingangsbereich, der Rotunde, dem Vestibül, vom Verweilen, Orientieren, sich Bereitmachen, zum Aktivieren, Bewegen auf der Treppe hin zum Ausstellungsraum, Wahrnehmen, Kunsterlebnis – die Treppe wird zur Schwelle als eine Art Übergangsphänomen von einer Ebene zur anderen, nicht nur im baulichen, räumlichen Sinn, sondern auch inhaltlich. „Die Schwelle überqueren“, so Arnold von Gennepe<sup>476</sup> bedeutet somit auch, sich auf etwas Neues einzulassen, eine Grenze zu überschreiten, den Blick zu erweitern.

„Wer sich an einem Übergang befindet, ist im Begriff, auf (und in) ein Anderes, Ungewohntes einzugehen, das zunächst nur in Umrissen erkennbar sein kann.“<sup>477</sup>

Als Verteilersystem und Verbindungselement löst die Treppenanlage einen immensen Reiz der Inbesitznahme bei zeitgenössischen Künstlern aus; künstlerische Fiktionalität, situative Neuinterpretation und ein ästhetischer Entwurf reiben sich am Vorgefundenen, beziehen es mit ein oder verändern die Räumlichkeit manchmal sogar bis zur Unkenntlichkeit.<sup>478</sup> Ein wichtiger Faktor dabei ist sicherlich, dass die Treppe ein überaus anpassungsfähiges und flexibel einsetzbares Bauelement über die Jahrhunderte geblieben ist. Künstler nutzen den sich um die Treppe ergebenden Raum, das Treppenhaus, als Anlass und Ausgangspunkt ihrer Kunstwerke. Ihre Exponate und Installationen verstehen sich als eine individuelle Aufforderung zu sehr speziellen Erfahrungen und Einblicken. Wandmalereien werden in installativen, ortsspezifischen Kunstwerken mit Architektur gleichgestellt, sie werden nicht mehr von bestehenden architektonischen Elementen bestimmt, sondern der Architektur eingegliedert bzw. eingepasst. Besucher und künstlerische Ausgestaltung bedingen somit die Nutzbarkeit der Treppenanlage. Kunst und Architektur durchdringen sich gegenseitig und gehen

---

<sup>476</sup> Vgl. Gennepe 2005, S. 29.

<sup>477</sup> Görner 2001, S. 7.

<sup>478</sup> Vgl. Ulrich Eller: Vorwort, in: Ein Treppenhaus für die Kunst 5, Ausst.-Kat. hg. v. Ministerium für Wissenschaft und Kultur Niedersachsen, Hannover 2000, o. S.

einen Dialog ein. Dabei wird Bewegung im Raum – Treppensteigen – zum werkkonstituierenden Akt.<sup>479</sup> Auf der Treppe wird aktives Sehen gefordert, dass sich durch Wahrnehmung und Verstehen räumlicher Erfahrungen ergibt und den Betrachter in Bewegung im Raum versetzt. Da die Kunstobjekte heute vermehrt in ihrem Präsentationszusammenhang wahrgenommen werden, spielen Ortsspezifität und *in situ* Thematik eine wesentliche Rolle bei der Kunstwerkerstellung und -betrachtung. Ortsspezifische Arbeiten fördern die Aufmerksamkeit, sich ganz gezielt hier und jetzt mit dem vorliegenden Kunstwerk auseinanderzusetzen. Die künstlerische Umgestaltung macht den Raum für den Treppenbenutzer neu erfahrbar, er wird zu einem Erlebnis:

„Die Treppe ist das Herz eines jeden mehrgeschossigen Baus. Sie pumpt sozusagen Leben in jede Etage. [...] Treppen [...] sollen Erlebnisse vermitteln – Erlebnisse des Baus und des Raums. Die Treppe soll dem Besucher wie dem Bewohner oder Benutzer den Bau ‚schmecken‘ lassen.“<sup>480</sup>

Die Treppenanlage als Ort des Kunstwerks wird zum Handlungsraum, an dem es keine Trennung zwischen Betrachter und Werk mehr gibt, sondern der Museumsbesucher zum aktiven Teilnehmer am Werk wird. Es entsteht ein Erlebnisraum durch die Interaktion von Besucher und umgebendem Raum, hervorgerufen durch das Kunstwerk. Die folgenden zeitgenössischen künstlerischen Positionen sind alle in einer Treppenanlage situiert, die eben selbst schon Übergang ist, eine architektonisch offene Grenze zwischen Räumen unterschiedlicher Einstellung markiert. Welche Kunst kann an diesen Orten gezeigt werden? Welche künstlerischen Eingriffe in den architektonischen Raum sind möglich? Wie verändert das Kunstwerk den Anbringungsort? Wie bedingt es die Erfahrung des Betrachters?

### **II.3 Zeitgenössische Treppenausgestaltungen**

Die folgenden Beispiele zeitgenössischer Treppenausgestaltungen stellen Künstler in den Vordergrund, deren Kunstwerke sich dauerhaft und fest installiert in deutschen

---

<sup>479</sup> Vgl. Jan-Peter Sonntag: Raum-Arbeit #11, in: Ausst.-Kat. Ein Treppenhaus für die Kunst 2, hg. v. Ministerium für Wissenschaft und Kultur Niedersachsen, Hannover 1994, o. S.

<sup>480</sup> Förderer 1983, S. 13.

Museumsbauten befinden. Die Analyse setzt eine örtliche Begehung voraus. Thematisiert wird der museale Rahmen der Arbeit, handelt es sich z. B. um eine Auftragsarbeit, eine Raumzuweisung etc. Außerdem wird die Architektur des Museumsgebäudes erläutert, die Anordnung der Treppe im architektonischen Gesamtzusammenhang bestimmt sowie mögliche historische Vorläufer der zeitgenössischen Ausstattung besprochen. Darauf folgen eine Beschreibung der künstlerischen Installation, ein Statement des Künstlers zu seiner Arbeit sowie die Einordnung des Kunstwerks in das Œuvre des jeweiligen Künstlers.

### II.3.1. Gerhard Merz

Gerhard Merz hat sowohl in der Hamburger Kunsthalle eine Deckenmalerei als auch im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlin eine Wandmalerei in einem Treppenhaus geschaffen.

Merz` Deckenmalerei in der Hamburger Kunsthalle<sup>481</sup> entstand 1992 im Zuge seiner Ausstellung *Archipittura*.<sup>482</sup> Der Auftrag wurde durch den damaligen Direktor Uwe M. Schneede direkt an den Künstler herangetragen, im Zuge eines Rundgangs durch die Ausstellungsräumlichkeiten. Die Wahl für eine ortsspezifische Arbeit fiel auf das Neubautreppenhaus des Museums.

Der Neubau der Hamburger Kunsthalle basiert auf Plänen Alfred Lichtwarks, die ausgeführt wurden von Fritz Schuhmacher. Eröffnet wurde das Museumsgebäude 1917 als Erweiterungsbau des Gründungsbaus der Kunsthalle. In Kontrast zu diesem reich ausgeschmückten rot geklinkerten Gebäude, handelt es sich hier um ein von außen auf jedwede Dekoration verzichtendes zweigeschossiges, klassizistisches Gebäude in hellem Muschelkalk. Einerseits dem Stil des Museumsbaus jener Zeit folgend mit großer Treppenhalle und einer säulenumstandenen Rotunde, findet sich andererseits eine der Zeit nicht entsprechende Eingangssituation ins Gebäude. Dieses betritt man durch einen Windfang an der Südostecke, gelangt danach in einen relativ kleinen Vorraum, den man durchgeht, um über einige Stufen in der Kuppelhalle, der

---

<sup>481</sup> Abbildungsverzeichnis 1A.

<sup>482</sup> Die Ausstellung *Archipittura* fand sowohl in der Hamburger Kunsthalle vom 05.06. bis 02.08.1992 als auch in den Deichtorhallen vom 05.06. bis 26.07.1992 statt. Dabei entstand ein zweibändiger Ausstellungskatalog: Gerhard Merz. *Archipittura*, Ausst.-Kat. hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit 1992 / Gerhard Merz. *Archipittura*, Ausst.-Kat. hg. v. Gerhard Merz, Felix Zdenik, Deichtorhallen Hamburg. Ostfildern-Ruit 1992.

Rotunde, dem ersten repräsentativen und ausgestalteten Raum des Museums zum Stehen zu kommen. Auch heute ist diese Eingangssituation dieselbe.<sup>483</sup> Das Treppenhaus selber betritt man von der Rotunde aus durch eine Stufenfolge, eingerahmt von einer Säulenreihe. Es handelt sich um eine zweiläufige Treppenanlage mit drei Armen und Wendepodesten<sup>484</sup>, auch als E-Form bezeichnet. E-Form bedeutet in diesem Fall, dass der mittlere Strich des E's den Antritt bildet und die beiden äußeren Striche die Treppe nach einem Richtungswechsel nach oben führen. Der Zwischenlauf wird dargestellt durch die Kante des E's und ist das alle drei Teile zusammenhaltende Element.<sup>485</sup>

„Man verlangt gemeiniglich, dass die Treppe sogleich bey dem Eintritte in ein Gebäude in die Augen falle, um nicht erst den Ort mühsam suchen zu dürfen, der in die oberen Stockwerke führt, sie soll deshalb gleich in dem Vorhause selbst angebracht sein.“<sup>486</sup>

Diesem allgemeinen Verlangen in der Baukunst, auch noch jener Zeit, widerspricht die Eingangssituation der Hamburger Kunsthalle. Von außen ist die Treppenanlage nur schwer im Museum zu verorten, denn es bestehen keine Berührungspunkte mit der Außenwand des Gebäudes. Im Inneren des Museums ist die Lage der Treppe wiederum, vom Kuppelsaal abgehend, dem Stil der Zeit absolut treu, auch durch ihre Lage auf der Symmetrieachse des Gebäudes. Die Erschließung der Räume sollte nach Lichtwark um die Mittelachse des Baus erfolgen, es sollte aber auch genügend Lagerfläche für die Kunstwerke als auch Büroräume zur Verfügung stehen. Der Besucher wählt in der Hamburger Kunsthalle die horizontale Ebene und folgt dem Plan, die Räume, um die Treppenanlage herum organisiert, zu erkunden. Zum einen strukturiert die Treppenanlage die Ausstellungsräume, zum anderen gilt die Treppe als zentraler Zugang zu den Ausstellungsräumen in den oberen Geschossen. Vom ersten Wendepodest der Treppenanlage führt eine Tür ins Kupferstichkabinett, auf der oberen Galerie ermöglichen drei Türen den Eintritt in die Sammlungsräume. Nach

---

<sup>483</sup> Die Hamburger Kunsthalle eröffnet 2016 eine neu geschaffene Eingangssituation, welche wieder den Gründungsbau als zentralen Eingang vorsieht und damit das Altbautreppenhaus zum zentralen Verteiler im Gebäude werden lässt.

<sup>484</sup> Vgl. Mielke 1966, S. 110.

<sup>485</sup> Vgl. Lee 1995, S. 31.

<sup>486</sup> Stieglitz Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst. 1798, zit. nach: Lee 1995, S. 35.

Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg musste aus bautechnischen Gründen die Decke des Treppenhauses abgehängt werden, ein Zustand der bis heute sichtbar ist.

Die mangelnde Ausmalung und Gestaltung des Treppenhauses lässt sich nur aus der Zeit heraus erklären. Lichtwark sowie Schuhmacher wollten einen Bau, der möglichst schlicht und neutral erschien und sich so vom ersten Bau im Inneren in der Raumfolge und Raumausgestaltung der Ausstellungsräume wenig absetzte<sup>487</sup>, sich daher aber wesentlich von den Repräsentationsräumen des Altbaus unterschied. Der Schwerpunkt lag auf der Gewährleistung der natürlichen Beleuchtung.<sup>488</sup>

In einer Höhe von 11 m hat Gerhard Merz eine 7 x 7 m große Deckenmalerei entworfen. Pro Seite des Vierecks gibt es zehn Neonröhrenblöcke à zehn Röhren, insgesamt wird die Malerei von 400 Röhren erleuchtet. Die Decke wurde erst mit Dispersionsfarbe grundiert und dann schwarz beschichtet. Bei der Farbe handelt es sich um ein mit Acryl-Emulsion 498M gebundenes Pigment in Elfenbeinschwarz. Dies ist das satteste und dunkelste Schwarz, das es im Fachhandel gibt. Die Farbe wurde in zwei Schichten aufgetragen.<sup>489</sup> Handelsübliche Leuchtstoffröhren umrahmen das Quadrat, beleuchten es hell und kreisen es ein. Die Röhren sind zugleich die Beleuchtung des gesamten Treppenhauses. Die Wände der Treppenanlage sind weiß gestrichen. Das schwarze Quadrat bildet neben dem Muschelkalk der Stufen und Balustraden der Treppe an sich die einzige Farbigkeit.

Form, Maß und Licht sind Merz' Gestaltungselemente. In äußerster Reduktion und Strenge konstruiert er eine reine Form. Der Künstler meint nichts, das jenseits des tatsächlich Sichtbaren liegt. Im Gegenteil, die Farbe Schwarz verweist auf eine tiefe Leere, die sich zwischen dem Betrachter und dem Werk stellt. So verwendet Merz auch das Licht: Leuchtstoffröhren dienen als Umrandung und bezeichnen das schwarze Quadrat als das Zentrum des Werkes. Mit diesen Röhren legt Merz offen, aus welcher Quelle das Licht kommt. Licht ist das, was es ist – es beleuchtet und macht sichtbar.<sup>490</sup> Das Licht wird zu einer Art Vakuum, so Uwe M. Schneede, welches sich zwischen

---

<sup>487</sup> Vgl. Julius Faulwasser: Der Zentralbau der Hamburger Kunsthalle, Zentralblatt der Bauverwaltung 41, 1921, S. 178-181, hier: S. 180, unter: <http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2008/5477/> (eingesehen am 25.03.2013).

<sup>488</sup> Faulwasser 1921, S. 180.

<sup>489</sup> Vgl. Gerhard Merz. Deckenmalerei. 1992. Hefte der Hamburger Kunsthalle hg. v. Dörte Zbikowski, Freunde der Hamburger Kunsthalle e. V. Hamburg 1998, o. S. Hier finden sich Ausführungen zum Malprozess.

<sup>490</sup> Vgl. Zbikowski 1998b, o. S. Die Beschreibung des Kunstwerks bezieht sich auf getätigte Äußerungen der Autorin.

Außen und Innen, dem Alltag und der Kunst ausdehnt und somit die Decke zu einem besonderen Werkträger macht.<sup>491</sup>

Merz Treppenhausmalerei (Ohne Titel) im Hamburger Bahnhof, Berlin<sup>492</sup> entstand 1996 im Zuge der großangelegten Renovierung und Umwandlung des stillgelegten Bahnhofs in ein Museum.<sup>493</sup> Bereits im Umbau entstanden die Planungen für eine künstlerische Ausgestaltung der Ost- und Westflügeltreppenhäuser des neoklassizistischen Baus durch zeitgenössische Künstler. Da bereits hier von einer weggeleiteten Erschließung der Treppenhäuser, bedingt durch die architektonischen Grundvorgaben, abzusehen war, beauftragte das Museum zeitgenössische Künstler, um die Wegführung hervorzuheben. Beide Treppenhäuser sind spiegelgleich in den äußeren Flügeln des Museums positioniert und so beim Eintritt ins Museum, welcher zentral gelagert ist, nicht einsehbar. Sie verbinden zwar die Geschossebenen des Gebäudes, sind aber während des Ausstellungsrundgangs keinesfalls deutlich gekennzeichnet, da sie sich in einem durch eine Tür betretbaren Treppenhaus befinden, welche meistens geschlossen ist. Es handelt sich hier keinesfalls um „das“ zentrale Treppenhaus, sondern um einen Nebenschauplatz, der rein praktischen Nutzen hat. Durch die primäre Anlage des Baus als Bahnhof und nicht als Museum, fand sich hier keine Notwendigkeit eines zentralen Erschließungssystems auf der Mittelachse des Gebäudekomplexes.

Architektonisch definiert sich der Bau des Museums Hamburger Bahnhof, ehemals Hamburger Personenbahnhof, geplant 1846/47 durch den Ingenieur Georg Ernst Friedrich Neuhaus und den Architekten Ferdinand Wilhelm Holz im Auftrag der privaten Berlin-Hamburger Eisenbahngesellschaft, in seiner Struktur durch den Gegensatz zwischen Ingenieurbau und spätklassizistischer Architektur.<sup>494</sup> Das ehemalige Industriegelände mit Sackbahnhof und Drehscheibe wird vor allem vordergründig durch die neoklassizistische Fassade mit zwei Türmen bestimmt, den ehemaligen Kopfbahnhof. Bereits 1905 wurde der Bahnhof umgewidmet in ein Bau-

---

<sup>491</sup> Dr. Uwe M. Schneede in einem persönlichen Gespräch in der Hamburger Kunsthalle am 15.12.2011.

<sup>492</sup> Abbildungsverzeichnis 1B.

<sup>493</sup> Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Außenansicht, Korridor, Rampen, Grundriss, in: Scheer, Thorsten: Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart Berlin. Josef Paul Kleihues. Köln 1996, hier: Eingangsbereich S. 10, Gebäudedokumentation S. 46-84, Grundriss Erdgeschoss S. 51, Grundriss 1. Obergeschoss S. 57, Rampen S. 59, Verbindungsbrücke S. 59, Grundriss 2. + 3. Obergeschoss S. 62/63, Große Galerie S. 76.

<sup>494</sup> Vgl. Walter Kambartel: Museum Hamburger Bahnhof, Berlin, unter: [http://www.kunst.uni-stuttgart.de/gromann/kleihues/pages/pdnhbf\\_d.html](http://www.kunst.uni-stuttgart.de/gromann/kleihues/pages/pdnhbf_d.html) (eingesehen am 27.03.2013).

und Verkehrsmuseum. Rückwärts gerichtet findet sich eine dreischiffige Stahlkonstruktion mit Seitenschiffen, eine große Industriehalle im Eingangsbereich und zwei den Innenhof säumende Ehrenhofflügel, die zwischen 1911 und 1914 entstanden.<sup>495</sup> Dieser Bau wurde von Josef Paul Kleihues 1996 erweitert durch eine von zwei geplanten, symmetrisch angeordneten, seitlichen Galerien, deren Grundfläche 21 x 71 m beträgt.<sup>496</sup> Der existierende Ostflügel, die sogenannte Kleihues-Halle, ist eine hohe tonnenüberwölbte Galerie, ähnlich der Grande Galerie des Louvre.

Das von Merz dauerhaft gestaltete Treppenhaus wird heute als Büroaufgang für die Mitarbeiter genutzt, auch wenn der Raum vom Ausstellungsraum aus zugänglich ist. Als heute nunmehr reiner Funktionsraum war seine eigentliche Aufgabe durch die künstlerische Ausgestaltung jene der Sichtbarmachung und Wahrnehmung einer bestimmten Räumlichkeit. Nach einem Gespräch mit der Oberkustodin der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Dr. Britta Schmitz<sup>497</sup> konnte festgehalten werden, dass die künstlerische Ausgestaltung beider Treppenanlagen, sowohl von Gerhard Merz als auch Dan Flavin<sup>498</sup>, Auftragsarbeiten waren, die dazu dienten die Orientierungslosigkeit des Besuchers in der relativ problematischen Raumfolge des Museums zu bannen und die Aufmerksamkeit des Besuchers auf die Treppenhäuser zu lenken, um in die erste Ausstellungsetage des Gebäudes zu kommen. Nach bereits drei Jahren zeigte sich, dass diese Problematik durch die künstlerische Bespielung nicht gebannt werden konnte und so sind heute die Treppenhäuser für die Museumsbesucher nicht mehr zugänglich, sondern lediglich durch die Mitarbeiter des Hauses zu nutzen.

So wird das Kunstwerk von Merz für die Besucher selten erfahrbar, obwohl es durch seine intensiv rote Farbe, den sehr dicken Farbauftrag und die weiße Schattenkante als Begrenzung der Farbflächen sowie die Neonröhrenbeleuchtung stark akzentuiert ist. Latex, Zement und Orangerot<sup>499</sup> führen zu einer architektonischen Malerei auf der gesamten Wandfläche des Treppenhauses. Die Größenverhältnisse von Merz

---

<sup>495</sup> Vgl. Thorsten Scheer: Dialog zwischen Alt und Neu, in: Scheer 1996, S. 7-11, hier S. 7.

<sup>496</sup> Vgl. Josef Paul Kleihues: Ein Bahnhof für die Kunst, in: Frank Maier-Soljk (Hrsg.): Die Neuen Museen, Köln 2002, S. 58-64. Hier findet sich eine detaillierte Beschreibung der Architektur des Museumsbaus.

<sup>497</sup> Am 22.03.2012 im Hamburger Bahnhof, Berlin.

<sup>498</sup> Folgt in Kapitel II.3.2.

<sup>499</sup> Das Orangerot wurde speziell hergestellt von der Firma Golden Artist Colors und nennt sich „Extra Heavy Gel mixed with Vat Orange“.

Kunstwerken definieren sich durch die vorgefundenen ausgesuchten räumlichen Begebenheiten. Gerhard Merz formuliert die Dimension und Wirkung seiner Werke wie folgt:

„Bei meinen Bildern wähle ich das Format groß und unüberschaubar, damit ein an sich durchschaubares Schema sich zu uneingeschränkter Totalität entfalten kann.“<sup>500</sup>

Merz' Kunstwerke werden jeweils für einen bestimmten Raumzusammenhang geschaffen. „Archipittura“<sup>501</sup> stellt als räumliche Transformation das klassische Ausstellungskonzept auf den Kopf. Während üblicherweise der Ausstellungsbau einen möglichst neutralen Rahmen für das Bild an der Wand abgeben soll, um dieses entsprechend zur Geltung zu bringen, schafft Merz mit seinen Bildern und Objekten einen eigenen räumlichen Zusammenhang innerhalb der vorgegebenen vier Wände – nicht das Kunstobjekt sondern der Raum, der mit ihm gebaut wird, ist jetzt das eigentliche Kunstwerk.<sup>502</sup> Die Malerei steht stellvertretend für die Architektur. Es sind keine ausgemalten geschichtsträchtigen oder mythologischen Szenarien der Kunstgeschichte mehr in den Treppenanlagen zu finden, sondern großformatige, monochrome Gemälde, die sich wie Wandscheiben mit dem Raum verschränken. Das Bild wird selbst zur Wand stilisiert.

„Obgleich sie sich völlig anderer bildnerischer Mittel bedienen, brechen die monochromen Bilder von Gerhard Merz den Raum auf eine ganz ähnliche Weise auf, wie es einst die Wandmalerei mit ihren illusionistischen Mitteln tat. Die farbigen Tafeln bringen ein neues Maß an Ordnung in das Sichtbare. Sie

---

<sup>500</sup> Gerhard Merz, in: Gerhard Merz. 15 Steingravuren, Ausst.-Kat. Kunstraum München, München 1976, o. S., zit. nach: Merz 1998, o.S.

<sup>501</sup> Eine Begriffswahl von Gerhard Merz für seine Kunst. Vgl. Gerhard Merz. Den Menschen der Zukunft, Ausst.-Kat. hg. v. Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover. Hannover 1990, o. S. Fritz Neumeyer definiert hier in seinem Text über Gerhard Merz Archipittura als einen Zwischenbereich zwischen Malerei und Architektur. „Ed io sono architetto“ - mit diesem Satz, den Merz sich aus der Geschichte der Architektur entliehen und als Motto anverwandelt hat, zeichnet er sich selber aus und paraphrasiert damit jenes „Ed io anche sono pittore“, das der Architekt Etienne-Luis Boullée, der eigentlich lieber Maler hätte werden wollen, am Ende des 18. Jahrhunderts seinem architektonischen Lebenswerk als Leitmotiv voransetzte. / Vgl. Felix Zdenik: Archipittura oder die Arbeit an der Moderne, in: Merz 1992a, S. 8-19, hier S. 9: „Es handelt sich um die sinnvolle Verknüpfung des Plastischen mit dem Malerischen in einem klar definierten und formal bewältigten Raum. Der Architektur wird innerhalb dieses Konzeptes die initiatorische Rolle zugewiesen.“

<sup>502</sup> Vgl. Fritz Neumeyer: Gerhard Merz. Den Menschen der Zukunft, in: Gerhard Merz. Ein Künstler des Agnostizismus. Ausst.-Kat. hg. v. Gerhard Molderings, Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover, Hauptgüterbahnhof Hannover. Hannover 2000, o. S.

legen Durchbrüche in hintereinandergereihte Raumschichten, öffnen damit die Wand und lassen den Raum in einen anderen, imaginären Raum ausatmen.“<sup>503</sup>

Dabei steht für Merz das Konstruieren im Vordergrund, nicht nur bezogen auf Bild und Fläche, sondern in einem weiteren Schritt auch auf Raum und Tektonik.<sup>504</sup> Farbe, geometrische Grundformen und Licht formen die Treppenausgestaltungen. „Archipittura“ befindet sich nach Fritz Neumeyer zwischen den Künsten und damit zugleich in einem Zweifrontenkampf mit ihren Disziplinen. Merz' Kunst will keine Botschaft oder Absicht transportieren, nichts verändern oder erläutern, nichts abbilden oder darstellen, oder gar vordergründig symbolisieren, Kunst will nicht bedeuten, sondern sein so Neumeyer.<sup>505</sup> Gerade durch diesen Anspruch auf Autonomie berührt sie den Diskurs um zeitgenössische Kunst und Architektur.

„Der architektonische Aspekt aller bildnerischen Arbeit beginnt mit ihrer Beziehung zum Raum. Im grundsätzlichen Verhältnis von Wand und Bild liegt ein neuralgischer Punkt, in dem sich seit jeher die Blicke zwischen dem Maler mit Architektenaugen und dem Architekten mit Maleraugen eifersüchtig gekreuzt haben, seien beide Partner oder Rivalen. Es war die Malerei, die der Wand im Bild die Erlösung aus ihrer geschichtlichen Rolle einer passiven Grenzfläche prophezeite, die nur den einen gegen den anderen Raum abspaltete. Wandmalereien, wie die in Pompeji, eröffneten der Wand eine geradezu utopische, raumaktive Perspektive jenseits der beschränkten Existenz als träge Rückwand, die nur den Raum vor sich kennt.“<sup>506</sup>

Merz' Kunstwerke reagieren auf den sie umgebenden Raum, sie sind für den Raum des Treppenhauses gedacht und gemacht. „Archipittura“ geht es also auch darum, diese Intertextualität zwischen Objekt und Raum in eine Beziehung zu setzen.<sup>507</sup> Der konkrete Ort und der entstehende Raum werden von Merz gestaltet, auch durch die Umrandung der farbig monochromen Flächen mit einem weißen Rahmen, der den Raum absteckt. Durch die Art der Präsentation wird Etwas als Kunstwerk erkennbar: die Präsentation wird damit als Element wahrnehmbar. Die Farbe hat bei Merz eher

---

<sup>503</sup> Neumeyer: Hängung Museum, in: Merz 1990, o. S.

<sup>504</sup> Vgl. Neumeyer, in: Merz 1990, o. S.

<sup>505</sup> Vgl. Neumeyer, in: Merz 1990, o.S.

<sup>506</sup> Neumeyer: Bild und Wand, in: Merz 1990, o.S.

<sup>507</sup> Neumeyer: Hängung Museum, in: Merz 1990, o.S.

den Charakter einer „Farbsensation“<sup>508</sup>. Damit verschiebt sich der Akzent auf die Wahrnehmung. Die Kunstwerke von Merz werden zu Orten der Reflexion, der Wahrnehmung auf sich selbst. Das Farbbild, ob flach wie in Hamburg oder strukturiert wie in Berlin, definiert die Decke bzw. Wand, indem es ihr durch die Materialität der Farbe einen präzisen Ort im Raum der Gesamtarchitektur gibt. Der weiße Rand definiert die Farbfläche in diesem Zusammenhang als Bild, er gibt ihm einen Rahmen und lässt so Raum entstehen.

„Bildflächen werden zu Öffnungen wie Fenster oder Türen, die ideelle Durchblicke freilegen. Sie weiten den Raum, an dessen Wänden sie hängen, lüften ihn gleichsam quer durch und beziehen ihn auf den Möglichkeitshorizont einer anderen geistigen „Landschaft“. Der Raum dehnt sich, und eine Umkehrung der Verhältnisse findet statt: Dem Auge wird der vorhandene Ausstellungsraum zur Scheinarchitektur, und die in ihn eingebrachten Installationen verwandeln sich in die eigentliche, raumkonstitutive architektonische Realität.“<sup>509</sup>

Für Merz ergeben sich zwei wesentliche Wahrnehmungsweisen der Kunst: durch die Verweigerung einer Fülle an Bild will Merz das Sehen, die Selbstreflexion, das Nachdenken über die Geschichte des Ortes anregen, aber auch einen neuen realen Raum konstruieren, der nicht nur geistig, sondern auch körperlich erfahren werden kann. Aber erst in der Bewegung, beim Treppensteigen und im Durchgehen des Raumes ergibt sich die volle Wirkung der Wandmalerei. Ähnlich den Begehungsschemata traditioneller Treppenhäuser in barocken Schlossanlagen.

Die erste Begehungsmöglichkeit der Werke in der Hamburger Kunsthalle und dem Hamburger Bahnhof dient dem Aufstieg bzw. Abstieg des Museumsbesuchers bzw. Mitarbeiters auf der Treppe, der diese zum Durchgehen nutzt, um in andere Ausstellungsräume zu gelangen. Die zweite Begehungsmöglichkeit kann einen schon eingeweihten Betrachter voraussetzen, der das Kunstwerk im Treppenhaus erkennt, und durch das aktive Sehen versucht, die Arbeit in ihrer Gänze zu erfassen. Bei beiden Verfahren funktionieren die Deckenmalerei und die strukturierte Wandmalerei als

---

<sup>508</sup> Vgl. Gerhard Foos: Passage: Farbe und Licht, in: Passage: Logik und Sensation Ausst.-Kat. hg. v. Peter Foos, Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover, Hauptgüterbahnhof Hannover. Hannover 2000, S. 11-39, hier S. 25.

<sup>509</sup> Neumeyer: Hängung Museum, in: Merz 1990, o.S.

Markierungen im Raum. Ihre tiefe schwarze bzw. leuchtend rote Farbigkeit und ihre vordergründige Inhaltslosigkeit, veranlassen den Betrachter sein Blickverhalten zu verändern. Zwischen dem Bedürfnis sich im Treppenhaus zu bewegen und der Idee das Kunstwerk aktiv zu erfahren, dienen beide als Mittler, in Form einer Sehschwelle. Schwelle bedeutet hier den suchenden Blick des Besuchers aufzufangen und aus der Orientierungslosigkeit, ein bewusstes und aktives Sehen in der räumlichen Begebenheit zu machen. Die rote Wandgestaltung, eingefasst von einem weißen Streifen, bietet dem Betrachter eine Möglichkeit zu sehen. Merz setzt Akzente im Raum, die der Orientierung dienen oder den Raum neu gestalten. Das schwarze Viereck schafft eine Tiefenillusion und erweitert den Raum optisch, während das grelle Rot den Raum zum Flimmern bringt.

Im Ausstellungskontext wird die Kunst von Gerhard Merz sehr häufig mit dem fragmentarischen Passagenwerk von Walter Benjamin in Zusammenhang gebracht.<sup>510</sup> Dabei wird vorgeschlagen die Passage als Metapher zu lesen. Bei Benjamin steht die Passage für die Stellung des modernen Menschen in der Welt, den Übergang schlechthin, das Schwellenerlebnis in Form eines Traumzustands, der die Zukunft antizipiert und als ein Kulminationspunkt für das moderne Leben jener Zeit zu lesen ist.<sup>511</sup> Bei Merz wird das Bild zum Demonstrationsobjekt eines Übergangs, Kunst und Leben sind hier strikt getrennt, denn das Bild negiert durch seine Form und Machart die persönliche Handschrift des Künstlers genauso wie eine Bildaussage. In der Diskrepanz zwischen Bildangebot und Bilderwartung wird die Metapher der Passage nicht als eine Sehfigur, sondern als eine Denkfigur vermittelt.<sup>512</sup> Kunst und Architektur können eine Einheit bilden. Dabei geht es nicht um eine Neuerfindung, sondern um eine Verfeinerung des bereits Vorhandenen anhand des künstlerischen Eingriffs durch Farbe und Licht. Das Auge, welches die fast optischen Täuschungen der Treppenraumkunstwerke ausmacht, dient als Vermittler einer Idee über das Gesehene hin zur Auflösung der Diskrepanz zwischen Bildangebot und Bildaussage. Das einzelne Tafelbild wird seiner Funktion enthoben und eingefügt in ein sinnstiftendes architektonisches Gefüge.

---

<sup>510</sup> Vgl. Gerhard Merz: Pavillon. Passage. Fragmente, Kunstverein Hannover und Hauptgüterbahnhof Hannover, 31.5. bis 31.10.2000. Dazu erschienen zwei Ausstellungspublikationen (Merz 2000a; Merz 2000b)

<sup>511</sup> Vgl. Foos: Passage: Sehen und Denken, in: Merz 2000b, S. 20.

<sup>512</sup> Vgl. Foos: Passage: Sehen und Denken, in: Merz 2000b, S. 19f.

### II.3.2. Dan Flavin

Im Hamburger Bahnhof, Berlin befindet sich seit 1996 eine weitere Treppenhausintervention in Form einer Lichtinstallation von Dan Flavin im Ostflügeltreppenhaus.<sup>513</sup> Flavin wurde im Zuge der Architekturumstrukturierung eingeladen, eine Lichtinstallation für den historischen Kopfbahnhof zu entwerfen, sowie das Treppenhaus zu bespielen. Beide Interventionen sind dauerhaft installiert und in die Sammlung des Museums eingegangen. Die Planungsphase der Kunstwerke belief sich auf vier Jahre, so dass der Künstler die Fertigstellung seiner Installationen nicht mehr erlebte.

Die Lichtinstallation an der neoklassizistischen Fassade, die durch Zweifarbigkeit, sowohl die Loggia als auch die beiden Übergänge zu den Ehrenhofflügeln in blaues und grünes Neonlicht taucht, ist unabhängig von den Lichtverhältnissen deutlich sichtbar. Von außen blau, von innen grün leuchtend, fällt sie dem Museumsbesucher sofort ins Auge.

Ganz anders geartet ist die Lichtinstallation im Treppenhaus, die sich der gleichen Problematik wie die Treppenhausausgestaltung von Gerhard Merz stellen musste: keine direkte Einsehbarkeit und dadurch eine schwierige Auffindbarkeit im Ausstellungsrundgang. Das Ostflügeltreppenhaus ist die gespiegelte Variante des Westflügeltreppenhauses und damit ebenso kein zentraler Erschließungsraum, sondern lediglich ein Nebentreppenhaus. Flavin arbeitete hier mit künstlich erzeugtem, weißem fluoreszierendem Tageslicht, welches von kreisrundgeformten Neonröhren mit einem Durchmesser von je 20 cm in Zweierreihung ausgeht. Auf dem ersten Treppenabsatz sind es 40, auf dem zweiten 38, auf dem dritten 48 Leuchtmittel, was der Höhe der Wand im Treppenhaus entspricht.<sup>514</sup> Auf allen drei Wendepodesten zwischen den Etagen findet sich dieser Lichtstrang wieder. Ebenso wie die Arbeit von Merz ist auch Flavins Treppenhausgestaltung nicht mehr öffentlich zugänglich. Aktuell läuft das Kunstwerk nur im Notlichtstatus, pro Etage sind zwei Leuchtstoffröhrenringe angeschaltet, da dieses Treppenhaus noch nicht einmal von Mitarbeitern begangen wird.

---

<sup>513</sup> Abbildungsverzeichnis 2.

<sup>514</sup> Wandhöhe 1. Etage: 405 cm, 2. Etage: 385 cm, 3. Etage: 470 cm. Vgl. Michael Govan u.a.: Dan Flavin. The Complete Lights, 1961-1996. New Haven, Connecticut 2004.

Dan Flavin schafft aus Licht und der sich daraus ergebenden Farbigkeit Rauminstallationen. Mittels handelsüblicher, fluoreszierender Leuchtstoffröhren entwickelte er eine Kunstform, die das Kunstwerk vom konventionellen Rahmen oder Sockel befreit. Industriell gefertigte Fassungen gehören ebenso zu seinem Formenrepertoire wie die standardisierte Neonröhre in handelsüblichen Maßen und Farben.<sup>515</sup> Durch den Verzicht auf traditionelle Kompositionsformen stellen Flavins Arbeiten nicht länger autonome Einheiten dar, sondern sind sowohl von der Raumsituation als auch vom Betrachter abhängig. Er arbeitet zwar mit traditionellen Bildaufbauprinzipien wie Linie, Form, Licht und Farbe, aber nur das fluoreszierende Licht wird zum ästhetischen Medium, welches in Beziehung zu bestehender Architektur erst seine volle Wirkung entfaltet. Auch hier entsteht ähnlich der Wandmalerei von Merz eine Diskrepanz zwischen Objekt und Wahrnehmung, vor dem Hintergrund der Rezeption im musealen Raum. Dan Flavin formuliert seine Herangehensweise daher wie folgt:

„Ich wusste, dass es möglich ist, durch eine sorgfältige Komposition der Leuchten den tatsächlichen Raum im Raum aufzubrechen und mit ihm zu spielen ...“<sup>516</sup>

Raumbestimmung, Raumerfahrung und Raumwahrnehmung werden durch seine Werke forciert, indem das Licht auf eine fast „dekorative“ Art gezielt bestimmte architektonische Elemente hervorhebt und andere im Schatten liegen lässt. Maß, Ordnung und Einheit sind dabei raumkonstituierend. Er nutzt sie, wie ein Architekt, zur Gliederung und zum Entwurf seiner Kunstwerke. Die Grenzziehung zwischen Licht und Schatten wählt er als klare und formbestimmende Einschnitte im Raumgefüge. Das ausstrahlende Licht der Leuchtstoffröhren greift dabei in den Raum ein, durchbricht ihn. Es gibt die „corner“, „barrier“ und „corridor“ Werke<sup>517</sup>, die ihrem Namen nach aufgestellt werden. Dabei beschrieb Flavin seine Arbeiten als Vorschläge, Situationen

---

<sup>515</sup> Die amerikanischen Standardmaße von Neonröhren sind zwei, vier, sechs oder acht Fuß, Standard in Deutschland ist eine 244 cm lange Neonröhre. Flavin verwendete sie in den Farben Blau, Grün, Rosa, Rot, Gelb und vier Varianten von Weiß. Vgl. Constanze von Marlin: Public-Art-Space. Zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art, Diss. Berlin 2005 (Weimar 2007), S. 46.

<sup>516</sup> Dan Flavin, in: Einführung in die Ausstellung „Dan Flavin: Die Architektur des Lichts“, Deutsche Guggenheim Berlin 1999/2000, unter: <http://www.deutsche-guggenheim.de/alt/09/deutsch/ausstellung/index.htm> (eingesehen am 12.06.12).

<sup>517</sup> Vgl. J. Fiona Ragheb: Dan Flavin, in: Guggenheim museum collection A to Z, Slg.-Kat. hg. v. Nancy Spector u.a., Solomon R. Guggenheim Museum. New York 2002, S. 106.

oder Bild-Objekte, wobei ihm der Begriff „proposal“<sup>518</sup> am Treffendsten erschien. Jedes seiner Werke im Raum strukturiert den Raum und wird von diesem auch selber strukturiert, eben weil es eine Beziehung mit ihm eingeht.

Die Ortsspezifität ist für den Künstler entscheidend, da er konsequent die architektonischen Besonderheiten berücksichtigt und in seine Arbeiten einbindet. Dabei unterstreicht der Künstler vor allem Elemente der Architektur, die gewöhnlich wenig Beachtung erfahren, ja noch nicht einmal als Besonderheit bewusst wahrgenommen werden: Ecken und Kanten.<sup>519</sup> Erstaunlich ist, dass der Eindruck entsteht, als ob sich bestimmte Architekturelemente durch das Licht auflösen, verdoppeln oder überschneiden würden, fast so, als seien sie materiell nicht mehr vorhanden. Die unterschiedlichen Farbwerte des Lichts lassen in der Betrachtung Simultankontraste oder optische Mischungen entstehen.

„Mir war bewusst, dass man einen gegebenen Raum durch sorgfältige genaue Zusammenstellung der Beleuchtungskörper auseinanderreißen oder mit ihm spielen kann. Wenn etwa eine 244 cm lange Neonröhre in einer vertikalen Raumecke installiert wird, dann ist sie in der Lage, diese Verbindungsstelle durch physische Struktur, grelles Leuchten und Verdopplung von Schatten vollkommen aufzulösen.“<sup>520</sup>

Die Lichtobjekte machen neugierig, locken durch ihre Leuchtkraft an, „sind schnell und unmittelbar verständlich“ für den Betrachter, so Dan Flavin.<sup>521</sup> Ebenso wie es die Architektur vermag, schließen die Objekte Flavins den Besucher unmittelbar mit ein. Teilhabe am Kunstwerk wird hier fühlbar gemacht. Während der Treppenersteigung wird das schmale und fensterlose Treppenhaus durch die Lichtinstallation hell erleuchtet. Die kreisrunden Neonröhren weisen den Weg nach oben, beleuchten die Stufen, vermögen den Betrachter mit sich zu ziehen in eine architektonische Randzone. Das Treppenhaus wird belebt und gleichzeitig erleuchtet. Die rein zweckgebundene Nutzbarkeit wird aufgehoben durch die Entstehung eines begehbaren Lichttraumes. Durch die klare, fast kaltweiße Farbigekeit entstehen starke Schattenbildungen, die,

---

<sup>518</sup> Vgl. Ragheb, in: Guggenheim museum collection A to Z 2002, S. 106.

<sup>519</sup> Vgl. Dan Flavin. Madeleine Deschamps, in: Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin, Ausst.-Kat. hg. v. Jochen Poetter, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Stuttgart 1989, S. 20-22, hier S. 21.

<sup>520</sup> Dan Flavin, in: Marzona, Daniel: Minimal Art. Köln 2004, S. 16.

<sup>521</sup> Dan Flavin: Vom Künstler ausgewählte Schriften, in: Flavin 1989, S. 40-44, hier S. 42.

sofern man die Stufen betritt, durch die eigene Person umso präsenter werden. Die zweireihigen Neonröhren sind ähnlich kannelierten Scheinsäulen zu lesen, die die Architektur des Treppenhauses zu tragen scheinen. Der historischen Ausgestaltung von Treppenanlagen folgend, handelt es sich um Scheinsäulen, ähnlich derer im Kunsthistorischen Museum Wien, die sich durch ihre helle Marmormaserung deutlich von der Wand abheben, aber keine tragende Funktion haben.

„Ich will Architektur und öffentlichen Räumen nicht mit aufdringlicher Grandiosität Konkurrenz machen. Wie ich es schon in der Vergangenheit getan habe, so möchte ich auch weiterhin meine Kunst sorgfältig und als Ergänzung in öffentlichen Räumen einpassen. [...] Ich schätze dieses Arbeitsfeld.“<sup>522</sup>

Dan Flavin schafft diskrete Raumveränderungen, welche die Aufmerksamkeit des Museumsbesuchers unmittelbar erregen. „Anders sehen“ wird zum Programm. Im Ausstellungsraum, in wegleitenden Architekturelementen wie hier dem Treppenhaus, ergreifen Flavins Lichtinstallationen Besitz vom sie umgebenden Raum, heben Raumkonturen hervor und machen sie deutlich sichtbar. Anders als im traditionellen musealen Ausstellungsraum, in dem je nach Belieben ein Kunstwerk betrachtet wird oder unbeachtet bleibt trotz des darauf gerichteten Lichtspots, beleuchten Flavins Kunstwerke, die nur aus Licht und dem Licht erzeugenden Material bestehen, den Raum genauso wie den Betrachter. Dieser steht im Rampenlicht und kann sich der Wirkung der Lichtkunstwerke kaum entziehen.<sup>523</sup> Der Betrachter wird Teil der Lichtinstallation und damit gebunden an die ihn umgebende Raumsituation.

### II.3.3. Daniel Buren

Daniel Buren hat im Neuen Museum Weimar 1999 ein *in situ*-Kunstwerk im zentralen Bewegungs- und Erschließungsraum des Museums geschaffen, bei dem seine Streifen in Kombination mit großen Spiegelflächen in einem Raum zu sehen sind.<sup>524</sup> Die universelle Einsetzbarkeit von Burens visuellem Werkzeug „Streifen“<sup>525</sup> im Einklang mit

---

<sup>522</sup> Flavin, in: Flavin 1989, S. 42.

<sup>523</sup> Flavin, in: Flavin 1989, S. 21.

<sup>524</sup> Abbildungsverzeichnis 3.

<sup>525</sup> Daniel Buren bezeichnet seine immer 8,7 cm breiten Streifen in Weiß und einer anderen Farbe als visuelles Werkzeug. Seit 1965 nimmt er für seine Arbeiten häufig den industriell produzierten Markisenstoff, welchen er in einem Pariser Kaufhaus entdeckt hat. Vgl. Buren, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 63f. Die variable andere Farbe, neben

Spiegeln lässt das scheinbar Selbstverständliche des Ortes hervortreten und rückt es wieder ins Bewusstsein des Museumsbesuchers. Auf Einladung seines Galeristen Paul Maenz, der Teile seiner Sammlung dem Museum vermacht bzw. als Dauerleihgabe für einen festgelegten Zeitraum zur Verfügung gestellt hatte, konnte Burens ortsspezifische Installation realisiert werden.

Als Initiative des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, der Teile seiner fürstlichen Sammlungen öffentlich zugänglich machen wollte, entstand das Großherzogliche Museum zu Weimar von 1863-1869. Das zweigeschossige Neorenaissancegebäude (eröffnet 1869), nach Plänen des Architekten Josef Zitek (1832-1909), folgt italienischen Renaissancevorbildern. Für die Fassadengestaltung als auch den architektonischen Grundriss des Baus gelten die Regeln der Symmetrie. So finden sich auf der Mittelachse des Gebäudes der Eingang, ausgerichtet im mittleren Arkadenbogen der Südfassade sowie die dahinter befindliche Treppenanlage. Im Mittelpunkt des Gebäudes gelegen, wird diese von einer Kuppel aus Glas und Stahl überwölbt, der Museumstradition der Rotunde folgend. Ohne Berührungspunkte mit der Fassade ist sie von außen schwer zu verorten, nach Eintritt in das Museum aber sofort sichtbar. Ebenfalls auf der Mittelachse liegend und ins Vestibül eingegliedert, befinden sich heute links und rechts von der Treppenanlage Kasse und Museumsshop.

Zitek legte beim Bau des Neuen Museums besonderen Wert auf eine eindeutige Dominanz der Achsenbeziehungen im Gebäude. Die Erschließung der Ausstellungsräume, damals wie heute, erfolgt um die Symmetrieachse des Gebäudes. Die Positionierung der Treppe im Baugefüge strukturiert demzufolge die

---

der feststehenden Farbe Weiß, kann auch durch andere Materialien wie in Weimar durch Mauerwerk und Spiegel erzeugt werden. Die Reihenfolge der vertikalen Streifen ist immer gleich (x, y, x, y...). Wiederholung und Serialität sind werkimmanent. Dadurch entsteht, so Buren, keine Komposition innerhalb der Darstellungsfläche: „Ich dachte, wenn das, was neutral ist, das Zeichen ist, muss es unpersönlich bleiben können, auch wenn es unterschiedlichste Formen annimmt. Meine Streifen sind 8,7 cm breit auf einer Oberfläche von 25 x 25 Zentimetern genauso wie auf einem Stück von 25 Quadratmetern. Ich glaube, das ändert alles. Ich akkumuliere nicht, ich vergrößere nicht, ich verkleinere nicht, ich arbeite mit einer homogenen und stabilen Größe ...] Es gibt also dort einen Punkt des Bruchs mit der traditionellen Sichtweise von Malerei; einen Bruch mit der Repräsentation, der Reduktion, der Vergrößerung.“ Buren, zit. nach: Daniel Buren. Erscheinen, Scheinen, Verschwinden. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Doris Krystof, Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1996, S. 18f; ebda. S. 135: „Wir haben also auf der einen Seite seit mehr als dreißig Jahren eine visuelle Invariante, bestehend aus abwechselnd weißen und farbigen, jeweils 8,7cm breiten senkrechten Streifen. Auf der anderen Seite haben wir variable Parameter, darunter auch die Materialien, in denen diese alternierenden Streifen Gestalt annehmen, und die Farben, die sie bekommen: ob Stoff, ob Holz, ob Stein, ob Papier, ob Videobild, ob Zement, ob Kupfer, Eisen, Blei oder Zink, ob Blumen, ob Malfarbe, ob Vinyl, ob Plexiglas, ob Tinte, ob Marmor, ob zwei- oder dreidimensional, ob Spiegel... Durch Wechsel der Materialien, der Beschaffenheit ermöglicht das visuelle Werkzeug andere Verwendungsweisen, andere Erkundungsarten.“

Museumsräume. Dabei hat der Besucher die Option, horizontal um die Treppenanlage die Museumsräume zu erkunden oder die Treppe als zentralen Zugang zu den oberen Räumlichkeiten zu nutzen. Die Treppenanlage wird im Neuen Museum Weimar über ein Antrittspodest, eingerahmt durch zwei ionische Säulen, betreten, wohinter eine Wandöffnung, akzentuiert durch zwei Pilaster, den gesamten Erschließungsraum offenbart. Die Treppenform ist einem „E“ nach angeordnet.<sup>526</sup> Nach einem einläufigen Anstieg auf ein Zwischenpodest hinzu, wird die Treppe zweiläufig, unterbrochen durch einen weiteren Zwischenlauf mit zwei Podesten. Die letzten beiden Teilstücke der Treppe führen zur Empore. Dort befinden sich drei portalartige Eingangstüren, die in die dahinterliegenden Ausstellungsräume führen, welche jeweils neben dem Treppenaufgang bzw. exakt auf der Mittelachse positioniert sind.<sup>527</sup>

Die Hauptwand des Treppenhauses wird auf der Symmetrieachse geteilt durch eine Wandnische, in der eine Skulptur von Goethe und Psyche nach einem Entwurf von Bettina von Arnim, abgeändert durch Carl Steinhäuser in den späten 1830er Jahren, präsentiert wird.<sup>528</sup>

Die in Nord-Süd-Richtung verlaufende Symmetrieachse teilt die Treppenanlage in zwei Hälften, denen Buren eine verschiedenartige Behandlung der Wandflächen zugeordnet hat. Auf der westlichen Hälfte wechseln sich in regelmäßigen Abständen weiße Streifen mit ebenso breiten Streifen des Sichtmauerwerks ab, wohingegen auf der Osthälfte eine durchgehende Verspiegelung der Wandflächen zu sehen ist. Das Treppenhaus als maßgeblicher Teil der Architektur wird durch die Signalwirkung der Streifen und den optischen Effekt der Spiegel dem Besucher ins Bewusstsein gehoben. Der Blick wird durch die Öffnung der alten Bausubstanz auch auf die Geschichte des Hauses gelenkt.<sup>529</sup>

„Weil sich das Werk selbst ohne Komposition präsentiert und der Blick durch nichts Ereignishaftes abgelenkt wird, ist es das Werk als Ganzes, das zum Ereignis wird, bezogen auf den Ort, an dem es gezeigt wird. [...] Man stellt fest,

---

<sup>526</sup> Erklärung der E-Treppenform S. 98, Vgl. Lee 1995, S. 31.

<sup>527</sup> Die Beschreibung des Treppenhauses lehnt sich an die Ausführungen von Thomas Köhler an, setzt aber auch eigene Begehungen vor Ort voraus, Vgl. Köhler, in: Bothe, S. 21-61.

<sup>528</sup> Vgl. Köhler: Die Goethestatue im Treppenhaus, in: Bothe 1997, S. 44-46.

<sup>529</sup> Erhaltene, restaurierte und neugefertigte Teile wurden nach dem Wiederaufbau des Museums zusammengefügt. Profilierte Rundbögen, Pilaster und Gesimse aus Gips strukturieren die Wände, ähnlich dem ursprünglichen Zustand.

daß die Proposition, wo auch immer sie präsentiert wird, den jeweiligen Ort nicht „stört“. Der fragliche Ort erscheint, wie er ist, und wird in seiner Realität gesehen. [...] In gewisser Weise ist eines der Merkmale der Proposition, den „Behälter“ zu enthüllen, der ihr Schutz bietet.“<sup>530</sup>

Die weiß-Mauerwerk farbigen Streifen beginnen im Weimarer Treppenhaus mit einem Negativ-Streifen (Mauerwerk) mittig unter der Goethe-Nische und setzen sich über die Wandfelder fort bis auf die Empore zur mittleren Durchgangstür. Die Vermutung liegt nahe, dass die Streifen aus der Wand geschlagen wurden, ein Vorhaben, welches Buren aus architektonischen und denkmalpflegerischen Gründen nicht umsetzen konnte. Dennoch haben sie diese Optik, die aber tatsächlich durch vor die Wand gesetzte weiße Stuckelemente in der von Buren vorgegebenen Breite von 8,7 cm hervorgerufen wird, sowie durch ihre angeputzten Kanten, die farblich eine Ähnlichkeit zum Mauerwerk herstellen.<sup>531</sup> Die Streifen in Weimar ermöglichen eine visuelle Definition des Raumes durch die Betonung der Ausmaße der Treppenanlage sowie seine Besonderheiten in Form von vor die Wand gesetzten Stuckelementen, in die sich die Streifen eingliedern. Gerade der Maßstab des Raumes entwickelt für den Künstler einen entscheidenden Faktor der Raumerfahrung, weil er signalisiert und rhythmisiert.<sup>532</sup> Die Streifen im Treppenhaus zeigen die Möglichkeit der klaren Definition des Raumes anhand des Maßstabs, denn die klar fassbare symmetrische Aufteilung der Treppenanlage wird durch die Streifen noch einmal unterstrichen. Auch der Rapport der Streifen dient damit der deutlichen Begrenzung des Raumes, indem er sich durch seine vertikale, alternierende und einheitliche Struktur in die Architektur einschreibt, sie betont, aber nicht erweitert. Auch das Freilegen der alten Bausubstanz ermöglicht Buren, die Funktion der Wand als Träger der Kunst zu befragen und damit auch zu konterkarieren. Die Streifen werden zum Wandrelief, als einem Objekt „das sich im realen Raum befindet und so eine Wahrnehmung der räumlichen Kontingenz und architektonischen Kontextualität auslöst.“<sup>533</sup>

---

<sup>530</sup> Buren, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 79.

<sup>531</sup> Die Wände im Treppenhaus sind ein Mischmauerwerk bestehend aus Bruchstein, Naturwerkstein und Ziegeln.

<sup>532</sup> Vgl. Daniel Buren, in: Im Raum - Die Farbe. Arbeit in situ von Daniel Buren, Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Robert Fleck, Wiener Secession. Wien, 1989, S. 13.

<sup>533</sup> Pilgram 2005, S. 39.

Durch ihre innere Dynamik vermitteln die Streifen eine Idee von permanenter Bewegung, ähnlich einem Rhythmus, in dem sich die Form auf der Wand zum Bild kristallisiert und sich auf die Treppenanlage als Bewegungs-/Erschließungsraum überträgt. Über die gegebenen Grenzen der Museumsarchitektur hinaus fortführbar und durch die Spiegelungen verdoppelt, entwickelt sich aus dem einzelnen Streifen ein Flächenmuster, welches die Wandoberfläche als greifbare Begrenzung des Raumes aufzulockern vermag. Als Einzelglied eines Ornaments kann der Streifen somit einen Maßstab entwickeln, an dem das Auge des Betrachters eine Größenvorstellung des ganzen Raumes gewinnen kann, ähnlich einer Brücke von den architektonischen zu den menschlichen Maßen, deren Einheiten die menschlichen Gliedmaßen bilden.<sup>534</sup>

Seit den neunziger Jahren finden sich in Burens Œuvre vermehrt große Flachspiegel, die selbstständig neben den Streifenflächen stehen, so auch in der Weimarer Arbeit. Steht der Rezipient in dem zweigeteilten Treppenhaus nur auf der Seite der Spiegel stellt sich ein Gefühl von Unendlichkeit ein. Unermesslich weit reichen die Reflexionen des Spiegels in einen Raum hinein, den man nicht betreten kann, der aber die Umgebung, Architektur, Farben, Formen und den Betrachter in sich aufnimmt und in denen sich diese „[...] ins Unendliche wiederholen und erlauben, die perspektivische Entwicklung durch die Spiegel bis an die äußersten Grenzen des Reflektionsvermögens dieser Spiegel wahrzunehmen.“<sup>535</sup> Diese Wirkung erzielt der Künstler durch eine Gegenüberstellung großer Spiegelflächen, eingegliedert in die gegebenen Architekturstrukturen. Dabei scheint es eine Dringlichkeit gegeben zu haben, die Fugen zwischen den einzelnen Spiegelementen möglichst gering zu halten, um den Eindruck einer großen einheitlichen Spiegelfläche zu erzielen und eine durchgehende Reflexebene zu ermöglichen.<sup>536</sup>

Schon seit Menschengedenken ist das Bild des Selbst in spiegelnden Flächen ein Thema, welches erst im 17. Jahrhundert in der Inneneinrichtung von Galerien, Prachtsälen oder Kabinetten durch großformatige Spiegel eingeführt wurde, auch mit

---

<sup>534</sup> Vgl. Wolfgang von Wersin: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit, 3. Aufl. Ravensburg, 1953, S. 24.

<sup>535</sup> Vgl. Daniel Buren, zit. nach: Buren 2001, o. S. Interview Schneider mit Buren, die Antwort auf Frage fünf beschäftigt sich mit dem Thema der Spiegel in Burens Werken.

<sup>536</sup> Dr. Lutz Krause, Architekt und Leiter der Restaurierung des Neuen Museums Weimar, in einem persönlichen Gespräch im Herbst 2006.

der Intention das Raumgefühl zu erweitern.<sup>537</sup> Die berühmteste Spiegelgalerie ist die des Versailler Schlosses (1678-1684)<sup>538</sup>, welche als Vorbild auch im musealen Verwendungszusammenhang ihren Nutzen findet, wie z. B. in der „Grünen Galerie“ der Residenz München.<sup>539</sup> Die Anwendung von Spiegeln kann für eine verwirrende und vielschichtige Wahrnehmung sorgen und gleichzeitig dem Rezipienten ein komplexes visuelles Raumerlebnis ermöglichen, so dieser bekannte Räume neu zu bewerten und erleben vermag. Tradierte Wahrnehmungsgewohnheiten kippen – durch die Reflexion der Spiegel entsteht ein neuer, nicht fassbarer Raum, der sich im Auge und im Geist des Betrachters auch noch verdoppeln kann.

„Im Wesen des Spiegels [...] verdichtet sich das ganze Prinzip der Buren'schen Arbeit: Der Spiegel ist auf Rahmungen angewiesen und produziert zugleich neue. Mit seiner Verbindung von Materialität und Immaterialität tritt er als Objekt hinter eine andere Realität zurück, die er – als Spiegelbild – in sich integriert.“<sup>540</sup>

Buren interessiert bei der Verwendung von Spiegeln demzufolge vor allem der Aspekt des Reflektierens, der Blicköffnung, -multiplikation und -brechung, welche den Betrachter zu unmittelbarer Selbstbefragung veranlassen.<sup>541</sup> Als aktive Person soll der Rezipient Präsenz zeigen, sich in Beziehung zu einem gegebenen Ort positionieren und so dem Künstler nach selbst in den Körper des Werkes eingesetzt werden bzw. sich selbst unter bestimmten Bedingungen in das Werk eingesetzt sehen.<sup>542</sup> Der Spiegel arbeitet dabei für Buren wie ein „drittes Auge [...], er erlaubt in Ecken zu sehen, einen Winkel exakt zu bestimmen und stellt gleichzeitig einen unmöglichen Blickpunkt her, ohne dass das betreffende Dispositiv selbst davon berührt würde.“<sup>543</sup> Spiegel betonen

---

<sup>537</sup> Vgl. Serge Roche u.a. (Hrsg.): Spiegel. Spiegelkabinette, Spiegelgalerien, Hand- und Wandspiegel. Tübingen 1985, S. 39.

<sup>538</sup> Sie ist 73 m lang, 10 m breit und 13 m hoch. Siebzehn rundbogenartige Fensternischen mit Blick in den Park, entsprechen auf der gegenüberliegenden Seite ebenso vielen verspiegelten Blendarkaden, die die Fläche rhythmisch gliedern. Daher entsteht eine optische Wirkung der Galerie, die axialsymmetrisch ausgeglichen ist. Gegenüber den Fenstern öffnen und erweitern die großen Spiegelflächen den Raum illusionistisch so Annette Meyer zu Eissen, indem sie die Umgebung, als auch den Betrachter in sich aufnehmen und ins Unendliche vervielfachen, Vgl. Annette Meyer zu Eissen: Spiegel und Raum in der Bildenden Kunst der Gegenwart, Diss. Bonn 1980, S. 211. Abb. der Spiegelgalerie des Schlosses Versailles (Galerie des Glaces / La Grande Galerie) unter: <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine/chateau/le-chateau/la-galerie-des-glaces> (eingesehen am 01.04.2015).

<sup>539</sup> Siehe Kapitel I.3.3., S. 42.

<sup>540</sup> Hantelmann 2007, S. 103.

<sup>541</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 103.

<sup>542</sup> Daniel Buren, in: Buren 1996, S. 107. Es handelt sich hierbei um eine Definition Burens zum Material Spiegel.

<sup>543</sup> Krystof, in: Buren 1996, S. 20.

für Buren aber auch den „regelmäßigen räumlichen Rhythmus“<sup>544</sup> der Architektur. Die symmetrische Aufteilung der Weimarer Arbeit lässt die Aufmerksamkeit des Betrachters somit immer wieder zu den Schnittstellen von Streifen und Spiegeln gelangen und weist damit auch auf die architektonischen Begebenheiten als räumliche Gesamtwirkung hin.

Die Aufbauprinzipien der Versailler Spiegelgalerie, die sich auch in der Burenschen Raumintervention ergeben, sind zum einen die Achsensymmetrie, die dem Raum ein optisches Gleichgewicht vermittelt, in Weimar die Positionierung der Treppenanlage auf der Symmetrieachse des Museumsgebäudes und damit einhergehend einer Zweiteilung in Streifen und Spiegel samt illusionistischer Raumerweiterung. Zum anderen auch die Funktion: die Versailler Spiegelgalerie diente Repräsentationszwecken und blieb auf die höfische Gesellschaft beschränkt. Auch die Treppenanlage unterlag in Residenzen und Schlössern einem höfischen Ritual, welches in Abwandlung in Form der Belehrung und Vorbereitung auf den Kunstbesuch aber auch auf frühe museale Treppenanlagen zutrifft. So verändert ebenfalls die zeitgenössische Burensche Treppenhausausgestaltung durch die Behandlung der Wand und den Eingriff in die bestehenden Architekturvorgaben den Raum,

„[...] als Spiegel innerhalb der Struktur oder an der Wand des Ausstellungsraums (und so gleichzeitig als Part, der die) Streifenbilder wiederholte, [...] geriet der Betrachter in ein sich mit jedem Schritt wandelndes, barockes Spiegelkabinett.“<sup>545</sup>

So ist davon auszugehen, dass Buren an dieser Stelle auch die zwei gescheiterten Treppenhausausgestaltungen reflektiert<sup>546</sup> und damit der erste Künstler ist, der mit der Wiedereröffnung des Museums 1999 eine Gestaltung der historischen Räumlichkeit vornehmen durfte.<sup>547</sup> Dabei wertet er die vorgegebenen Architekturelemente als Besonderheit der Treppenhausarchitektur:

---

<sup>544</sup> Buren, in: Buren 1996, S. 145.

<sup>545</sup> Vgl. Robert Fleck, in: Buren 1989, S. 26.

<sup>546</sup> Vgl. Kapitel II.2.1. S. 89f.

<sup>547</sup> Grundsätzlich gilt für das Neue Museum Weimar und seine Restaurierung, damit auch für die Entwicklung und Erstellung der Arbeit Burens „[...] die Konservierung und schrittweise Rekonstruktion des Hauses im Zítekschen Sinne als erklärte denkmalpflegerische Zielstellung“.<sup>547</sup> Im Treppenhaus wurde daher die Raumkonzeption Zíteks aus dem 19. Jahrhundert übernommen und mit Daniel Burens zeitgenössischer Kunst verknüpft: „Ziel [...] ist die Symbiose und gegenseitige Beeinflussung der alten Raumdekoration mit der zeitgenössischen Kunst.“<sup>547</sup> Für dieses Unterfangen gab es eine denkmalpflegerische Zielstellung, in der hervorgehoben wurde, dass „[...] die künstlerische

„Meine Arbeit besteht nicht darin, ein Objekt irgendwo zu positionieren, sondern einen Ort zu enthüllen, zu hinterfragen, neu zu positionieren. Falls es etwas Spektakuläres geben sollte, so war das Spektakuläre schon vor dem Eingriff vorhanden. Es war schon Bestandteil der Eigentümlichkeit des Ortes.“<sup>548</sup>

Im Verständnis Burens ist die Treppe ein Loch in der Architektur, ein Durchgangsort, unruhig und labil<sup>549</sup>, die für ihn von großem Interesse zu sein scheint, bespielt er sie doch in zahlreichen temporären Installationen. Es finden sich sehr frühe museale Treppeninterventionen wie im Art Institute of Chicago, 1977<sup>550</sup> oder im Musée des Arts décoratifs, Paris 1987<sup>551</sup>, aber auch zeitlich aktuelle Beispiele wie die Intervention in der Rotunde des Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2005<sup>552</sup> oder an der Wendeltreppe des Neuen Museums, Nürnberg 2009<sup>553</sup>. Im „Grenzraum“<sup>554</sup> des Treppenhauses vermögen Burens Streifen und Spiegel die funktionale Bestimmung des musealen Raumes und seiner Wände noch auf eine andere Weise zu suggerieren. Die Raumauswahl bedient somit auch die Ebene der Bedingungen und Gepflogenheiten musealer Kunstpräsentation. Damit verschiebt sich die Bedeutungsproduktion sowie „das Verhältnis von (künstlerischer) Selbstbestimmung und (kontextueller) Fremdbestimmtheit“ im Werk Burens, denn „[s]ie loten dieses Verhältnis aus, machen es sichtbar, gestalten es und versuchen es letztendlich auch zu verändern.“<sup>555</sup>

---

Bearbeitung der Wandflächen durch Daniel Buren als „schöpferische Auslegung“ der bereits mit der Fertigstellung Ende des 19. Jahrhunderts geplanten Ausmalung des Treppenhauses zu sehen (ist) [...] Das Kunstwerk erkennt das Primat Zitekischer Raumfassung, in die es sich bewusst einordnet, auch langfristig an.“<sup>547</sup> Der Substanzeingriff von Daniel Burens Arbeit beschränkt sich auf die Verdübelung von Trägerplatten im Untergrund der Spiegel ins restaurierte Mauerwerk hinein und gliedert sich in die bestehenden Stuckarchitekturelemente ein, in: Lutz Krause: Die Sanierungs- und Wiederherstellungsmaßnahmen vom Großherzoglichen Museumsgebäude zum „Neuen Museum“, in: Berichte der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten Band 1: Baudokumentation zum Abschluss der Sanierung des Großherzoglichen Museumsgebäudes Weimar und dessen Nutzbarmachung für das Neue Museum 1998. München 1998, S. 22, 24, 28.

<sup>548</sup> Daniel Buren: Kunst-Architektur-Stadt-Politik. Ein Gespräch mit Jérôme Sans; in: Matzner, Florian (Hrsg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ostfildern-Ruit 2001, S. 152-160, hier S. 158.

<sup>549</sup> Daniel Buren: Notizen über die Arbeit im Verhältnis zu den Orten, in die sie sich einschreibt..., in: Fietzek/Inboden 1995, S. 202-213, hier S. 211.

<sup>550</sup> Daniel Buren *Up and down, in and out, step by step. A sculpture*, Arbeit in situ, 1977, The Art Institute of Chicago, in: Buren 2011, S. 159.

<sup>551</sup> Daniel Buren *Marches*, Arbeit in situ, 1987, Musée des Arts décoratifs, Paris, in: Buren 2011, S. 39.

<sup>552</sup> Daniel Buren *Around the corner*, Arbeit in situ, 2005, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, in: Buren 2011, S. 168f.

<sup>553</sup> Daniel Buren *Die Spirale*, Arbeit in situ, 2009, Neues Museum, Nürnberg, in: Buren 2011, S. 161.

<sup>554</sup> Jean-François Lyotard: Über Daniel Buren, Stuttgart 1987, S. 51.

<sup>555</sup> Hantelmann 2007, S. 80.

Der funktionale Charakter seines „visuellen Werkzeugs“ bedingt auch die Wahrnehmungsmodi des Betrachters und des Streifens, „[...] denn es ist ja kein Werk mehr, das gesehen, betrachtet werden soll, sondern ein Element, das ermöglicht – auch anderes – zu sehen, zu betrachten.“<sup>556</sup> Hantelmann formuliert: „[d]as Bestreben, dieses Andere, das aus der ästhetischen Transformation einer gegebenen Situation entstand, sichtbar zu machen, war der wesentliche Gedanke des *In-situ*-Prinzips, mit dem Buren bis heute arbeitet.“<sup>557</sup> Buren wollte mit den Streifen ein Werk produzieren, das weder Entwicklung noch Fortschritt symbolisiert, sondern auf Wiederholung und Variation basiert.<sup>558</sup> Wiederholung ist für Buren grundlegend und konstitutiv gesetzt, weil nur durch die ständige Wiederholung des Streifenmusters an unterschiedlichsten Orten, in differenten Kontexten, die Frage seiner Bedeutung von den Streifen weg auf den jeweiligen Kontext und die Situation gelenkt wird.<sup>559</sup> „Die Wiederholung ist unumgänglich als Mittel, die Proposition selbst zu lesen“<sup>560</sup> so Buren, und die Bedeutungsproduktion neu zu bestimmen.

Mit seinen Streifen kann sich Buren in architektonische Gegebenheiten einschreiben. Dabei fasst er den Raum nicht als mess- und feststellbare Größe auf, sondern als Verflechtung von Subjekt und Umgebung. So wird die Prozesshaftigkeit der Wahrnehmung als raumkonstituierende Kategorie festgesetzt. Die Idee ist, durch eine gleichmäßige Verteilung und Anordnung der Streifen und Spiegel, eine Dialektik von Geschlossenheit und Offenheit, Transparenz und Verhüllung, aber gleichzeitig auch von Spiegelung, Stofflichkeit und Immaterialität zu erzeugen. So kann in der Weimarer Intervention ein Raumschema entstehen, das Wahrnehmungsstrukturen formt und verformt. Der Betrachter wird zur Bewegung animiert, zum mehrfachen Wechsel seiner Position, wodurch die Wahrnehmungsmodi vervielfacht werden. In einer selbstreflexiven Wendung erfragt und hinterfragt der Betrachter das Kunstwerk ausgehend von seinen Sehgewohnheiten. Bewegung und Raum hängen demzufolge unmittelbar miteinander zusammen.

---

<sup>556</sup> Daniel Buren: Terminologie, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 367-384, hier. S. 379.

<sup>557</sup> Hantelmann 2007, S. 83f.

<sup>558</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 92.

<sup>559</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 92.

<sup>560</sup> Buren, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 72.

„Burens Arbeiten dienen nicht nur der Unterstützung eines sich selbst genügenden Sehens, sondern tragen vielfach zu einer neuen Ausrichtung des Raumes, zu einer neuen Orientierung im Raum und schließlich zu einer neuen Lesart, einem neuen Verständnis des betreffenden Raumes bei.“<sup>561</sup>

Bewegung wird Teil der Rezeption, dient der Handlungsaufforderung. Es kommt zur Interaktion des Betrachters mit dem Kunstwerk in der Architektur des Treppenhauses. Dabei bestimmt die Treppe als bewegter Raum die Wahrnehmung des Betrachters und des Umraums mit.<sup>562</sup> Der performative Aspekt der Treppenhausintervention, demzufolge die Beweglichkeit und Veränderbarkeit der Raumerfahrung, aber auch der Bedeutungsproduktion des Kunstwerks, ist für dieses Werk Burens von entscheidender Bedeutung und entwickelt sich zwischen Betrachter und Werk. Das Kunstwerk sprengt den traditionellen Bildrahmen, so dass der Betrachter auf neue Art und Weise zum Schauen und Erfahren aufgefordert wird.

„Der Kunstblick des Museums- oder Ausstellungsbesuchers, dessen Disposition von bestimmten Erwartungen und Gewohnheiten geprägt und somit selektiv wahrnehmend und unterscheidend sich einer gewissen (Selbst-) Beschränkung unterworfen hatte, wurde hier in seiner rezeptiven Eindeutigkeit erschüttert.“<sup>563</sup>

Der Rezipient kann sich dem Kunstwerk kaum entziehen. Der Museumsblick im Treppenhauskunstwerk ist ein Phänomen, das sich zwischen Sehendem und Gesehenem abspielt, keine statische Kategorie, sondern eine durch Bewegung animierte darstellt. Der Blick ist dabei ein Doppelter, denn weil der Blick sich selbst entgehen kann, auf der Suche nach Halt auf der Seite der Streifen, kann er sich im Spiegelbild und im Spiegel der fremden Augen anderer Besucher wieder entdecken.<sup>564</sup> Neu-Sehen und Sichtbarmachen, aber auch Anderssehen dienen dabei als Variation des Schon-Gesehenen<sup>565</sup> und sind Blickvarianten, die der Betrachter im Weimarer Treppenhaus miteinander verknüpfen muss, um sich die Arbeit zu erschließen.

---

<sup>561</sup> Doris Krystof: Das Werk als Choreografie und Ereignis, in: Daniel Buren. *Allegro Vivace*, Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Karola Kraus, Kunsthalle Baden-Baden, Köln 2011, S. 10-14, hier S. 12.

<sup>562</sup> Vgl. Förderer 1983, S. 11.

<sup>563</sup> Pilgram 2005, S. 135.

<sup>564</sup> Vgl. Waldenfels 1999, S. 128.

<sup>565</sup> Vgl. Waldenfels 1999, S. 138.

Eine erste Begehung des Weimarer Treppenhauses kann somit auf reiner Funktionsebene dem Auf- und Abstieg dienen, der Erschließung der Ausstellungsräume. Eine weitere Begehungsmöglichkeit lässt die Streifen durch ihre vordergründige Inhaltslosigkeit zum Informationsträger, zum „Code der visuellen Wahrnehmung“<sup>566</sup> werden. Zwischen dem Bedürfnis sich im Treppenhaus zu bewegen und der Idee das Kunstwerk zu erfahren, dienen die eingesetzten künstlerischen Materialien Burens als Hilfsmittel. Ähnlich einer Sehschwelle fangen sie den suchenden Blick des Besuchers auf und machen aus Orientierungslosigkeit ein bewusstes und aktives Sehen in der räumlichen Begebenheit. Spiegel nehmen sowohl Streifen, Architektur und Museumsbesucher in das Werk auf, erweitern das Raumgefühl, gerade an den Stellen, wo sich der Raum verdoppelt, ähnlich einem Schwellenphänomen. Dabei markieren die Streifen und Spiegel in ihrer symmetrischen Aufteilung und ihrer Lage zueinander einen Zwischenraum, weil sie das zwischen sich liegende Volumen optisch erfassen und vervielfältigen und damit einen neuen Raum ausbilden. In einer Grenzverschiebung von Enge (Streifen) und Weite (Spiegel) wird der Zwischenraum in der Treppeninstallation Burens greifbar.

#### **II.3.4. Jenny Holzer**

Jenny Holzer hat ebenso wie Gerhard Merz zwei relevante Lichtinstallationen in Museumstreppehäusern geschaffen, in der Hamburger Kunsthalle sowie im Paula Modernsohn-Becker Museum, Bremen.

Der Anbringungsort der *Installation for the Hamburger Kunsthalle. Ceiling Snake* (1996)<sup>567</sup> von Jenny Holzer in der Hamburger Kunsthalle ist ein Zwitter, halb Treppenhaus, halb Verbindungselement zwischen Altbau und Neubau. Durchaus sinnvoll erscheint eine Analyse unter dem Aspekt des Treppenhauses, da es sich hier um einen Funktionsraum handelt, durch den Höhenunterschiede überwunden werden, um zu verbinden. In der Raumzuordnung befindet sich die Arbeit von Jenny Holzer ausgehend von der repräsentativen Säulenhalle des Altbaus (ehemals Café Liebermann) zum Sockelgeschoss der Galerie der Gegenwart. Ein Teil der Treppe

---

<sup>566</sup> Buren, in: Fietzek/Inboden 1995, S. 73f.

<sup>567</sup> Abbildungsverzeichnis 4A.

gehört demzufolge zum Gründungsbau der Hamburger Kunsthalle von 1869<sup>568</sup>, ein Teil bereits zum Neubau von Oswald Mathias Ungers aus dem Jahr 1997. Der als solches heute nicht mehr zu bestimmende „alte“ Teil der Treppe war demzufolge schon angelegt und führte zu den ehemaligen Werkstätten. Dabei handelt es sich um den ersten Treppenabstieg vom Altbau aus gesehen bis zum ersten Zwischenpodest. Der Wechsel der beiden Baustufen ist anhand der Treppe selber nicht zu erkennen, sondern wird im unregelmäßigen Verlauf der Decke hervorgehoben, erkennbar anhand der unterschiedlichen Deckenhöhen sowie Abstufungen. Ungers unterirdische Treppenanlage befindet sich exakt unter der zentral positionierten Treppenanlage des Altbaus. Dieser Anordnung folgend, teilt demzufolge auch diese Treppe ihre Umgebung spiegelgleich auf. Sie endet im Sockelgeschoss der Galerie der Gegenwart unterhalb des Pyramidenstumpfs der Außenanlage, welcher sich zwischen Altbau und Neubau erstreckt.

Als Grundform liegt sowohl dem im Außenraum zu begehenden Sockelpyramidenstumpf als auch der Galerie der Gegenwart das Quadrat zugrunde. Beide sind gleich groß. Durch den Sockel aus rotem Granit konnte Ungers den weißen, Muschelkalk-farbenen Würfel an den äußeren Rand des Museumsgrundstücks rücken und eine erhöhte Ebene schaffen, die denen der beiden Altbauten entspricht. In seinem Museumskonzept weiß er sich vor allem Karl Friedrich Schinkel verpflichtet, bezugnehmend auf dessen Schlossentwurf Orianda auf der Krim.<sup>569</sup> Unger bezieht sich aber auch auf Projekte der französischen Revolutionsarchitektur eines Boullée.<sup>570</sup> Die klare geometrische Struktur des Museumsgebäudes und des pyramidenförmigen Sockels verkörpert Pathos und Sachlichkeit.<sup>571</sup> Bei diesem Bau stimmen sowohl das Verhältnis des gebauten Baukörpers zur unbebauten Fläche als auch dessen Raum- und Fassadengliederung exakt überein. Ungers folgt einem Rhythmus, dem ein quadratisches Raster mit 10 m Seitenlänge zugrunde liegt. Die Fensterform und -positionierung als auch die Fassadengestaltung passen sich ausgehend von der Symmetrieachse dem quadratischen Raster an.<sup>572</sup> Für Ungers Museumsbau gelten

---

<sup>568</sup> Der Aufbau des Altbaus der Hamburger Kunsthalle wird ausführlich thematisiert in Kapitel 2 II.1.

<sup>569</sup> Vgl. Naredi-Rainer 1997, Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart, S. 74-77, hier. S. 75.

<sup>570</sup> Vgl. Naredi-Rainer 1997, S. 75.

<sup>571</sup> Hamburger Kunsthalle. Galerie der Gegenwart. Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 1997, S. 74-77. Hier finden sich auch Anmerkungen zu Ungers Gestaltungsgrundlagen.

<sup>572</sup> Vgl. Naredi-Rainer 1997, S. 75.

folgende Grundsätze: optimale Bedingungen für die Kunst, keine Selbstdarstellung der Architektur, rhythmische Folge von Räumen, die in ihrer Größe veränderbar sind sowie einfache Materialien. Bereits in der Konzeption des Museumsgebäudes sind ortsspezifische Künstlerinstallationen vorgesehen gewesen.

Der Eröffnung des Museums vorausgehend wurde der Kontakt zu den Künstlern gesucht. Gemeinsam mit der Museumsleitung wurde ein Raum bestimmt, in dem die Kunstwerke gezeigt werden sollen. Diese Kunstwerke entstehen demzufolge als Auftragswerke speziell für die Galerie der Gegenwart, sind dauerhaft installiert (aktuell je nach Ausstellungszusammenhang sichtbar oder verbaut), sie bilden eine Einheit von Raum und Werk. Das Kunstwerk als solches, sowohl von Jenny Holzer als auch Gerhard Merz, hat einen unverrückbaren authentischen Ort in der Hamburger Kunsthalle gefunden, so Uwe M. Schneede.<sup>573</sup> Im Kontrast von Flexibilität (der Ausstellungsräume durch variable Wandsysteme) und Konstanten (im Ausstellungsraum durch eingebaute festinstallierte Kunst) entstehen Werke z.B. von Richard Serra, Bogomir Ecker, Ilya Kabakov oder Monika Sosnowska im Inneren des Gebäudes. Auf dem Außensockel findet sich eine Arbeit von Ian Hamilton Finley.<sup>574</sup>

Ausgehend von den Unregelmäßigkeiten der Decke der unterirdischen Treppen-Tunnel-Anlage hat Jenny Holzer eine durchgehende Laufschrift entwickelt, die die Funktion des Treppenhauses als Ort der Bewegung widerspiegelt.<sup>575</sup> Die Arbeit ist auf Einladung des damaligen Direktors Uwe M. Schneede für diesen Ort vor Ort konzipiert worden. Es sollte mit einer leuchtenden Arbeit die beängstigende Kellersituation umgangen und der Besucher ins Dunkel der Untergrundpassagendurchquerung gelockt werden.<sup>576</sup> Bodenstrahler in 80 cm Höhe beleuchten zwar die Treppenstufen, es gibt allerdings kein Zusatzlicht für die Laufschrift. Die Laufschrift wird selber zur Beleuchtung. Die Trägerkonstruktion des Laufbands führt abgehängt an der Decke entlang in einer Länge von 47,5 m. Zu lesen sind etwa 1000 Sprüche in Englisch und Deutsch bei einer Spiellänge von 2.45h. In den meisten Fällen laufen die

---

<sup>573</sup> Dr. Uwe M. Schneede in einem persönlichen Gespräch in der Hamburger Kunsthalle am 15.12.2011.

<sup>574</sup> Dr. Uwe M. Schneede in einem persönlichen Gespräch in der Hamburger Kunsthalle am 15.12.2011. / Vgl. Galerie der Gegenwart – Gemälde, Objekte, Installationen. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, Slg.-Kat. hg. v. Uwe M. Schneede u.a. Band V.1. Hamburg 2007, S. 7-10, 180-197.

<sup>575</sup> Die in 2016 beginnende Modernisierung der Eingangssituation der Hamburger Kunsthalle wird auch für dieses Treppenhaus Änderungen mit sich bringen.

<sup>576</sup> Dr. Uwe M. Schneede in einem persönlichen Gespräch in der Hamburger Kunsthalle am 15.12.2011.

Textbotschaften vom Altbau in den Neubau, teilweise aber auch in die umgekehrte Richtung, gesteuert von einem Computer.<sup>577</sup>

Die meisten Betrachter verharren in ihrem Gehfluss für einen kurzen Moment, lesen einige Sprüche und gehen weiter. Trotz der Möglichkeit sich auf die Stufen zu setzen, wird der Moment des Innehaltens, der Ruhe und Konzentration auf die zu lesenden Textelemente durch die Bewegung im Funktionsraum unterbrochen. Zum Lesen der Arbeit braucht es aber vor allem Zeit und Ruhe, denn allein 29 Manuskriptseiten sind elektronisch für die Hamburger Arbeit eingespeichert worden.

Holzer versteht ihren Text als Grundstoff, mit dem sie eine Installation füttert, denn jeder Textteil für sich sei noch keine vollständige Arbeit.<sup>578</sup> Das Textband in der Hamburger Kunsthalle, welches von Holzer auch mit dem Titel „For you I choose to give myself a retrospective“ versehen wurde, zeigt eine Auswahl an Texten aus verschiedenen Zeiten. Die Textserien, Holzer spricht auch von Zyklen, sind nicht in chronologischer Ordnung programmiert, sondern in Blöcke gegliedert. Englisch und Deutsch wechseln sich ab, doch erscheint jede Textfolge in nur einer Sprache. Den Anfang macht ein Ausschnitt aus den *Truisms* (englisch), den Binsenweisheiten, mit denen Holzers Werk oft synonym gesetzt wird, die aber nur ihren ersten Textzyklus bilden. Sie sagt über ihre Truisms: „Ich versuche sie so zu polieren, damit sie klingen, als ob sie hundert Jahre Gültigkeit hätten, doch es sind meine.“<sup>579</sup> Gefolgt von den *Laments* (englisch), in denen eine Frau, ein Kind und ein Baby berichten, wie Männer sie verstümmeln und töten, ein Szenarium des Grauens. Die *Essays* (deutsch) klingen fast dogmatisch, sie beschreiben aus wechselnden Perspektiven Angst, Gewalt und Ohnmacht in einem Ton, der keinen Widerspruch gelten lässt. *Under a rock* (englisch) heißt die nächste Textfolge, in denen sich Krieg und Sexualität zu furchtbaren Bildern verbinden. In dem folgenden Textfeld *Lustmord* (deutsch) versammelt Holzer Sätze zum Krieg im ehemaligen Jugoslawien, Täter, Opfer, Beobachter von Mord und Vergewaltigung kommen zu Wort. *Living, Das Ende der USA, War*, eine

---

<sup>577</sup> Vgl. Jenny Holzer. Installation for the Hamburger Kunsthalle (Ceiling Snake). 1996. Hefte der Hamburger Kunsthalle hg. v. Dörte Zbikowski, Freunde der Hamburger Kunsthalle e. V. Hamburg 1998, o. S. Hier findet sich auch der vollständige Text der Laufschrift abgedruckt.

<sup>578</sup> Christoph Heinrich: For you I chose to give myself retrospective. Jenny Holzers "Installation for the Hamburger Kunsthalle (Ceiling Snake)", in: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Entdeckungen in der Hamburger Kunsthalle. Essays zu Ehren von Helmut R. Leppien. Hamburg 1999, S. 85.

<sup>579</sup> Diane Waldmann: Die Sprache der Schrift-Zeichen, in: Waldmann, Diane: Jenny Holzer, Ostfildern-Ruit 1997, S. 17-29, hier S. 19.

Zusammenstellung verschiedener Schriften in Deutsch und Englisch, zeichnen Bilder von Angst und Hoffnung. Gefolgt von einem sehr persönlichen Text *Mutter und Kind*, beschreibt Holzer ihre Erfahrungen der Mutterschaft. Abschließend sind noch eine Passage aus *Erlauf* und der *Überlebensserie*, in der eine Person um Humanität wirbt, einprogrammiert. Die Wahl der Sprache bei Holzer ist nicht zwingend mit den Inhalten verknüpft. Zwischen all den privaten und persönlichen, den demagogischen und prophetischen Botschaften tauchen immer wieder Spruchweisheiten auf, die die Künstlerin in sechs Blöcke geteilt und alphabetisch geordnet hat, wodurch sie aber eher zusammenhanglos und dadurch widersprüchlich wirken.<sup>580</sup>

Seit der Eröffnung der Galerie der Gegenwart hat es immer wieder Klagen, Beschwerden und Anregungen gegeben: Warum die Laufschrift, die den Besucher am Übergang zwischen Alt- und Neubau begleitet, so schwer lesbar sei? Ob man das Band nicht langsamer stellen könne, oder ob es nicht möglich sei, den Text neben die Installation zu legen, damit man in Ruhe lesen könne, was die Künstlerin zu sagen habe?<sup>581</sup> Die Reaktion war und ist auch heute noch: Tempo und Ort seien ebenso wie der Text Bestandteil der Installation, man möge die Arbeit auch als Bild begreifen, so Schneede. Als gedruckter Text könnte sich eine Überschaubarkeit einstellen, wäre nicht der Text in Versalien mit strikten, farbig hervorgehobenen Kennzeichnungen der neuen Satzbeginne gestaltet. So sehr das fortlaufende Textband wie auch der gedruckte Text einen kontinuierlichen Lesefluss suggerieren möchte, so sehr ist der Betrachter bzw. Leser überfordert, sich die Schlagsätze zu merken.

Das Kunstwerk *Mother and Child* (2005) im Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen ist eine Doppelseitige LED-Säule mit blauen Dioden bestehend aus einem Gehäuse aus rostfreiem Stahl.<sup>582</sup> Seit 2001 werden Künstler eingeladen, das Ensemble der Böttcherstraße zu erkunden und zum Anlass künstlerischer Entwürfe zu nehmen, die dem Denkmalwert der Straße nicht entgegenstehen. Auch Jenny Holzer wurde 2002 vom damaligen Direktor Rainer Stamm eingeladen und entwarf für die turmartige Architektur, die drei Ebenen des Paula Modersohn-Becker Museums per

---

<sup>580</sup> Vgl. Heinrich, in: Schneede 1999, S. 86f. Heinrich beschreibt sehr detailliert die von Holzer verwendeten Textpassagen und ihre Inhalte. Hier sei ein kurzer Überblick aus seinem erklärenden Text der Hamburger Arbeit wiedergegeben.

<sup>581</sup> Vgl. Heinrich, in: Schneede 1999, S. 85.

<sup>582</sup> Abbildungsverzeichnis 4B.

Wendeltreppe miteinander verbindet, eine LED-Säule, welche sich vom Fußboden bis zur Decke auf ca. 12 m Höhe im Auge der Treppenanlage erstreckt.<sup>583</sup> Die Wendeltreppe ist aus Beton gegossen, die Stufen sind im Mauerwerk eingespannt und kragen nach innen.<sup>584</sup> Die Stufen enden stumpf am Treppenaugenhohlraum und sind umspannt von einem gusseisernen geometrisch ornamentalen Geländer mit hölzernem Handlauf.

„Ich bin glücklich, wenn ich eingeladen werde, für ein besonderes Gebäude zu arbeiten; wenn die Architektur gut ist, dann macht mein Job besonders Spaß. Beim Arbeiten für einen speziellen Ort muß ich darauf achten, daß sich meine Kunst dort so einfügt, als sei sie schon immer an genau dieser Stelle gewesen - sie muß logisch und unabdingbar erscheinen. Das Kunstwerk soll stark sein und durch seine Umgebung an Kraft und Bedeutung gewinnen.“<sup>585</sup>

Die Künstlerin nimmt engen Bezug zur Architektur Bernhard Hoetgers auf, einer eigenwilligen Bauschöpfung aus dem Jahr 1927. Dem architektonischen Expressionismus folgend, einem Stilmix aus Art Déco und Backsteinbauweise, wurde es als erstes Museum weltweit gebaut, welches ausschließlich einer Künstlerin gewidmet ist. Auftraggeber war Ludwig Roselius, der Erfinder des entkoffeinierten Kaffee HAG, welcher sich für sein Unternehmen eine Art Werbung wünschte, aber auch eine Verbindung zwischen Rathausplatz und Weser schaffen sowie einen musealen Zusammenhang zwischen der Kunst des Mittelalters (Museum im Roselius-Haus) mit seiner Sammlung der Werke von Paula Modersohn-Becker entstehen lassen wollte. Die ehemalige Handwerker-gasse wurde nicht nur von Hoetger entwickelt, die Architekten Alfred Runge und Eduard Scotland hatten auch ihren Anteil am architektonischen Gesamtkonvolut. Dabei entstand ein Geflecht aus Gebäuden in rotem Backstein, die verschiedener nicht sein könnten, alle zusammenhängen und die sich als eine Art Gesamtkunstwerk, deren bestimmende Dekorfarbe neben den Ziegeln Blau in Form von Fliesen und Glas ist, präsentieren.<sup>586</sup>

---

<sup>583</sup> Die exakten Maße der Arbeit sind: H 1210 cm, B 13,67 cm, T 13,64 cm.

<sup>584</sup> Vgl. Mielke 1966, S. 131.

<sup>585</sup> Interview Jenny Holzer mit Uta Schlott, in: Stamm, Rainer (Hrsg.): Jenny Holzer. For Paula Modersohn-Becker. Bremen 2005, S. 25-27, hier S.25.

<sup>586</sup> Die Beschreibung des Treppenhauses und der Architektur lehnt sich an die Ausführungen von Rainer Stamm an, setzt aber auch eigene Begehungen vor Ort voraus. Vgl. Stamm 2005, S. 6-9.

Jenny Holzers Wahl fiel auf die Farbe Blau für die LEDs, Hoetgers bevorzugte Lichtfarbe so Stamm, sie hebt damit auch die ursprünglichen Ideen der architektonischen Gestaltung hervor. Denn die Wirkung der Architektur ist gerade durch die Verwendung von farbigem Glas, in Form von farblosen und blauen Glasbausteinen, auf starke farbige Lichteffekte angelegt. Durch den Krieg und den darauffolgenden Wiederaufbau ist dies aufgrund mangelnder farbiger Abbildungen und Skizzen, die eine Rekonstruktion ermöglicht hätten, kaum noch nachvollziehbar, außer im Treppenhaus und Himmelsaal des Hauses Atlantis.<sup>587</sup> Holzer scheint fasziniert von den dort zu sehenden originalen Glasbausteinen, die in einem klaren, farbstarken Blau leuchten. Außerdem gab es einen Archivfund bei der Vorbereitung des Besuchs der Künstlerin. Es wurde eine Patentschrift Bernhard Hoetgers aus dem Jahr 1928 für die *Einrichtung zur Vorführung von Bildern oder Schriften mittels Glühbirnen* entdeckt. Auch Hoetger hat sich demzufolge mit der Möglichkeit beschäftigt, mittels Licht Text abzubilden.<sup>588</sup>

Vor allem das Werk der Künstlerin Paula Modersohn-Becker liegt Jenny Holzer sehr nahe. Sie widmete ihre Arbeit mit dem Thema „Mutter und Kind“ der Künstlerin, ein Thema das zu Lebzeiten von Modersohn-Becker bildbestimmend war und auf ihr tragisches Schicksal hinweist, Künstlerin und Mutter erst in dem Moment gewesen zu sein, in dem sie gestorben ist.<sup>589</sup> Holzers Arbeit *Mother and Child*, die 1990 auf der Biennale Venedig gezeigt worden ist, konzipierte sie für Bremen neu, in deutscher und englischer Sprache im Wechsel.<sup>590</sup> Bei diesem Text handelt es sich um die persönlichste Arbeit Holzers, entstanden nach der Geburt ihrer Tochter Lili 1988, schildert sie die Gefühle und Ängste der Mutter, die Angst vor Verlust und vor der stets präsenten Möglichkeit von Gewalt.<sup>591</sup>

„Ich habe Paula Modersohn-Beckers Arbeit schon viele Jahre bewundert und war deswegen sehr glücklich über die Aussicht, meine LEDs neben ihren Gemälden zu sehen. Die Wahl meines Texts *Mother and Child* war für mich

---

<sup>587</sup> Vgl. Stamm 2005, S. 16f.

<sup>588</sup> Vgl. Stamm 2005, S.16f.

<sup>589</sup> Vgl. Stamm 2005, S. 13.

<sup>590</sup> Der Text findet sich vollständig abgedruckt auf Deutsch und Englisch in: Stamm 2005, S. 45-51.

<sup>591</sup> Vgl. Waldmann 1997, S. 24.

naturgegeben. Das Treppenhaus im Museum ist ein wunderbarer Ort für eine Installation und hat mich sehr begeistert.“<sup>592</sup>

Jenny Holzer arbeitet ausschließlich mit Textbotschaften, die sie in Form von Leuchtdiodentextbändern präsentiert, einem sehr eindringlichen, stets dem Wandel unterworfenen Medium der Werbeindustrie (wie z.B. die großen Leuchttafeln und Laufbänder am Times Square, New York, wo Jenny Holzer bereits 1982 ihre erste Arbeit in Form dieses Mediums platziert hat<sup>593</sup>). Dieses Material ist „eine der aufdringlichsten und marktschreierischsten Formen des Kommerzes [...], ein Reklameschild, mit dem man Produkte anpreist, bezeugt, wie sehr sie sich über die Macht der Stereotypen im klaren und ihrer eigenen Fähigkeit bewußt ist, sie für ihre Kunst dienstbar zu machen.“<sup>594</sup> Die LED-Anzeige bietet sich der Künstlerin als Medium der schnellen Information an und ist zugleich Ort ihrer permanenten Wiederholung, ununterbrochen fließen die Sätze übers Band, man bleibt einen Moment stehen, schnappt ein paar Worte auf, trägt einen Satz mit sich weiter und vergisst ihn wieder, so wie es die Werbetafeln am Times Square suggerieren.<sup>595</sup>

Anonymität und Perfektion des Laufbands kommen zusammen mit Emotion und Persönlichkeit der Texte Holzers. Diese sind expressiv aufgeladene Botschaften. In teilweise schonungsloser Direktheit bespricht Holzer Themen wie Angst, Schuld, Schmerz, Feminismus, Gender, Ausländerfeindlichkeit, Sexualität, Aids, Umwelt, Missbrauch, Gewalt (an Kindern und Frauen), Krieg. Zentral sind dabei physische und psychische Gewalt (Erniedrigungen, soziale Isolation bis hin zu körperlichen und sexuellen Gewalttaten). Holzers Texte sind eigens von ihr verfasst worden, es sind Setzungen, ausgefeilte Formulierungen, an denen sie arbeitet wie ein Bildhauer an einer Skulptur.<sup>596</sup> Was auf den ersten Blick spielerisch, amüsant und auch provokant daherkommt, ist lange überlegt und entpuppt sich bei genauer Lektüre als fundamentale Kritik an westlichen Lebens- und Gesellschaftsformen.<sup>597</sup> Es ist nicht die sachliche Sprache der Nachrichten, die in rot oder blau leuchtend über die Köpfe der

---

<sup>592</sup> Interview Jenny Holzer mit Uta Schlott, in: Stamm 2005, S. 26.

<sup>593</sup> Vgl. Waldmann 1997, S. 19.

<sup>594</sup> Vgl. Waldmann 1997, S. 22.

<sup>595</sup> Vgl. Heinrich, in: Schneede 1999, S. 89.

<sup>596</sup> Vgl. Jenny Holzer. OH. Ausst.-Kat. hg. v. Jenny Holzer, Alanna Gedgudas, The American Academy Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin. Köln 2001, o.S.

<sup>597</sup> Vgl. Holzer, in: Holzer 2001 o.S.

Museumsbesucher hinweg läuft bzw. vorbeizieht. Die Texte wirken wie Alltagsweisheiten, Vorurteile oder Maximen: „Pseudoklischees“<sup>598</sup>. Bei eingehender Beschäftigung mit dem Text können sie Empörung, Verunsicherung, Misstrauen, Ärger, Wut und Angst auslösen und zur gleichen Zeit faszinieren und erstaunen sie, lösen sogar einen Lacher aus.<sup>599</sup> Holzers Texte geben scheinbar verschiedenste Meinungen unterschiedlichster Personen wieder.

Teilweise sind die Texte so verstörend, dass man auf den Treppen in Hamburg und Bremen ins Straucheln geraten könnte, weil man fasziniert von den Botschaften und der Dominanz der Farbe, den Akt des Treppensteigens vergisst. In Hamburg handelt es sich um eine geradläufig-einarmige Treppe mit Zwischenpodesten, wodurch der Auf- und Abstieg nicht regelmäßig verläuft, da die Podeste der unterschiedlichen Deckenhöhenabstufungen angepasst sind. Die Wendeltreppe in Bremen, deren Stufenfolge sich durch die Bauform mal verjüngt, mal verbreitert, initiiert, wie in Hamburg, eine Achtsamkeit im Steigvorgang. Gerade weil das Treppensteigen durch die Installationen beeinflusst wird und in den zu lesenden Botschaften sich oft widersprüchliche Aussagen gegenüberstehen, ist der Begeher und Leser irritiert in seinem Bewegungs- und Lesefluss.

Jenny Holzers Texte sind Versuche, unterschiedliches Denken verschiedenster Menschen zu fassen.<sup>600</sup> Sie will als Künstlerin ein Bild der Gesellschaft vermitteln, in der vielfältige Meinungen, subjektive und objektive, private und öffentliche nebeneinander bestehen. Dabei geht sie davon aus, dass jede Aussage wahr ist. Sie regt den Leser an, sich eine eigene Meinung zu bilden, das Kunstwerk zu befragen. Holzer selber wertet nicht, sie regt an, macht bewusst, rüttelt auf, fordert den Betrachter und Leser auf, einen Standpunkt zu beziehen.<sup>601</sup> Holzers Werke sind „sowohl ortsspezifisch als auch sich selbst genügend, Teil einer öffentlichen Arena und für sich selbst stehende Entität.“<sup>602</sup> Dabei ergreift die Künstlerin Besitz von den musealen Räumlichkeiten, belebt sie mit wenigen, fast zurückhaltenden Eingriffen, die sich erst durch die Leuchtkraft der kraftvollen Farben elementar verändern. In

---

<sup>598</sup> Waldmann 1997, S. 18.

<sup>599</sup> Vgl. Holzer 1998, o.S.

<sup>600</sup> Vgl. Holzer 1998, o.S.

<sup>601</sup> Vgl. Holzer 1998, o.S.

<sup>602</sup> Waldmann 1997, S. 22.

Hamburg leuchtet die Untergrundpassage feurig rot. In Bremen scheint der Turm der freistehenden gusseisernen Wendeltreppe in blaues Licht getaucht, fast so als ob sich der Himmel im Innern des Gebäudes widerspiegelt.

„Was ich mache, muß etwas sein, das sich zwischen autonom und respektvoll bewegt. [...] Ich hoffe, meine Arbeit wird weder die Architektur erschlagen, noch sie ruinieren. Ich denke, sie wird eine logische Form innerhalb des Raumes sein. [...] Der Schriftzug sollte gut lesbar sein, und wenn er richtig programmiert ist, auch Ausstrahlung haben. Die Arbeit muss physisch und emotional fesselnd wirken. Sie sollte pur wirken, auf keinen Fall exzessiv.“<sup>603</sup>

Durch die Beweglichkeit ist die Lesbarkeit der Texte vollkommen zufällig. Je nach dem, wann der Besucher mit der Installation konfrontiert wird, kann er bestimmte Zeilen lesen, bestimmt durch den Zeitpunkt seiner Anwesenheit und die Programmierung des Computers. So sehr das Medium des Laufbandes, ebenso wie der Text in gedruckter Fassung einen kontinuierlichen Lesefluss suggerieren möchte, so sehr ist der Betrachter wie auch der Leser überfordert, den Gehalt der Sätze wirklich aufnehmen zu können, ihn sich zu merken.<sup>604</sup> Anstelle der eigenen Bewegung im Durchgangsraum müsste man stehenbleiben, sich setzen, die situationsgebundene Gangart verändern, sich dem Raum anpassen. In Hamburg halten die Besucher regelmäßig auf den Treppenstufen inne. In Bremen laden die Fensterbänke im Erdgeschoss des Treppenturms zum Verweilen ein, ansonsten muss man die Wendeltreppe verlassen und von den Eingängen der Ausstellungsräume auf den jeweiligen Etagen aus schauen.

Von außen oder aus der Ferne betrachtet, nimmt man die Bänder hingegen als leuchtende Energieströme wahr, die hin und her sausen, ohne auch nur annähernd ihren Inhalt zu erfassen. Rote oder blaue LEDs tauchen den Zwischenraum der Untergrundpassage und das Wendeltreppenhaus in irisierendes Licht. Die gesteuerten Leuchtdioden laufen in eindeutiger Geradlinigkeit auf einen unendlichen Punkt in der Ferne zu und weiten damit auch den Schwellenraum, als unfassbar, aus.

---

<sup>603</sup> Interview Jenny Holzer mit Diane Waldmann 1989, in: Waldmann 1997, S. 31-36, hier S. 35.

<sup>604</sup> Vgl. Heinrich, in: Schneede 1999, S. 87.

### II.3.5. Beat Streuli

Die Fensterinstallation *Brüssel 05/06*<sup>605</sup> von Beat Streuli, platziert in einer Rotunde mit anschließendem Treppenhaus des Kunstmuseums Wolfsburg, entstand im Zuge der Ausstellung *Swiss Made, 2007*.<sup>606</sup> Der Künstler wurde vorgeschlagen und eingeladen, während der Gruppenausstellung eine ortsspezifische Installation zu präsentieren. Der Ausstellungsort, die Glasfassade, wurde vom Museum vorgegeben. Seit 2008 gehört das Kunstwerk zur Sammlung des Hauses. In seiner aktuellen Präsentation ist es nicht dauerhaft, da der Künstler einer Verwendung als Banner an Hausfassaden oder in anderen Präsentationszusammenhängen zugestimmt hat.

Das Kunstmuseum Wolfsburg, eröffnet 1993, gebaut von den Architekten Schweger + Partner, Hamburg, sollte als „Stadtloggia“ in quadratischer Form, ein neues Entree zur Innenstadt definieren durch: Verengung der Fußgängerzone, Eingangspositionierung zum Hollerplatz und die Sichtweite zum Theaters Hans Scharouns und dem Kulturzentrum Alvar Aaltos. Die Gestaltung der Südfassade ist geschlossen, während die anderen Seiten des Würfels zur Innenstadt orientiert sind und durch die Glas-Stahl-Konstruktion eine große Offenheit wahren. Das weit auskragende Dach wird getragen von umlaufenden Säulen. Die gläserne Rotunde an der Nordwestecke markiert den Eingang ins Gebäude und durchbricht so die Würfelform. Um eine quadratische Halle, die die gesamte Höhe des Gebäudes ausmacht, gruppieren sich im Innern offene und geschlossene Räume auf zwei Ebenen.<sup>607</sup> Diese sind von der Eingangsrotunde aus durch ein sich in der Rotunde befindliches Treppenhaus, das sich der Kreisform anpasst, zugänglich. Es findet sich noch eine weitere einreihige Treppe, die deutlich sichtbar die beiden Ebenen des Museums verbindet, allerdings nicht in die Ausstellungsräume endet, sondern in Lesesaal und Restaurant. Die geschwungene offene Treppenanlage in der Rotunde, eine Stahlkonstruktion mit Holzstufen, die pro Treppenabschnitt ein Zwischenpodest vorweist, verbindet hingegen die Ausstellungsebenen miteinander. Allerdings ist bei Betreten der Treppe im Erdgeschoss nicht deutlich erkennbar, in welche Richtung sich diese fortsetzt, da eingeschobene Wände den freien Blick verhindern.

---

<sup>605</sup> Die Fensterinstallation besteht aus 12 Motiven in einer Größe von je 250 x 420 cm bzw. 250 x 275 cm. Es handelt sich um ultrachrome Digitaldrucke auf Translucent-Folie.

<sup>606</sup> Abbildungsverzeichnis 5.

<sup>607</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 186f. Hier finden sich eine Architekturbeschreibung sowie Grundrisse des Gebäudes.

Die Fensterinstallation im Treppenhaus zeigt aus einer unüberschaubaren Masse an Menschen mit Teleobjektiv gezielt herausgefilterte Passanten, meist in Großstädten aufgenommen, überscharf vor einem verschwommenen Hintergrund. Streulis überlebensgroße, auf Folie abgezogene Gesichter sind zeitgenössische Gesellschaftsportraits.<sup>608</sup> Sie entstehen durch ein Eintauchen in die Menschenmenge von Großstädten, die Distanzwahrung durch das Teleobjektiv der Kamera und das Herausfiltern einzelner Passanten. Personen, „die selbstbewußt auftreten und Souveränität offenbaren“<sup>609</sup>, rücken in seinen Fokus. Die Personen, die Streuli fotografiert, fühlen sich scheinbar unbeobachtet, sind gedankenversunken, oft abwesend, nehmen nicht wahr, dass eine Kamera auf sie gerichtet ist.<sup>610</sup> Sie geben sich so, wie sie sind, nicht verstellt oder posierend. Es sind keine Modelle. Es sind Passanten, die spontan und durch Zufall ausgewählt werden. Die Personen, welche Streuli fotografiert, gehen im nächsten Moment über die Straße, die im Bild festgehaltene Situation wird damit unwiederholbar aufgelöscht: ein Lebensabschnitt wird verlassen und ein neuer begonnen.<sup>611</sup>

„[...] in den Fotografien geht es mir darum, den Eindruck einer Gesamtsituation zu transportieren, nur daß ich mich in diesem Medium auf einzelne Aspekte beschränken muß. D.h. ich kann durch die Wahl des Ausschnitts, die Wahl des richtigen Moments oder auch der Tageszeit und der damit verbundenen Lichtsituation etwas von der Stimmung insgesamt wiedergeben. Der wirkliche Eindruck einer Menschenmenge läßt sich mit Hilfe der Fotografie jedoch nur eingeschränkt vermitteln.“<sup>612</sup>

Zu sehen sind immer Menschen, die jugendlich erscheinen, junge Erwachsene, keine alten Menschen und auch keine Kinder. Interessant ist dabei, dass die Individualität des Einzelnen trotzdem eine Variante des Typs „Großstadtjugendlicher“ repräsentiert; durch Kleidung, Accessoires, spezielle Modemarken, sowie Gesten und Haltungen zeigt sich ein internationales und generationsspezifisches Auftreten.<sup>613</sup> Als Betrachter kann

---

<sup>608</sup> Vgl. Rupert Pfab: Photographien des modernen Lebens, in: Beat Streuli. CITY, Ausst.-Kat. hg. v. Rupert Pfab, Boris Groß, Kunsthalle Düsseldorf. Ostfildern-Ruit, New York 1999, S. 4.

<sup>609</sup> Pfab, in: Streuli 1999, S. 4.

<sup>610</sup> Vgl. Pfab, in: Streuli 1999, S. 4.

<sup>611</sup> Vgl. Pfab, in: Streuli 1999, S. 4.

<sup>612</sup> Beat Streuli im Interview mit Alexander Braun, in: Streuli, Beat u. a.: Alexander Braun, Beat Streuli, Erwin Wurm. Videos & Gespräche. Nürnberg 2000, S. 53.

<sup>613</sup> Vgl. Pfab, in: Streuli 1999, S. 4.

man sich in den Fluss der Passanten einfühlen und sich fragen, wie man in eben dieser Situation selber aussehen oder schauen würde.<sup>614</sup> Die großformatigen Bilder in Wolfsburg zeigen Reduzierungen auf einen kleinen Bildausschnitt, der Kopf der jeweiligen Person steht dabei im Mittelpunkt. Das Gesicht ist immer das Erste, was Aufmerksamkeit erregt, den Blick bannt. Das Interesse, welches hier dem Einzelnen zukommt, hätten sie ohne Streulis Fotografien sicherlich nicht erfahren.<sup>615</sup>

„Wenn ich die Personen, die ich fotografiert habe, um die Erlaubnis bitte, ihr Bild verwenden zu dürfen, dann reagieren sie überwiegend positiv, manchmal sind sie auch angenehm berührt davon, daß jemand denkt, sie seien genauso fotografierenswert wie ein Model oder ein Filmstar.“<sup>616</sup>

Dabei kann man sich die Fotografien so lange oder so kurz anschauen, wie man will: eine Grundbedingung für Streulis Kunst. Dem Künstler gefällt es, dass die fotografierte Situation in Wolfsburg auch außerhalb des Museums zu sehen ist. Ihm zufolge hat so jeder Passant eine faire Chance, Kunst zu erleben, ohne das Museum zu betreten, da seiner Meinung nach das Museum immer noch bestimmte Erwartungshaltungen zur Kunst sowie Vorbildung voraussetzt.<sup>617</sup> Daher positioniert Streuli seine Kunst immer an Schnittstellen von Innen und Außen, die in diesem Fall die Glasfassade gewährleistet. Beim Blick in und durch die Glasscheiben der Fassade mischt sich der imaginäre Raum der Fotografien mit dem realen Raum dahinter als auch davor. Da Außenraum (Hollerplatz, Innenstadt) und Innenraum (Museumsfoyer, Treppenaufgang) die Tendenz haben, sich ständig zu verändern, ist das Gesehene wandelbar.<sup>618</sup> Das „Herausfotografieren“ aus dem öffentlichen Raum wird zur Installation im Museumsraum.

Für die Positionierung der Arbeit Streulis war eine Hauptidee, den Hollerplatz als Teil der Fußgängerzone durch die anonymen Personen auf den Fotografien ins Museum zu

---

<sup>614</sup> Vgl. Pfab, in: Streuli 1999, S. 5.

<sup>615</sup> Vgl. Pfab, in: Streuli 1999, S. 6.

<sup>616</sup> Streuli, in: Streuli u. a. 2000, S. 70.

<sup>617</sup> Vgl. Streuli, in: Streuli u. a. 2000, S. 69. Der Künstler äußert hier seine Meinung zum Thema Kunstpräsentation und -rezeption.

<sup>618</sup> Vergleichbar mit dem Effekt beim Betrachten von Marcel Duchamps: Das Große Glas oder La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Die Neuvermählte/Braut wird von ihren Junggesellen entkleidet, sogar), 1915; auch Gerhard Merz' Fensterarbeiten werden mit Duchamp verglichen, in: Merz 2000b, S. 37-44.

holen. Dabei sollte die Arbeit, laut Julia Wallner<sup>619</sup>, als „Fenster zur Stadt“ lesbar werden. Dies scheint nach Aussagen der dortigen Museumsmitarbeiter nur partiell zu gelingen, denn am Tag sind die Fotos von außen kaum sichtbar, erst im Dunkeln durch die Beleuchtung von innen kann man sie wahrnehmen. Es ist trotz seiner Platzierung an die Öffnungszeiten des Museums gebunden. Das Kunstwerk ist damit in seiner Wirkweise zuallererst mit dem Bau verschmolzen, statt eine nach außen tragende Wirkung zu erzielen. Trotzdem ist es lesbar als Öffnung in die Welt hinaus, die das Innere mit der Außenwelt verbindet, ganz im Sinne Bollnows, der das Fenster für „den Verkehr mit der Welt“ greifbar macht.<sup>620</sup> Allerdings ist seine primäre Funktion von Innen die Außenwelt zu beobachten, in Form einer durchlässigen Wandöffnung, denn von außen in den Innenraum zu blicken.<sup>621</sup> Beides ist durch die Fensterinstallation Streulis nur bedingt möglich. Zutreffend ist aber, dass durch das Fenster ein bestimmter Ausschnitt aus der Welt herausgeschnitten und zum Bild gemacht wird<sup>622</sup>, entsprechend dem künstlerischen Schaffen Streulis. Dabei idealisiert das Fenster den Blick zur Welt<sup>623</sup>, ähnlich dem Detailausschnitt, den Streuli für seine Arbeiten wählt, indem er pro Foto lediglich einen Passanten fokussiert. Das Fenster wird ganz im Sinne klassischer Treppenausgestaltungen zu einem transparenten Fresko. Die Gestaltungselemente der Architektur fließen damit über in die Kunst. In der Polarität von Transparenz und Reflektion, Innen und Außen, beleuchtet und unbeleuchtet ermöglicht die Fensterinstallation, ähnlich einem Schaufenster, die Bündelung der Aufmerksamkeit des Betrachters, die Steuerung seiner Wahrnehmung auf die Auslage, die hier in Form von Fotografien zu lesen ist.

Eine zweite Idee bestand darin, das Treppenhaus als im vorgelagerten kreisrunden Baukörper befindlich, für die Begehung attraktiver zu gestalten. Da die Treppenhausrotunde wiederum eingeschoben ist in die quadratische Grundform des Ausstellungsraumes, aber nicht zum Ausstellungsraum selber zählt, sollte sie optisch integriert werden. Die Rotunde beherbergt ebenso Eingang, Kasse, Garderobe und Shop und hat damit verschiedene Funktionen und Bedürfnisse zu erfüllen. Die

---

<sup>619</sup> Dr. Julia Wallner war bei unserem Gespräch über die Fensterinstallation Beat Streulis am 24.02.12 im Kunstmuseum Wolfsburg noch persönliche Assistentin des Direktors. Seit März 2013 ist sie Direktorin des Georg-Kolbe-Museums Berlin.

<sup>620</sup> Bollnow/Boelhauve 2011, S. 154.

<sup>621</sup> Vgl. Bollnow/Boelhauve 2011, S. 158.

<sup>622</sup> Vgl. Bollnow/Boelhauve 2011, S. 162.

<sup>623</sup> Vgl. Bollnow/Boelhauve 2011, S. 162.

Fotofassade, im Inneren des Museums sehr gut sichtbar, soll auf das Treppenhaus aufmerksam machen, Orientierung schaffen. Der eingeschobene Baukörper „Kreis“ wird Teil der Kunstrezeption und somit Teil der Ausstellungsfläche. Da die zweite Ausstellung im Museum in den oberen Museumsräumlichkeiten selten gefunden wurde, so Wallner, konnte durch das Hineinholen gezielt gesetzter Strukturen der Funktionsraum als zur Ausstellung gehörig definiert werden. Die traditionelle Ausgestaltungsvariante des Treppenhauses in ihrer Funktion der Vorbereitung und Belehrung, aber auch der Wegführung eines zentral angeordneten Erschließungsraums findet auch hier Verwendung. Da bereits ein Teil der zu sehenden Kunst außerhalb des Ausstellungsraums in diesem Durchgangsraum sichtbar gemacht wird, bündelt sich die Aufmerksamkeit des Besuchers, wodurch der Treppenaufstieg positiv konnotiert wird.

#### **II.4. Zusammenfassung und Ausblick**

Die Kenntnisse der historischen Treppenformen bis hin zu zeitgenössischen Bauvarianten sowie deren differente Ausgestaltungsformen ermöglichten eine Analyse der zeitgenössischen künstlerischen Installationen in deutschen Museumsbauten. Allen künstlerischen Gestaltungsformen, ob als Wand- oder Deckenmalerei, in Form von Licht oder mit Hilfsmitteln wie Spiegeln, liegt die Möglichkeit zugrunde einen direkten Eingriff an der bestehenden Architektur vorzunehmen, sich in die architektonischen Gegebenheiten einzuschreiben, den räumlichen Zusammenhang zu betonen, ihn zu verändern. Dabei formen die künstlerischen Rauminstallation neue wahrnehmbare Räume, indem sie dem bestehenden funktionalen Treppenraum eine zusätzliche Qualität und Funktion oktroyieren. Durch die Treppenhausausgestaltungen, auch im Rahmen eines barocken Zeremoniells, ändert sich die Gangart des Besuchers. Aufmerksamkeit wird geschürt, bestimmte Schwellenreize werden angesprochen. Dabei sprechen die Künstler, ausgehend von ihren Vorstellungen und im Kontext ihres Œuvres differente Themen an, verwenden verschiedene Materialien bei ihrem Raumeingriff, sorgen für einen andersartigen Umgang mit dem Museumsbesucher.

Anhand der bisherigen Ergebnisse sollen die Kunstwerke in Museumstreppenhäusern in einem weiteren Schritt (Kapitel IV) im thematischen Zusammenhang von Schwelle und Zwischenraum eingehender bewertet werden, auch vor dem Hintergrund der

Wiederentdeckung der liminalen Museumsräume und ihrer künstlerischen und architektonischen Gestaltung. Dasselbe gilt auch für die im Folgenden zu analysierenden musealen Verbindungselemente auf ebener Fläche.

## Kapitel III

---

### Das Verbindungselement

#### III.1. Historische Einordnung

Wegstrecken – von A nach B, Markierungen von Anfang und Ende, im Freien, im Inneren eines Gebäudes, Zielorientierung, Verbindungen schaffen – alle diese Begriffe stehen für eine Form der Begehung, die, ähnlich eines Bewusstwerdungsprozesses, einem bestimmten Muster unterworfen ist und festgelegten Strukturen folgt. Um von A nach B zu kommen, muss ein bestimmter Weg zurückgelegt werden. In den meisten Fällen durch Wegweiser markiert, bestimmt diese Strecke, wie man geht und wohin.

Das Wort „Weg“ leitet sich im Mittelhochdeutschen vom Verb „sich bewegen“ ab. Dieses wiederum bedeutet schwingen, fahren, ziehen, sich von einem Ort entfernen zu einem anderen hin. Als sinnstiftende Praxis des Weges muss auch der „Sinn“ hinterfragt werden, der bereits im Althochdeutschen mit Wahrnehmung in Verbindung gebracht wurde, somit auch Gang, Reise und Weg einschloss.<sup>624</sup> Im Sprachgebrauch ist bei der Verwendung des Begriffs „Weg“ immer der Sinn, die Art und Weise der Wegbenutzung intendiert. Ein Weg lässt sich dabei auf recht unterschiedliche Weise bewältigen, z. B. gehend, laufend, hüpfend, tanzend, fahrend. Durch seine Zielcharakteristik sind Wege immer unterschiedlicher Natur – bekannte, unbekannte, schicksalhafte oder letzte Wege werden begangen. Wege werden dabei auch sinnlich bewältigt, mit Füßen, Händen, Ohren, Augen, Ideen und Fantasien. „Den Weg bewältigen“ beschreibt immer auch einen Nutzen, sowohl einer räumlichen, individuellen als auch sozialen Erschließung. Die Schwelle, als ausgezeichnetes Moment des Weges, im Übergang von einem Bereich in einen neuen anderen, wird zur gestaltgebenden Situation. Sie ändert den Raumverlauf, bedingt das Beschreiten des Weges und macht den Weg interessant.

---

<sup>624</sup> Vgl. Dudenredaktion: Weg, in: Duden: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Bd. 7, 4. Aufl. Mannheim 2007, S. 918; ebda. Sinn, S. 770.

In der Bibel wird der „Weg“ häufig zitiert. Gott führt nicht nur, er zeigt auch den Weg.<sup>625</sup> Das Volk Israel zieht im Alten Testament unter Moses aus Ägypten aus, von der Sklaverei in die Freiheit.<sup>626</sup> Im Neuen Testament wird Jesus als Sprachrohr zum Synonym des alleinigen rechten Weges zu Gott.<sup>627</sup> Wegstrecken, Weggefährten, der Weg als Herausforderung, der Weg als Entdeckung wird zum zentralen Thema im Emmausgang.<sup>628</sup> Die Wege der Bibel, die Wege des Menschen stellen Beziehungen her, ermöglichen Kommunikation. Dabei können sie Glück oder Erleuchtung bringen, aber auch in den Abgrund führen. Verbunden mit Bewegung, Dynamik, der Tendenz zum Aufbruch fordern die biblischen Wege Entscheidungen von den Personen, die sie begehen. Das Unterwegssein weckt bestimmte Erwartungen und Hoffnungen, birgt manchmal Enttäuschungen, ist aber stets damit verbunden sich aufzumachen. Vor diesem Hintergrund wird das menschliche Leben an sich häufig als Weg bezeichnet.

Eine andere Form des Weges, dennoch mit religiösem Hintergrund, ist die Wallfahrt. Als „frommer Besuch entfernter heiliger Stätten“<sup>629</sup> pilgern Menschen aller Religionen seit dem Altertum bis in die heutige Zeit in eine bestimmte Richtung, auf ein bestimmtes Ziel zu. Bereits im alten Ägypten reisen die Pharaonen zur Verehrung der Isis, die Griechen nach Ephesus, die Römer in ihre Tempelbauten, die Juden zum jährlichen Tempelbesuch nach Jerusalem, die Inder nach Benares am Ganges und die Muslime einmal in ihrem Leben zur Wallfahrt nach Mekka, dem Geburtsort ihres Propheten.<sup>630</sup> Die christliche Religion sieht Reisen an religiöse Orte schon sehr früh vor. Dabei sind drei Orte besonders hervorzuheben: Jerusalem (Klagemauer), Rom (Gräber des Apostel Paulus und Petrus), Santiago de Compostela (Grab des Apostels Jakobus).<sup>631</sup>

Der Wallfahrtsort als religiöses Ziel erscheint keinem Pilger zu weit entfernt. Man wanderte von Wallfahrtsort zu Wallfahrtsort seinem Hauptreiseziel, dem Pilgerort, entgegen, teilweise sogar in Ideen- oder Glaubensgemeinschaften. Ursprünglich ein

---

<sup>625</sup> Vgl. Bibel 1985, 1. Mose 12, Vers 1-3.

<sup>626</sup> Vgl. Bibel 1985, 2. Mose (Exodus). Exodus bedeutet Auszug, hier den Auszug der Israeliten aus der Sklaverei unter ägyptischer Herrschaft.

<sup>627</sup> Vgl. Bibel 1985, Johannes 14, 6: „Jesus spricht zu ihm: Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater denn durch mich.“

<sup>628</sup> Vgl. Bibel 1985, Lukas 24, 13-35.

<sup>629</sup> Vera und Hellmut Hell: Die große Wallfahrt des Mittelalters. Kunst an den romanischen Pilgerstraßen durch Frankreich und Spanien nach Santiago des Compostela, 3. Aufl., Tübingen 1979, S. 7.

<sup>630</sup> Vgl. Hell 1979, S. 7.

<sup>631</sup> Vgl. Hell 1979, S. 7.

Buße-System im Mittelalter als auferlegte Strafe, wandelte sich die Sühnewallfahrt allmählich zu einer rein motivierten Reise Gläubiger an einen entlegenen Aufbewahrungsort verschiedener Reliquien.<sup>632</sup> Die Pilgerfahrt kann damit sowohl als Initiation als auch als eine Art Akt der Ergebenheit im Glauben gelesen werden, häufig verbunden mit einer hohen moralischen Bedeutung für den einzelnen Pilger oder die Gruppe.<sup>633</sup> Dabei sind die Wege, die durch Pilger begangen wurden und heute noch werden, anhand alter Handelsstraßen, Pilgerkirchen oder Herbergen teilweise nachzuzeichnen.<sup>634</sup> Die Wege als Erschließungsräume, als Fährte, als Spurensuche, zur Läuterung oder Erleuchtung führend, vermögen den Menschen zu leiten, ihn an einen bestimmten Ort zu bringen, der wiederum mit einer Erwartungshaltung verbunden ist.

Nicht nur auf der Wallfahrt wird ein bestimmter, bewusst gewählter Weg beschritten, auch ein Labyrinth ermöglicht nach Betreten nur einen einzigen Weg zum Zentrum. Ein Maximum an Umwegen und Richtungswechseln führt zum erstrebten Ziel, dem man mitunter beim Begehen sehr nahe kommt. Im Gegensatz zum Irrgarten, in dem sich verschiedene Wege kreuzen, die nicht alle zum Ziel, sondern auch in die Irre führen, gibt es im Labyrinth eine zielgerichtete Wegführung. Es gibt nur einen Weg ins Zentrum, der beim Herausgehen umgekehrt zum Ausgangsweg wird. Von oben betrachtet ist das Labyrinth ein Geflecht aus Linien mit einer Begrenzungsmauer.<sup>635</sup> Die Mauern lassen einen Weg zwischen sich entstehen, der dann beschritten wird. Die Bewegung erfolgt aber nicht linear-gradlinig, nicht dem eigenen Willen nach, sondern systematisch nach den gebauten Vorgaben.<sup>636</sup> Es gibt sowohl runde, als auch viereckige Labyrinth.

Das älteste, als solches zu bezeichnende Labyrinth findet sich auf einem Tontäfelchen aus Pylos, ca. 1200 v. Chr.<sup>637</sup> Häufig ist die Rede von einem kretischen Labyrinth, einer labyrinthischen Form mit sieben Umgängen, geometrisch regelmäßig, vielgliedrig, von einer Kreuzfigur im Inneren viergeteilt, die als Urtyp des Labyrinths beschrieben

---

<sup>632</sup> Vgl. Hell 1979, S. 14.

<sup>633</sup> Vgl. Hell 1979, S. 7.

<sup>634</sup> Vgl. Hell 1979, S. 23.

<sup>635</sup> Vgl. Hermann Kern: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen: 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. 3. Aufl. München 1995, S. 13. Die Überlegungen zum Labyrinth speisen sich aus der Lektüre Kerns.

<sup>636</sup> Vgl. Kern 1995, S. 15.

<sup>637</sup> Vgl. Kern 1995, S. 17.

wird.<sup>638</sup> Dieser Typus des Labyrinths bezieht sich auf einen Mythos über den Baumeister Daidalos. Dieser findet auf der Insel Kreta und dem Hofe Königs Minos Asyl. Minos bekam als Geschenk von Poseidon einen prächtigen weißen Stier und ignorierte es, diesen zu opfern. Poseidons Rache ließ Minos' Braut sich in den Stier verlieben, aus deren Liebesakt der Minotaurus, halb Mensch, halb Stier hervorging. Daidalos erhielt daraufhin vom König den Auftrag, ein Labyrinth zu bauen, um in dessen Mitte das Untier zu verbannen und dieses so geschickt zu planen, dass es niemals den Weg ins Freie finden würde.<sup>639</sup> Den Überlieferungen zufolge handelte es sich um ein Bauegefüge höchster Komplexität mit verwinkeltem Wegsystem.<sup>640</sup> Selbst der Erbauer Daidalos fand kaum aus dem Labyrinth heraus<sup>641</sup> und soll Ariadne, der Tochter Königs Minos, einen wichtigen Hinweis gegeben haben, einen Faden auszulegen, um den Weg aus dem Labyrinth zu finden. Theseus bediente sich des Ariadnefadens, um nach der Tötung des Minotaurus wieder aus dem Labyrinth zu entkommen. Die Windungen des kretischen Labyrinths führen ins Zentrum, und der Faden wickelt sich so in alle Richtungen um den zentralen Mittelpunkt. Dabei weist der Faden nicht nur auf die Struktur, den Begehungsplan hin, sondern vermittelt auch zwischen Kontrapunkten wie Zentralität und Peripherie, Axialität und Windung, Orientierung und Desorientierung.<sup>642</sup>

Labyrinthe finden sich auf Fußbodenmosaiken in Tempeln genauso wie in Kirchenbauten. Ein bekanntes Beispiel ist das Labyrinth der Kathedrale Notre-Dame de Chartres in Chartres, Frankreich. Es hat einen Durchmesser von knapp 13 m und insgesamt elf Umgänge. In blauem und weißem Stein ausgeführt, rankt sich der Weg auf das runde Zentrum zu, welches mit einem Durchmesser von 3 m dem inneren Teil des Fensters in der Hauptfassade entspricht. Dieses Labyrinth hat keine gebauten Wände, sondern wird auf dem Fußboden sichtbar abgeschritten. Ursprünglich für Bußübungen, zur Läuterung des Gläubigen gedacht, symbolisierte das Bodenlabyrinth

---

<sup>638</sup> Diese Form basiert auf einem umfangreichen Bericht des Philosophen Plutarch von Chaironeia, der die Abenteuer des Theseus beschrieb und sich dabei auf einen Bau bezieht, welchen kein Philosoph oder Archäologe in seinen Überresten je gesehen hat, so Kern, der aber dennoch vielfach beschrieben wurde und als Grundmuster eines Labyrinths gilt. Vgl. Kern 1995, S.43-67; Vgl. Jan Pieper: Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur. Basel 2009, S. 38.

<sup>639</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 27f; Vgl. Ovid: Metamorphosen, übersetzt v. Johann Heinrich Voß 1798. Köln 2010, 8. Buch, Dädalus, S. 177f.

<sup>640</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 28.

<sup>641</sup> Vgl. Ovid 2010, S. 177f.

<sup>642</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 35.

auch die Pilgerreise nach Jerusalem, die komplexe Reise, um auf verschlungenen Pfaden zum erlösenden Ziel zu gelangen.<sup>643</sup> Es finden sich ebenso Fingerlabyrinth, die mit einem Finger in eingemeißelten Wegen an der Wand nachgefahren oder in Form von Wandmalereien nachvollzogen werden. Desweiteren gibt es Rasen-, Pflaster- oder Steinlabyrinth, die ebenfalls abgeschrieben werden. Eine weitere Form ist der in Renaissance und Barock sehr beliebte Irrgarten, aus mannshohen Hecken erbaut, mit vielfach verschachtelter Wegführung, dessen Ziel vor allem die Verwirrung und das Versteckspiel waren.<sup>644</sup>

Das Geheimnisvolle, das Unbekannte, welches ein Jeder mit dem Labyrinth oder Irrgarten verbindet, löst einen immensen Reiz aus, sich auf einem Geflecht von Wegen ins Ungewisse aufzumachen. Und ist man dann tatsächlich am Ziel angekommen, dem Zentrum des Labyrinths oder dem Ausgang des Irrgartens, dann ist es wie eine Initiation, ein Übergang, ähnlich einem Schwellenmoment. Mit einer körperlichen Wendung von 180 Grad, dem Entrinnen des Todes hin zur Wiedergeburt, dem Verloren-Sein beim Eintreten, der Bewusstwerdung, Ichfindung und Selbstdefinition im Inneren eines Labyrinths oder Irrgartens hin zum Beginn eines neuen Lebens beim Verlassen des labyrinthischen Pfades, ergeben sich verschiedenste symbolische Deutungen des Begehungsprozesses so Kern.<sup>645</sup> Ähnlich dem Moment der Türschwelle, der Grenzüberschreitung, dem weder hier noch dort, entspricht die Bewegung im Labyrinth der eines Pendels. Die Gangart des Fußes wird durch das Hin und Zurück, das Stehen und Gehen genauso bestimmt wie die selbstreflexive Wahrnehmung im Begehungsprozess. Der Übergang von einem Zustand in einen anderen, das Überschreiten einer Grenze manifestiert sich symbolisch und körperlich. Die Aufmerksamkeit des Begehers wird gelenkt durch das Wegsystem, durch Markierungen in und an der Wegstrecke, ähnlich einer Spurensuche, dem Fahnden nach einer Fährte.

Das Labyrinth kann nur vor dem Hintergrund architektonischer Grundkategorien bestehen – Raum, Ort und Weg –, denn es transportiert Assoziationen, Bedeutungen und Inhalte seiner räumlichen Phänomene. Das architektonische Erfahren als

---

<sup>643</sup> Vgl. Kern 1995, S. 225.

<sup>644</sup> Vgl. Kern 1995, S. 225f.

<sup>645</sup> Vgl. Kern 1995, S. 29f.

ganzheitliche, körperliche Immersion steht dem rein visuellen, distanzierten Erleben gegenüber. Die Elemente des Labyrinths erschließen sich in einer Abfolge von Stationen eines Weges, welcher begangen wird, egal ob es sich um ein einwegiges Labyrinth oder einen mehrwegigen Irrgarten handelt.<sup>646</sup> Dabei wird deutlich, dass es sich bei einem Labyrinth um eine Figur handelt, die mit einem bestimmten Schrittmuster, zumeist der Linearität, begangen wird. Dies wird als „Linienreflex einer mythologischen Idee“<sup>647</sup> bezeichnet. Gleichzeitig entsteht aus dem Schrittmuster ein Raumsystem. Als Raumsystem mit Eingang und Ausgang, Schwellen und Durchgängen, Wänden und Öffnungen kann es den Begeher in sich aufnehmen, ihn leiten, denn „[...] [l]abyrinthische Ordnung meint die Zentrierung eines ausgedehnten Raumsystems über einen verschlungenen, künstlich und kunstvoll verlängerten Weg.“<sup>648</sup>

Der labyrinthische Weg findet auch im Tanz als performatives Abschreiten eines Raumes seine Bedeutung. Als Reigen- oder Labyrinth-Tanz wird nach vorgeschriebenem Muster, festgelegtem Wegsystem oder Schrittfolge getanzt. Ein Reigen wird auf nur einer Stelle getanzt, bei einem Labyrinth- oder besser Fortbewegungstanz wiederum ist die Bewegung richtungsweisend. Die Tänzer beider Tanzformen bewegen sich dabei einheitlich. Insofern kann ein alle Teilnehmer verbindender Faden oder das Anfassen an den Händen als Hilfsmittel genutzt werden, das Muster zu beschreiten.<sup>649</sup> Ursprünglich kommt das Wort Reigen von „choros“, welches zweierlei bedeutet: Tanz sowie Tanzfläche/Tanzplatz. In der Übersetzung bedeutet Tanzplatz nicht ebene Fläche, sondern umgrenzter, gestalteter Raum, Tanz meint Choreographie, eine den Raum beschreibende Bewegung, eine Raumgestaltung.<sup>650</sup> Für Rituale oder Tänze werden bestimmte Bewegungsabläufe, Tanzfiguren, eine Choreographie, vorausgesetzt. In solchen Tanzabläufen können ebenfalls komplexe Raumgebilde entstehen, die denen des Labyrinths ähnlich sind.<sup>651</sup> Solche Raumlabyrinth oder vielmehr schon Raumrätsel finden sich ähnlich in Piranesi's Treppen der *Carceri*. Ob sich das Architekturrätsel im Abschreiten und Durchwandern der Brücken, Leitern, Treppen, Wegwindungen ergibt, bleibt dem Beobachter offen.

---

<sup>646</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 38.

<sup>647</sup> Karl Kerényi: Labyrinth-Studien. Labyrinth als Linienreflex einer mythologischen Idee, Zürich 1950, zit. nach Pieper 2009, S. 39.

<sup>648</sup> Pieper 2009, S. 44.

<sup>649</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 33.

<sup>650</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 33.

<sup>651</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 37.

Denn das Nichtgreifbare des Labyrinths, der Mythos des Daidalos, damit verbunden die gescheiterte Verortung sowie der Mangel an originalen Bauteilen, lässt die Idee des Labyrinths weiterhin bestehen.<sup>652</sup>

Auch architektonische Innenräume sind künstlich hergestellt und gestaltet wie Labyrinth, zudem von innen erlebbar. Sie sind kaum objektiv und physikalisch zu bestimmen, da sie als „Erlebnisräume“ ihre Benutzer umgeben und so zum Teil ihrer Vorstellung werden.<sup>653</sup> Wenn also von Wegsystemen, architektonisch gebauten Funktionsräumen die Rede ist, so ist auch immer der Erfahrungsraum gemeint, der objektive und subjektive Eindrücke und Strukturen gleichermaßen verbindet, so Meisenheimer.<sup>654</sup> Er bezieht sich dabei auf die materiellen Baukörper, Zwischenräume und gestalteten Innenräume sowie deren Wirkung auf den Betrachter. Erinnerungsbezüge und Aufforderungscharaktere stehen für ihn in Beziehung zum architektonischen Raum, der nicht wie ein Ding objektiv erscheint, sondern subjektiv auf den Betrachter bezogen wird, eine Handlung auslöst, damit szenisch ist.

Zielgerichtetes Gehen auf einem vorgegebenen Weg wie bei Pilgerreisen oder Tanzsequenzen, als gebaute Struktur wie dem Labyrinth oder im weiteren Textverlauf dem Museum ist handlungsbezogen. Von einer zu erwartenden Szenerie in eine nächste bzw. dem Einlassen auf ein Unbekanntes bewegt sich das Individuum fort. Die Architektur wird zur „Erlebniswelt“, zum Schauplatz vergangener und zukünftiger Handlungen.<sup>655</sup> Museale Verbindungselemente, Übergänge und Korridore sind demzufolge nur für die Bewegung des Benutzers angelegt. Als Korridore oder architektonische Versatzstücke zwischen Alt- und Neubauten von Museen vermögen sie als Schwellen das Bewegungsschemata des Benutzers zu unterstützen. Dabei vermögen Schwellen die Verläufe der Wege zu gliedern.<sup>656</sup> Zwischen Ankommen und Verlassen, Vorbereiten und Beenden liegt die Schwelle als „Zwischen-Phänomen“<sup>657</sup>, betont damit die Gehrichtungen des Benutzers. Schwellen bestimmen in einer gebauten Architektur die Choreographie der Wege. Genau wie eine festgelegte Schrittfolge eine Tanzfigur ausmacht, definiert die Schwelle den Erschließungsprozess

---

<sup>652</sup> Vgl. Pieper 2009, S. 57.

<sup>653</sup> Vgl. Wolfgang Meisenheimer: Das Denken des Leibes und der architektonische Raum. Köln 2004, S. 15.

<sup>654</sup> Vgl. Meisenheimer 2004, S. 15.

<sup>655</sup> Vgl. Meisenheimer 2004, S. 35.

<sup>656</sup> Vgl. Meisenheimer 2007, S. 128.

<sup>657</sup> Meisenheimer 2007, S. 150.

der aufeinanderfolgenden Räume. An Türschwellen, Enfiladen, Resträumen oder Zwischenzonen bestimmt die Gangart des Fußes das Überqueren und insofern auch die Bewusstwerdung, etwas Altes zu verlassen und sich auf etwas Neues einzulassen.

„Trampelpfade, Fußpfade, Gartenwege, Spazierwege, Promenaden, aber auch Vorhöfe, Innenhöfe, Wohnhöfe, Treppen, Rampen, das sind Bewegungsräume primär zum Gehen, Architekturelemente für den Fuß. Sie müssen die Bewegungsfolgen der Füße aufnehmen, den Rhythmus der Schritte beim Gehen, beim Laufen, beim Stehen (denn auch das ist ein rhythmisches Pendeln). Die Architektur-für-die-Füße ist räumlich von unten her aufzubauen und zeitlich für die Langsamkeit des Gehens einzurichten.“<sup>658</sup>

Der Weg auf einer Pilgerreise, durch das Labyrinth, einer bestimmten Schrittfolge, in einem Museum weist immer wieder auf seine ganz gezielte Gestalt hin. Wege beschreiten, bedeutet ein Ziel vor Augen haben. In einem Museum ist das Durchschreiten der Ausstellungsräume der Anlass des Museumsbesuches. Das Verlassen dieser Räume bedeutet, sich auf Funktionswegen einem neuen Ziel zuzuwenden. Eine Fülle an Punkten, Abzweigungen, Einmündungen, Abweichungen oder Richtungsänderungen definiert dabei die Gangart, das Verstehen der Raumfolge und damit das Verhalten des Museumsbesuchers auf seinem Weg durch die Ausstellungsarchitektur. Im Pendeln des Schrittes erschließt sich das Individuum seinen Weg entlang verschiedener Abzweigungen auf ein fokussiertes Ziel hinzu. Dabei wird deutlich, dass Wege als Erschließungsräume, ähnlich den biblischen oder jenen der Pilgerreise/Wallfahrt, den Besucher zu leiten vermögen, zu einem bestimmten Ort, der wiederum mit einer genauen Erwartungshaltung verknüpft ist. Geht der Museumsbesucher davon aus, dass die gebaute Architektur nicht dem Prinzip eines Labyrinths oder Irrgartens folgt, sondern er logisch strukturiert sein Besuchsziel verfolgen kann, wird die Erschließung zu einer besonderen Erfahrung, strukturiert durch die musealen Schwellen und Zwischenräume.

---

<sup>658</sup> Meisenheimer 2007, S. 159.

## III.2. Das Verbindungselement im deutschen Museumsbau

### III.2.1. Historischer Überblick vom 19. Jahrhundert bis heute

Die Wegführung in einem Museum bestimmt in eben so hohem Maße wie die Lage und Begehbarkeit der Treppe die Qualität des Museumserlebnisses eines jeden Besuchers. Durch Anordnung und Verbindung einzelner Räume wird ein System von Wegen erzeugt, welches direkt auf den Museumsbesucher wirkt. Naredi-Rainer geht in Bezug auf die Wegführung im Museum davon aus, dass Standortbewusstsein und Bewegungskontinuität des Museumsbesuchers zu dessen elementaren Konditionierungen gehören.<sup>659</sup> Daraus ergeben sich entscheidende Kriterien für die Strukturierung musealer Raumfolgen vor allem für Architekten, aber auch Museumsmacher nehmen darauf in ihrer Raumgestaltung Bezug.

Entscheidend in der Raumfolge, der Wegleitung, der Anordnung der Ausstellungsräume und ihrer Zubringer, der Flure und Korridore, ist das Bewusstsein des Besuchers für Raumfolgen. Lange Säle sorgen z. B. für eine sukzessive Wahrnehmung wie es vor allem in Museumsbauten des 19. Jahrhunderts der Fall ist. „Der Gesetzmäßigkeit des aufeinanderfolgenden Wahrnehmens tragen alle Raumordnungen Rechnung, die den Prinzipien von Kontinuität und Linearität entsprechen“<sup>660</sup> so Naredi-Rainer in Bezug auf die museale Raumfolge. Dem Prinzip von Ordnung und Übersichtlichkeit, einer klaren Trennung von Funktionsräumlichkeit und Ausstellungsraum entspricht das Wahrnehmungsbewusstsein des Museumsbesuchers. Gibt es zu viele, unübersichtliche Raumanordnungen kann „der Reiz der Wahlmöglichkeit [...] allerdings [...] in Ratlosigkeit [münden], und aus Entdeckerfreude wird früher oder später Verwirrung, wenn der Besucher die Orientierung verliert und das Standortbewußtsein ins Wanken gerät“<sup>661</sup>. Ein Gefühl, welches sich beispielsweise im Museum Abteiberg Mönchengladbach einstellen kann, wo variationsreiche Treppen mannigfach gegeneinander gesetzten Ausstellungsräumen und Korridoren entgegenstehen und die Wegführung nicht auf einer Ebene angelegt ist, sondern dreidimensional.<sup>662</sup>

---

<sup>659</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 40.

<sup>660</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 41.

<sup>661</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 41.

<sup>662</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 41.

Im Rückblick auf historische Schlossarchitekturen, etwa der Würzburger Residenz, ist eine Art Korridor als Wegsystem gar nicht auszumachen, weil Raum- und Erschließungssystem noch nicht voneinander geschieden sind. Hier schließt sich an das Treppenhaus eine Raumfolge unterschiedlicher Pracht- und Paradezimmer an, die durch gegenüberliegende Türen zum Durchschreiten konzipiert sind und heute ähnlich einem Rundgang abgeschritten werden.<sup>663</sup> Dem Hofprotokoll nach durften Gäste, je nach Stand, nur bis zu einem bestimmten Bereich der Raumordnung vordringen. Es ist das Verbindungselement der Tür, welches hier eine fortschreitende Begehbarkeit der gestaffelten Räume ermöglicht. Im Durchschreiten der Prachtzimmer findet eine Steigerung der Raumbedeutsamkeit statt, die im Privaten mündet. Jede Türschwelle birgt demzufolge eine weitere Brisanz, eine Gefühlssteigerung oder Schritthemmung.<sup>664</sup>

Ähnlich verhält es sich mit verbindenden Elementen im historischen Museumsbau. Nach einem repräsentativen Treppenhaus schließt sich in der Regel ein Ausstellungsrundgang durch aneinandergefügte Räume an, die wiederum in ihrer Reihung und Begehbarkeit einer Perlenkette ähneln. Sowohl in der Hamburger Kunsthalle, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe als auch dem Kunsthistorischen Museum Wien ist diese Raumanordnung zu finden.<sup>665</sup> Aber auch in einem zeitgenössischen Museum wie dem Kunstmuseum Wolfsburg wird auf dieses Raumschema in der oberen Etage der Kabinetträume zurückgegriffen, die wiederum durch ein Treppenhaus erreicht werden. In den ersten deutschen Museumsbauten zeigt sich nebst dem repräsentativ ausgestalteten Treppenhaus und einer monumentalen Vorhalle ein fast einheitliches Raumschema.<sup>666</sup> Bezeichnet als Kabinette oder Säle ermöglichen diese durch Vermittlung von Türen/Türbögen, demzufolge Schwellenträger, begangen zu werden. In einer Raumflucht der perlenartig aufgereihten Räume ist ein Durchblick gegeben, der bereits vorausweisend die Räumlichkeiten definiert. Es gibt keine frei wählbare Raumfolge, sondern ein

---

<sup>663</sup> Grundrisse, in: Krückmann 1996, S. 52.

<sup>664</sup> Siehe Kapitel II.2.1. Es findet sich dort eine detaillierte Beschreibung der Würzburger Residenz, des Schlossbaus und Ausführungen zum Thema Repräsentation und Zeremoniell.

<sup>665</sup> Siehe Kapitel II.2.1. für die Hamburger Kunsthalle, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe sowie das Kunsthistorische Museum Wien.

<sup>666</sup> Siehe Kapitel II.2.1. Hier findet sich eine Beschreibung der genannten Museumsbauten und ihrer Ausgestaltung.

festgelegtes Raumprogramm, welches meistens durch eine chronologische Hängung der Kunst unterstrichen wird.

Türen, Fenster, Wände und Stufen bestimmen ein Raumprogramm, welches vor allem der Aufteilung zugetan ist, aber nach einem Rundgang durch die Räume erneut verbunden wird. Robin Evans führt in seinem Text *Figurs, Doors and Passages*, der sich mit Wohnräumen vom 17. – 19. Jahrhundert beschäftigt, diese Problematik ein.<sup>667</sup> Für Evans beginnt die Raumrevolution seinen Ausführungen nach mit der Entwicklung der Korridore in Privathäusern, um den Verkehr aus den Privaträumen herauszuhalten. Ein zentraler Korridor verbunden mit einem Treppenhaus führte zur Erschließung des Gebäudes entlang der Räume, nicht durch die Räume hindurch. Ab 1630 finden sich zur inneren Organisation von Gebäuden nach der Eingangshalle eine große offene Treppe, Korridore sowie Hintertreppen, zusammengefügt zu einer Kommunikationsstruktur, die jeden Raum des Hauses erschloss.<sup>668</sup> Dabei dienen Treppen und Korridore als unbewohnter Bewegungsraum, wohingegen die Räume dem Wohnen zur Verfügung stehen. Vom Privathaus aus liest Evans Korridore, Passagen, Erschließungsräume als kommunikative Strukturen im Gebäude. Im 19. Jahrhundert werden sie zum Rückgrat jedes Bauplans, zum Verteilersystem.<sup>669</sup> Durch diese neu angelegte Raumorganisation, die Reduktion der Durchgangstüren, die Zugänglichkeit der einzelnen Räume durch einen vorgelagerten Flurbereich, konnten im Wohnhaus Störungen aus den Aufenthaltsräumen herausgehalten werden. Damit wird eine zufällige Kommunikation reduziert, eine zweckgebundene hingegen gefördert. In Wohngebäuden des 17. Jahrhunderts sieht Evans daher das Raumgeflecht von dienenden und bedienten Räumen als offen angelegte Kommunikationsstruktur. Die damit geschaffene neue Raumdisposition ermöglicht es Bindungen zu schaffen, an Stellen, die dafür bisher nicht vorgesehen waren.

Die Konfiguration der Erschließungsräume lässt damit also auch auf die Nutzbarkeit und die Funktion der Architektur schließen. Das Museum, entworfen nach einem bestimmten architektonischen Konzept, gibt anhand der Erschließungsräume Aufschluss über das Raumgefüge. Im Solomon R. Guggenheim Museum in New York

---

<sup>667</sup> Vgl. Robin Evans: *Figures, Doors, Passages*, in: *Architectural Design* 4/1978, S. 56 / Vgl. Kemp 2009, S. 193.

<sup>668</sup> Vgl. Evans 1978, S. 70 / Vgl. Kemp 2009, S. 196.

<sup>669</sup> Vgl. Evans 1978, S. 78f.

prägt die Erschließungsform, eine spiralförmige Rotunde nicht nur die Erscheinungsform des Gebäudes von außen, sondern auch die Kommunikationsstruktur im Inneren. Jeder Raum kann damit erschließen als auch erschlossen werden, eine Grundfunktion im musealen Bauen, da im Ausstellungsgefüge der Raumaufteilung eine entscheidende Bedeutung zukommt.

Schinkel entwickelte in seinem Alten Museum<sup>670</sup> eine klar gegliederte äußere Form mit einer präzisen inneren Struktur. Er verfolgt eine Öffnung des Museums für jedermann, bereits vorbereitet durch die Gestaltung der Fassade. Die Öffnung der Kolonnade ermöglicht eine Transparenz und Durchlässigkeit der ansonsten geschlossenen Front mit Blick auf Podest, Treppe und Ausstellungsraum. Schinkel verfolgt sehr bewusst die Idee, dem Bürger das Museum als Bildungseinrichtung zu erschließen. Um Rotunde und Treppenhaus findet sich allerdings auch noch hier ein Ausstellungsrundgang, der trotz strenger Grundrissstruktur, die Wahlfreiheit zwischen mehreren Wegen ermöglicht.

Zeitgleich entwickelt Leo von Klenze mit dem Bau der Alten Pinakothek in München<sup>671</sup>, eröffnet 1836, in Auftrag gegeben von König Ludwig I., eine weitere Form wegweisender Museumsarchitektur mit innovativem Raumprogramm. Eine deutliche Abhebung von anderen Museumsbauten jener Zeit geschieht bereits im Außenbereich. Im Stil der Hochrenaissance, weder barockisierender Schlossbau noch antikisierend, gestaltet Klenze einen 125 m langen zweigeschossigen Bau mit 25 Rundbogenfenstern im oberen Bereich, 20 Rundbogenfenstern im unteren Bereich und einem vorspringenden Portikus. Die zwei Seitenflügel im Norden und Süden springen leicht vor. Im Untergeschoss fanden sich ursprünglich ein Bildermagazin, eine Bibliothek und das Kupferstichkabinett. Das Obergeschoss war Gemälden in chronologischer Hängung vorbehalten.

Klenze sprach sich gegen seinen Auftraggeber aus, die Säle nach barockem Vorbild der Prachträume auszugestalten. Er setzte eine durchgängige Gestaltung der Räume nach

---

<sup>670</sup> Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlin: Grundriss Erdgeschoss und Rotunde, aus: K. F. Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, 1831, in: Naredi-Rainer 2004, S. 22 sowie in: Pevsner 1998, hier: Grundriss S. 125, Außenansicht S. 126.

<sup>671</sup> Leo von Klenze, Alte Pinakothek, München, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 22; Pevsner 1998: Grundriss Erdgeschoss und 1. OG sowie Außenansicht S. 129; Peter Böttger: Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm. München 1972, hier: Abb. 5-306, Außen- und Innenansichten, Skizzen, Grundrisse, Ausgestaltungen. Die Beschreibung des Treppenhauses lehnt sich an die Ausführungen von Naredi-Rainer und Pevsner an.

dem Vorbild der schlichteren Hochrenaissance mit dem Argument durch, eine allzu aufwendige Verzierung der Räume würde die Wirkung der Gemälde schmälern.<sup>672</sup> Im Inneren ist nicht nur die zurückhaltende Wandgestaltung zu erwähnen, sondern vor allem die wegweisende Raumaufteilung. Die gesamte obere Etage wurde in drei parallel laufende Raumzonen untergliedert. In der Mitte findet sich eine Saalflucht, beleuchtet durch Oberlichter zur Präsentation großformatiger Gemälde. Südlich davon befindet sich eine Loggia mit kleinen Sälen, die je durch eine Zugangsmöglichkeit individuell begangen werden können. Nördlich zeigt sich eine Aneinanderreihung von Kabinetten mit Fenstern für kleine Bilder. Der Museumsbesucher hat hier erstmals die Möglichkeit, die Räume nach seinem Geschmack zu durchwandern, auszulassen oder intensiver zu betrachten. Zu jener Zeit der größte Museumsbau der Welt, wurde Klenzes Pinakothek Vorbild für z. B. die Eremitage in St. Petersburg oder das Neue Museum in Kassel.<sup>673</sup>

Klenze zitiert mit seiner für den Museumsbau vollkommen neuen Raumaufteilung, die eine spezifische Wegführung jeder einzelnen Person nach sich zieht, Raffaels Loggien im Vatikan<sup>674</sup>. Von Bramante begonnen und von Raffael zu Ende geführt, entstanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts fünf übereinander liegende, ursprünglich offene Bogengänge im Damasus-Hof. Der mittlere Bogengang erregt durch die Ausgestaltung besondere Aufmerksamkeit. Raffael sah ihn als Galerie für antike Skulpturen aus der päpstlichen Sammlung vor und ließ sich von römisch-antiken, frühchristlichen und mittelalterlichen Vorbildern zu einem Gesamtkunstwerk aus Architektur, Skulptur, Reliefs, Fresken und Dekorationselementen inspirieren. Die Entwürfe stammen aus Raffaels Feder, wurden aber von anderen Künstlern ausgeführt.

Auch in München wurde der großzügig überwölbte mittlere Korridor von dieser Ausgestaltung beeinflusst. Heute sind diese Deckenfresken durch Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges nicht mehr erhalten. Mit einem Bildprogramm, das die Geschichte der Malerei nachzeichnet, entwarf der Maler Peter von Cornelius (1783-

---

<sup>672</sup> Vgl. Pevsner 1998, S. 130.

<sup>673</sup> Vgl. Pevsner 1998, S. 130f. Die Beschreibung des Klenze Baus sowie seine Ausgestaltung basiert auf den Ausführungen Pevsners sowie eines Besuches vor Ort.

<sup>674</sup> Raffael, Loggien, Vatikan, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, Abb. in: Wilhelm Kelber: Raphael von Urbino. Leben und Werk. Stuttgart 1979, hier: Loggia im 3. Geschoss des Westflügels im Vatikanischen Palast (107) S. 211, Grundriss des Vatikanischen Palastes mit Darstellung und Verortung der Loggien S.458; Böttger 1972, hier: Abb. 346-349, Außen- und Innenansichten, Dekoration; Christoph Luitpold Frommel u.a.: Raffael. Das architektonische Werk. Stuttgart 1987, S. 363-378.

1867) eine von Süden und Norden verlaufende malerische Entwicklung, die sich in der Mitte, im 13. Deckensegment trifft, deren Ausgestaltung die Loggien Raffaels darstellt. Über Michelangelo, Rubens, Poissin, Correggio, Rembrandt, Leonardo, Dürer, van Eyck sowie Fra Angelico und andere wurde die Entwicklung der hohen Kunst nachgezeichnet.<sup>675</sup> Auch hier wird, ähnlich wie in historischen Treppenausgestaltungen, ein belehrender und Wissen generierender Durchgangsraum gestaltet, welcher den Besucher auf seinem Weg durch das Museum leitet.

Das Verbindungselement in seiner historischen Dimension und Bandbreite eröffnet verschiedene Begehungsstrukturen in Kunstmuseen. Seit dem Bau erster Kunstmuseen im 19. Jahrhundert haben Funktionszonen eher eine Randaufgabe, sieht man einmal von der häufig als vorbildhaft bezeichneten Wegleitung Klenzes ab. Das Verbindungselement erfährt im Laufe der Zeit allerdings eine bewusster Beachtung. Nebst Raumfluchten finden sich Wegsysteme und Korridore, die eine Wahlfreiheit im Museumsrundgang ermöglichen. Unterschiedliche Besuchergruppen, von Kindern bis hin zu Senioren, bewegen sich auf unterschiedliche Art und Weise auf den Wegsystemen des Museums. Dennoch können Wegstrecken, definiert durch Lage, Ausdehnung und Zeitrahmen, in einer Sequenz von Räumen durch unterschiedliche Begehungsstrukturen verändert werden.<sup>676</sup> Die Vermutung, dass Wege homogen und mit einer Kontinuität begangen werden, scheint dementsprechend nicht immer zutreffend. Auch im Museum sind die zu begehenden Raumfolgen sehr verschieden, die Weglängen variieren, es sind Einengungen, Wendungen, Schwellen zu überwinden und das in einem differenten Zeitkontinuum.<sup>677</sup>

Bereits Schmarsow thematisiert 1905 in den *Grundbegriffen der Kunstwissenschaft*<sup>678</sup> das Wegsystem und setzt es in Verbindung zum Verweilraum. Nicht das Gangartige oder der Korridorcharakter seien entscheidend für den Raum, sondern nur, was zum Verweilen in einem umschlossenen Raum einlädt.<sup>679</sup> Demzufolge geht der Verweilraum

---

<sup>675</sup> Vgl. Pevsner 1998, S. 130f. Die Beschreibung des Klenze Baus sowie seine Ausgestaltung basiert auf den Ausführungen Pevsners sowie eines Besuches vor Ort.

<sup>676</sup> Vgl. Muck 1986, S. 65. Muck spricht hier auch von Raumnotationen.

<sup>677</sup> Vgl. Muck 1986, S. 65.

<sup>678</sup> August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Berlin, Leipzig 1905.

<sup>679</sup> Vgl. Schmarsow 1905, Kapitel XIII.: Wohnbau-Sakralbau-Monument, S.181-195, hier S. 181f, 183, 192f, hier: Exkurs Griechischer Tempel als Versammlungsort des Menschen; Vgl. Muck 1986, S. 70.

von der jeweilig grundverschiedenen Situation eines Museumsbesuchers aus. Denn das Verhalten im Raum, einhergehend mit der räumlichen Bewegung des Betrachters, ist laut Schmarsow für das Architekturserlebnis verantwortlich.<sup>680</sup> Damit wird Raumwahrnehmung in Abhängigkeit zum menschlichen Körper gesetzt.<sup>681</sup> Durch dessen Bewegung gibt es nicht einen idealen Standort zur Kunstbetrachtung, sondern etliche, rein subjektive.<sup>682</sup> Besonders an den Schalt-, Übergangs- und Zwischengliedern im Schwellenbereich des Museumsbaus wird das Standortbewusstsein und die Übergangserfahrung deutlich. Die hier vermittelnden Bindungselemente, Kupplungen oder Überlappungszonen sind für das Verständnis des Raumes maßgeblich.<sup>683</sup> Sie regeln den Raumverlauf, die Begehungsstruktur. Eine Ausgestaltung dieser Übergangsbereiche fokussiert die Wahrnehmung – die Wegstruktur wird geregelt, Bedeutung wird intendiert.<sup>684</sup>

Rémy Zaugg, Künstler und Philosoph, beschreibt in seinem Text *Das Kunstmuseum, das ich mit erträume. Oder der Ort des Werkes und des Menschen* eben diesen Zusammenhang von Besucher, Raum und Kunstwerkerfahrung. Das Museum stellt für ihn ein alltägliches Werkzeug dar, das die Begegnung von Betrachter und Kunstwerk ermöglichen soll. Der Autor stellt sich die Frage nach einer entsprechenden Architektur und fordert, sich wieder auf die Funktion des Museums zu besinnen, um daraus die entsprechende Architektur abzuleiten. In seinen Überlegungen differenziert er den Wahrnehmungsprozess als menschlichen Ausdruck, als denkende, empfindende Ganzheit.<sup>685</sup>

„Der Ort des Werkes und des Menschen ermöglicht dem Werk, vollständig ungebunden seine expressive Bestimmung zu erfüllen, ermöglicht aber auch dem Menschen, seine wahrnehmungsmäßige Arbeit zu leisten. Die Erfüllung der jeweiligen Bestimmung ist nur möglich, wenn das Werk wahrnehmbar ist und das Subjekt es wahrnehmen kann. Also muß dieser Ort *das Werk der*

---

<sup>680</sup> Vgl. Muck 1986, S. 71.

<sup>681</sup> Vgl. Schmarsow 1905, Kapitel III: Menschliche Organisation, S. 30-44, hier S. 33. Schmarsow vergleicht die Ausdehnungen des menschlichen Körpers und seine Beweglichkeit mit dem umgrenzenden Raum („Außenwelt“). Vgl. Schmarsow, in: Moravánszky 2003, S. 155f.

<sup>682</sup> Vgl. Muck 1986, S. 71.

<sup>683</sup> Vgl. Muck 1986, S. 112.

<sup>684</sup> Vgl. Muck 1986, S. 112; Siehe Kapitel I.3.

<sup>685</sup> Rémy Zaugg: *Das Kunstmuseum, das ich mit erträume. Oder der Ort des Werkes und des Menschen*. Nürnberg 1998 (1987), S. 11.

*Wahrnehmung darbieten und den Menschen das Werk wahrnehmen lassen.*  
Hier beginnt und endet die Funktion, die der Ort des Werkes und des Menschen auszuüben hat.“<sup>686</sup>

Der Ort/das Museum impliziert eine Art Eintrittsritus, welcher den Wahrnehmenden für seinen Inhalt, seine Aussage empfänglich macht, die Aufmerksamkeit so zu bündeln, dass das Hier und Jetzt intendiert ist.<sup>687</sup> Die Wand als äußere Begrenzung des Ortes lässt den Ort entstehen, „von ihr geht er aus, und zu ihr führt er hin“<sup>688</sup>. Die Wand, die Decke, der Boden als Anfang und Ende des architektonischen Raumes bilden den Hintergrund für das Werk.<sup>689</sup> Die Ausmaße des Ausstellungssaals oder -kabinetts bilden die „wahrnehmungsmäßige Ökonische für die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Werk.“<sup>690</sup> Der Gang als Durchgangsort fördert den Dialog des Werkes mit dem Gegenüber, so Zaugg.<sup>691</sup>

„Die Raum-Zeit des Ganges besagt: *Hier bin ich, denn hier gehe ich durch* – ich bin hier für die Zeit der Durchquerung. [...] *Hier bin ich, hier gehe ich durch* – hier bin ich, und ich wandle an dem Ort, oder auch, ich befinde mich vor dem Werk, bin aber im Begriff, an ihm vorüberzugehen.“<sup>692</sup>

Hier setzt auch Zauggs Kritik an aktuellen Museumsbauten an. Denn gerade weil die Durchgangsräume große Aufmerksamkeit bündeln, wäre es unumgänglich, die Erschließungswege von den Ausstellungsräumlichkeiten zu trennen, die primär zur wahrnehmungsmäßigen Auseinandersetzung dienen sollten. Durchgangszonen – für Zaugg sind dies auch die „normalen“ Ausstellungsräume – bieten keine Ruhe vor dem Werk. Andere Besucher verursachen Geräusche, schreiten am Rand des Blickfeldes umher oder versperren den Blick auf das Kunstwerk. Zaugg plädiert für einen direkten Zugang zum Werk, der nichts als erschließt, um danach den Blick auf das Werk freizugeben.<sup>693</sup>

---

<sup>686</sup> Zaugg 1998, S. 15.

<sup>687</sup> Vgl. Zaugg 1998, S. 23f.

<sup>688</sup> Zaugg 1998, S. 26.

<sup>689</sup> Vgl. Zaugg 1998, S. 27.

<sup>690</sup> Zaugg 1998, S. 56.

<sup>691</sup> Vgl. Zaugg 1998, S. 59.

<sup>692</sup> Zaugg 1998, S. 59f.

<sup>693</sup> Vgl. Zaugg 1998, S. 85.

„Der Gehbereich führt zum Werk und erlaubt zugleich, davon vorübergehend oder endgültig Abstand zu nehmen. [...] Er führt das Werk ein. Er bedingt das Subjekt. Seine architektonischen Eigenschaften haben somit denen des Ortes des Werkes zu entsprechen.“<sup>694</sup>

Der Ort des Werkes und des Menschen ist für Zaugg ein Instrument der Alltäglichkeit, ähnlich einem Gebrauchsgegenstand, zeitlos, funktional, um auf das „perzeptive Gegenüber des aufrechten, umherschreitenden, geradeaus blickenden Menschen“ zu verweisen.<sup>695</sup> Daraus lässt sich folgern, dass in Museumsbauten aus Sicht der Architektur immer noch eine Diskrepanz zwischen Funktionselement und Ausstellungsraum herrscht, die sich wiederum Künstler zu Nutze machen, um mit ihren Arbeiten Zwischenzonen zu bespielen, sie zu betonen und in den Fokus des Interesses zu rücken. Ob nun vom Architekten oder Museumsmacher gewollt, sei in Frage gestellt. Wegführung durch Verbindungselemente, ob nun biegungsreich, mit Überlappungen und Raumkopplungen oder von einer Funktionszone in den Ausstellungsraum erfolgt durch das Überwinden von Schwellen.

Erfolgte im vorherigen Kapitel eine Analyse der Treppe als Eintrittsmöglichkeit in den Ausstellungsraum durch ihre Positionierung und prägnante Ausgestaltung, so geht es nun um eine ebenfalls geometrisch angelegte Struktur. Nicht nur die Geometrie des Aufstiegs wird zum Teil der architektonischen Inszenierung, sondern auch auf der horizontalen Ebene schaffen Architekten Zwischenräume, die begangen werden. Beide, sowohl Treppe als auch funktionales Verbindungselement, münden im Museum im Regelfall in einen weit gefassten Ausstellungsraum. Dabei verschieben sich die Dimensionen des Raumes und jene der Wahrnehmung. Bezieht man dies auf moderne Museumsbauten, spricht Naredi-Rainer von unterschiedlichen Raumordnungen, die wiederum die Wegführung und damit die Verbindungselemente im Museum bedingen.

Eine verknüpfende, nach Naredi-Rainer auch matrixartige<sup>696</sup> Raumanordnung, findet sich im K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, deren unterschiedlich große Ausstellungsräume orthogonal angelegt sind. Die Raumöffnungen sind

---

<sup>694</sup> Zaugg 1998, S. 105.

<sup>695</sup> Zaugg 1998, S. 106.

<sup>696</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 115. Die von ihm als solche definierten und kategorisierten Museen finden sich auf S. 116-142.

rahmenlos. Zwar enfiladenartig miteinander verbunden, gibt es trotzdem keine zwingende Raumfolge.<sup>697</sup>

Im Neuen Museum, Nürnberg finden sich, wie bei Klenze, drei parallele Raumpuren, verbunden durch enfiladenartige Eckdurchgänge, durchbrochen und verwoben von zwei diagonalen Durchgangs- und Blickachsen.<sup>698</sup>

Das Kunstmuseum Bonn besteht aus den elementaren geometrischen Formen Kreis und Quadrat, die sich gegenseitig durchdringen und so Ausstellungsräume ausbilden, deren Durchgänge jeweils in den Raumecken liegen, wodurch diagonal geschaut und begangen wird.<sup>699</sup>

Ein Raumgeflecht mit vielfältigen Abkürzungen und Kombinationen von Rundgängen findet sich in der Pinakothek der Moderne, München. Die verschiedenen großen quadratischen Ausstellungsräume werden durch Mittel- und Diagonalachsen erschlossen.<sup>700</sup>

Auch das Museum Abteiberg, Mönchengladbach reiht sich in diese Aufzählung ein, gibt es doch zahlreiche Raumüberschneidungen, Zugänge und Blickachsen. Die Verteilerzonen sind aufgrund der Hanglage des Gebäudes halbgesschossig versetzt und durch unterschiedlich geformte Treppen verbunden. Kleeblattförmig verteilte Ausstellungsräume werden durch schmale Zwischenzonen gegliedert, in denen Versorgungseinrichtungen, Nottreppen, Zuwegungen zu Büroräumen zu finden sind. Die Erschließung der Räume erfolgt über die Raumecken, im Gegensatz zum Prinzip der Raumerschließung der Museen des 19. Jahrhunderts, wo Türen oder Türbögen größtenteils mittig angeordnet waren. Geometrische Raumelemente wechseln sich mit organisch freien Formgebilden ab.<sup>701</sup>

Im Museum Ludwig, Köln kommt das Prinzip der gerichteten Raumfolge zum Tragen. Von einem zentralen Erschließungsweg zweigen die klar angeordneten, untereinander meist axial verbundenen Ausstellungskabinette ab<sup>702</sup>, ähnlich dem Raummodell Klenzes.

---

<sup>697</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 116f: Ausführungen zum Wegsystem im K20, Düsseldorf.

<sup>698</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 124f: Ausführungen zum Wegsystem im Neuen Museum Nürnberg.

<sup>699</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 130-133: Ausführungen zum Wegsystem im Kunstmuseum Bonn.

<sup>700</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 128f: Ausführungen zum Wegsystem in der Pinakothek der Moderne, München.

<sup>701</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 138-141: Ausführungen zum Wegsystem im Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

<sup>702</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 108f: Ausführungen zum Wegsystem im Museum Ludwig, Köln.

Die Grundfigur des Kunstmuseums Wolfsburg<sup>703</sup>, ähnlich dem Kunstmuseum Bonn, ist das Quadrat. Diese quadratische offene Halle – Naredi-Rainer spricht hier von offenem Raum – wird je nach Ausstellung mit einem Wand- und damit je einem neuen Wegsystem bespielt.<sup>704</sup>

In der Neuen Nationalgalerie, Berlin findet sich ebenfalls ein großer, durch die umlaufende Fensterfront vollkommen offener Raum, der nur durch zwei Marmorwände, Garderobe und Kasse gegliedert wird. Erst im Untergeschoss finden sich fließend ineinander übergehende Ausstellungsräume.

Eine weitere Form der Raumnutzung und damit der Wegführung geschieht durch umgenutzte oder ergänzte Baudenkmäler. Architektonische Anfügungen, die in Form von Appendixen oder fast unmerklichen Übergängen Alt- und Neubau zusammenschweißen, ermöglichen nicht nur eine Vergrößerung der Ausstellungsfläche, sondern auch einen völlig eigenständigen Anbau bzw. eine Anpassung und Eingliederung in die alte Bausubstanz. Auf dem Weg des Museumsbesuchers von einer Baustufe in die nächste zeigt sich immer wieder die Schwelle als Grenzlinie oder Schnittstelle, bewusst hervorgehoben, teilweise sogar eliminiert. Im Überqueren der Grenze von Alt- und Neubau, je nach dem aus welcher Richtung man kommt, betritt der Museumsbesucher Neuland, etwas Unbekanntes, welches es zu erkunden gilt. Dabei variiert die Form der Anbauten.

Das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) und das Museum für Neue Kunst (MNK), Karlsruhe<sup>705</sup>, befinden sich beide zusammen mit der Hochschule für Gestaltung in einer alten Munitionsfabrik. Geplant von den Architekten Schweger + Partner, Hamburg, eröffnet 1997 bzw. 1999, wurde die alte Fabrikanlage umgewidmet durch hauptsächlich innere Eingriffe. Dabei blieb die alte Betonbausubstanz und auch Raumaufteilung erhalten, lediglich Brücken, Stege und Treppen in Stahl und Holz schaffen Verbindungen zwischen den einzelnen Ebenen.<sup>706</sup>

---

<sup>703</sup> Kunstmuseum, Wolfsburg, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 186/187.

<sup>704</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 186f.

<sup>705</sup> Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) / Museum für Neue Kunst (MNK), Karlsruhe, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 224/225.

<sup>706</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 224f.

Hier fügt sich die Tate Modern, London<sup>707</sup>, an, geplant von den Architekten Herzog & de Meuron, eröffnet 2000, die ursprünglich ein Kraftwerk war und durch Kernsanierung sowie einer zweigeschossigen gläsernen Lichtbox auf dem Dach der Fabrik in einen großen Museumskomplex umgewandelt wurde.<sup>708</sup>

Ebenfalls auf einem Industriegelände gelegen befindet sich ein Endbahnhof, der 1996 zum Museum für Gegenwart umgebaute alte Hamburger Bahnhof, Berlin<sup>709</sup>. In Bezug auf die vorherigen Architektur- und Kunstwerkbeschreibung von Gerhard Merz und Dan Flavin lässt sich festhalten, dass eine bestehende Architektur restauriert und erhalten sowie durch einen symmetrisch angeordneten Galerieflügel ergänzt wurde. 2004 fand eine weitere Ausstellungsflächenerweiterung statt. Der hinter dem Haus liegende Lehrter Güterbahnhof, später als Lagerraum verschiedener Expeditionen genutzt, wurde zu den Rieckhallen umgebaut. Namensgeber war der letzte Besitzer des Gebäudes, die Firma Rieck. Diese sind durch einen Appendix mit dem Haupthaus verbunden, ein Komplex aus Beton, Glas und unterschiedlichen Höhenstufen, die durch Treppen überwunden werden, ähnlich einem verknoteten Schlauch.<sup>710</sup>

Häufige Formen von Anbauten an bestehende Architektur wie beim Deutschen Architekturmuseum, Frankfurt<sup>711</sup> oder der Hamburger Kunsthalle<sup>712</sup> sowie dem Leopold-Hoesch-Museum, Düren sind der Form des Kubus geschuldet.

In Frankfurt umbaute Oswald Matthias Ungers, eine neoklassizistische Villa mit einer glasbedeckten Pfeilerhalle aus rotem Sandstein, fertiggestellt 1984, die sich zur Gartenseite zu einem glasüberdachten Pavillon weitet. Dieser Pavillon ist vom Material der Formensprache des Fußbodens über die Fenster bis hin zu den Lichtquellen und dem Grundriss rein kubisch. Bis auf die modularen Funktionsräume wie schmale Flure im Erdgeschoss oder die Treppenhäuser handelt es sich um eine Form von Raumdurchdringung, welche die Villa in ihrer Mitte als Pendant eines Hauses zum Ausstellungstück werden lässt.<sup>713</sup>

---

<sup>707</sup> Tate Modern, London, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 226/227.

<sup>708</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 226f.

<sup>709</sup> Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 230/231.

<sup>710</sup> Auf diesen Appendix wird im Folgenden noch näher einzugehen sein.

<sup>711</sup> Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 236/237.

<sup>712</sup> Galerie der Gegenwart, Hamburg, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Naredi-Rainer 2004, S. 74-77.

<sup>713</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 236f.

Ähnlich verhält es sich mit dem Neubau der Hamburger Kunsthalle aus dem Jahr 1997, ebenfalls von Ungers gestaltet. Allerdings handelt es sich, wie bereits beschrieben, um einen eigenständigen Bau, der unterirdisch mit dem Altbau des Museums verbunden wurde.

In Düren eröffnete 1905 das Leopold-Hoesch-Museum<sup>714</sup>, gebaut von Georg Frentzen in einer Mischform von Barock und Jugendstil. Peter Kulka plante den 2010 eröffneten Neubau. Ein großzügiger Kubus mit heller Oberfläche setzt einen Kontrapunkt zum Sandsteinklinker des Altbaus, Lichtfugen markieren den Übergang zwischen Alt- und Neubau.

Ein ähnliches Gestaltungsprinzip findet sich in der Kunsthalle zu Kiel<sup>715</sup>, deren Altbau 1986 einen Erweiterungsbau von Diethelm Hoffmann bekam. Auch hier bilden sich in den Übergängen von alt zu neu Lichthöfe aus.<sup>716</sup>

Die unterschiedlichen Baustufen heben sich deutlich ab von der äußeren und inneren Erscheinung der Primärarchitektur. Unterschiedliche Übergangsszenarien zwischen den Bauten entstehen nicht nur durch den zeitlichen Kontext, sondern auch durch Materialerneuerungen und den Anspruch, das Museum auf den neuesten technischen Stand bezüglich Beleuchtung, Raumklima, Sicherheit und Brandschutz zu bringen. So ergeben sich in diesen Überlappungszonen von alt und neu nicht nur im Material, z. B. von Holz- zu Betonfußboden, stoffbespannten Wänden zu Feinputz optische Erneuerungen, sondern auch in der Raumflucht, dem Raumversatz des Wegsystems, das an einer bestimmten Stelle geöffnet und erweitert wird. Die Besucherführung erfolgt in erweiterten Museen nicht sukzessiv oder linear, sondern über Abzweigungen oder Umwege.

---

<sup>714</sup> Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Außenansicht Alt- zu Neubau mit Lichtfuge, unter: <http://www.leopoldhoeschmuseum.de/deutsch/ueber-uns/architektur/> (eingesehen am 01.04.2015); Altbau Außenansicht, unter: <http://www.nrw-museum.de/#/mehr/museen/detailansicht/details/musea////leopold-hoesch-museum-papiermuseum-dueren-1.html> (eingesehen am 01.04.2015).

<sup>715</sup> Die Kunsthalle zu Kiel wird im späteren Verlauf noch ausführlich eingeführt in Bezug auf die Betrachtung eines Kunstwerks von Imi Knoebel in einem Durchgangsraum von Alt- zu Neubau.

<sup>716</sup> Kunsthalle zu Kiel, Neubau: Außenansicht, Innenansichten, Aufsichten und Grundrisse, in: Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität. Sammlungen und Baugeschichte 1854 bis 1986, Slg.-Kat. hg. v. Finanzminister des Landes Schleswig-Holstein und der Landesbauverwaltung. Hamburg 1986, S. 82-111.

### III.2.2. Das Verbindungselement als zeitgenössische künstlerische Gestaltungsaufgabe

Korridore, Flure oder modulare Resträume erschließen im Museum den Raum in zweierlei Hinsicht. Zum einen schaffen sie Zugang zum Raum, vermitteln die Grenze als Überwindung der Schwelle. Damit gliedern sie den Raum und grenzen ihn so zu den übrigen Raumteilen ab. Ihre Funktion ist damit die der Zuwegung. Zum anderen sind sie der Bewegung zugetan und kommunikativ aufgeladen, bildet doch ein Flur oder Korridor ein Gerüst, welches das Miteinander und Zueinander der Gefüge im Raum bestimmt. Wegabschnitte werden erzeugt und dialogisch zueinander in Beziehung gesetzt. Der museale Weg ist immer auch ein Erschließungs- bzw. Funktionsraum.<sup>717</sup> Damit wird zudem beschrieben, dass in der Nutzung des Weges Raum und intendierte Handlung aufeinander bezogen werden.<sup>718</sup> Somit wird „Erschließen“ als räumliche Grundbedingung eingeführt und „Räumliches Gestalten“ sinn-orientiert, auf Wahrnehmung und Verstand bezogen.<sup>719</sup> Zweck und Sinn sind damit ebenso im Weg mitgedacht.<sup>720</sup>

Kurt Lewin bestimmte mit der Entwicklung des hodologischen Raumcodes Bewegung und Handlungen einzelner oder mehrerer Personen auf Wegsystemen. Er versuchte bereits 1917 in seinem Essay über die Kriegslandschaft eine Bestimmung von Gefahrenzonen und Schwellenbereichen, die zur leiblichen Erfahrung der Kriegssituation zählen.<sup>721</sup> Der hodologische Raumcode, der als Wegeraum (gr. hodos, Weg) eingeführt wurde, beschrieb die Entscheidungsmöglichkeiten der Begeher, welche sich raumlogisch ergeben.<sup>722</sup> Danach bestimmt sich der Wert eines Raumes auch durch das Interesse an den Wegen, welche die Räume bilden oder die in den Räumen gegangen werden.<sup>723</sup>

Bewegung wird damit zu einem entscheidenden Kriterium der Wegbestimmung, auch in musealer Architektur. Damit ist auch das Erleben eng verbunden. In den

---

<sup>717</sup> Vgl. Bernd Krämer: Der Raumbegriff in der Architektur - eine Analyse räumlicher Begrifflichkeit und deren Veranschaulichung am Beispiel des Weges und der Schwelle, Diss. Hannover 1983, S. 119.

<sup>718</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 120.

<sup>719</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 120.

<sup>720</sup> Siehe Wortbedeutung im Alt- und Mittelhochdeutschen.

<sup>721</sup> Vgl. Kurt Lewin: Kriegslandschaft, in: Dünne 2006, S. 129-140.

<sup>722</sup> Vgl. Stephan Günzel (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, S. 23.

<sup>723</sup> Vgl. Muck 1986, S.65.

Übergängen, den transitorischen Resträumen der Museumsarchitektur, präsentieren Künstler ihre Werke, jenseits des Gefüges eines Ausstellungsraums. Diese Schnittstellen zwischen Funktions- und Ausstellungsraum üben genau wie Treppenanlagen für den zeitgenössischen Künstler einen immensen Reiz aus, sich eingehend mit ihnen zu beschäftigen, den Ort zu analysieren, eine Markierung in Form eines Kunstwerks zu hinterlassen.

Die Frage nach der Funktion eines Begriffs von Schwelle und Zwischenraum bezogen auf Museumsarchitektur kann nur mit Hinweis auf das individuelle Empfinden von Raum beantwortet werden. Die Grenzen der subjektiven Raumerfahrung ergeben sich durch das Aufzeigen der Grenzen der eigenen Gestaltungsfähigkeit.<sup>724</sup> Der Museumsbesucher erkennt den Weg und seine spezifische Ausgestaltung, vor allem letztere, im Vergleich mit anderen bereits gesehenen Kunstobjekten, Alltagsgegenständen oder ähnlichem und kann so Zusammenhänge herstellen.<sup>725</sup> Orientierung im Raum, auf der Wegstrecke von einem Ausstellungsraum in den nächsten, bedeutet dabei auch Strukturierung des eigenen Umfeldes, und zwar auf allen Ebenen: emotional, kognitiv, distanziert oder richtungsweisend. Sollte sich seine Lage und Situation im Museumskomplex nicht klären können, keinen Sinn ergeben, so kann Orientierungslosigkeit auch zum Hindernis im Fortgang des Museumsbesuchs werden. Durch das Erkennen von Zusammenhängen, auch im nachbarschaftlichen Verhältnis von baulichen Ähnlichkeiten erfolgt im Moment der Wiedererkennung Zuordnung. Mit der Frage „Wo bin ich?“ versucht sich der Museumsbesucher seinen Weg zu strukturieren, ihn sich einzuprägen, ihn sogar les- bzw. greifbar zu machen.<sup>726</sup>

Raum bedeutet in diesem Zusammenhang zugleich umgrenzt sein (Abgrenzung), zwischen sein (Gliederung zwischen den Raumgrenzen) und bezogen sein (räumliche Beziehungen). Richtung und Abstand bestimmen dabei die Wahrnehmung des Museumsbesuchers.<sup>727</sup> Aus diesem Verorten des Selbst ergibt sich die Konfrontation mit dem Kunstwerk. Durch das Erfahren wird die Präsentation des Kunstwerks, seine Machart, der ausgewählte Ort, vielleicht sogar seine mögliche Ortsspezifität hinterfragt. Der Durchgangsraum regt eine Handlung an, sich hier und jetzt mit einem

---

<sup>724</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 51.

<sup>725</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 59.

<sup>726</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 84f.

<sup>727</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 105. Die in Klammern gesetzten Einschübe Vgl. Krämer, S. 112ff.

Kunstwerk auseinanderzusetzen, nicht weiterzugehen, sondern für einen kurzen Moment zu verharren, aufzunehmen, zu erleben. In der Interaktion von Besucher, umgebendem Raum und Kunstwerk ergibt sich eine neue Form der Kunstwerkrezeption.

Die folgenden zeitgenössischen künstlerischen Positionen sind alle in musealen Verbindungselementen situiert. Dabei wird unterschieden in zeitgenössische Ausgestaltungen von Verbindungselementen auf ebener Fläche und jenen zwischen Alt- und Neubauten der Museumsarchitektur. Welche Kunst kann an diesen Übergangsorten von Funktions- zu Ausstellungsraum gezeigt werden? Welche künstlerischen Eingriffe in den architektonischen Raum sind möglich? Wie verändert das Kunstwerk den Anbringungsort? Wie bedingt es die Wahrnehmung des Betrachters?

### **III.3. Künstlerische Ausgestaltungen**

#### **III.3.1. Zeitgenössische Ausgestaltungen der Verbindungselemente auf ebener Fläche**

##### **III.3.1.1. Richard Artschwager**

Die Lichtinstallation *No Exit* von Richard Artschwager aus dem Jahr 2009 ist fest installiert im Korridor der Rieckhallen des Hamburger Bahnhofs. Museum für Gegenwart, Berlin.<sup>728</sup> Das Kunstwerk wurde 2010 durch die Stiftung des Vereins der Freunde der Nationalgalerie für zeitgenössische Kunst erworben.

Wie bereits erläutert, handelt es sich bei diesem Museumsanbau um ein altes, entkerntes Industriegebäude, den ehemaligen Lehrter Güterbahnhof, dessen Räumlichkeiten zu Ausstellungsflächen im Zuge einer Renovierung und Angliederung an das Museum Hamburger Bahnhof wurden. Damit findet eine Ergänzung des fehlenden westlichen Kleihues-Flügels statt. Dieses Projekt leitete das Architekturbüro Kühn Malvezzi, die eine temporäre Architektur, begrenzt auf sieben Jahre Nutzungsdauer, entwickelten. Das zweigeschossige Gebäude aus der Nachkriegszeit, dessen Grundfundament und Keller bereits so alt sind wie der ehemalige Lehrter

---

<sup>728</sup> Abbildungsverzeichnis 6.

Bahnhof, blieb bestehen. Dabei wurde die alte Gebäudestruktur von außen teilweise erhalten. Alter roter Ziegel, durchbrochen von Toren, trifft auf neue gewellte, schwarze Aluminiumprofile im Verhältnis 1:2 auf der Ostseite. Die Westseite entspricht dem ursprünglichen Zustand einer geklinkerten Lagerhalle. Auf dem Industriegelände, um das Museum am Berlin-Spandauer Schifffahrtskanal entlang, heute mit dem Namen Europacity umschrieben, finden sich weitere ähnliche Gebäudekomplexe/Logistikhöfe.

Im Inneren wurde, durch die Entkernung des Gebäudes und den Erhalt des Stahlskeletts, eine Aneinanderreihung von Ausstellungskabinetten auf einer Länge von knapp 300 m geschaffen. Bedingt durch die Dimensionen des Gebäudes, ursprünglich ein Verlade-, Empfangs- oder Versandschuppen, sind die Ausstellungsräume teilweise 6 m hoch mit einer Größe von 400-700 m<sup>2</sup>. Es sind fünf Räume entstanden, wovon einer die alte Patina aufweist. Alle weiteren Räumlichkeiten wurden museumstypisch geweißt. Naturlicht in Form von Ober- und Seitenlichtern sowie Kunstlicht sorgen für eine gleichmäßige Beleuchtung der Räumlichkeiten. Die Ausstellungssäle befinden sich bei Eintritt in das Gebäude linker Hand. Dadurch ergibt sich in der Begehung eine Situation, die nach Durchstreifen der Ausstellungsräume einen Rückweg verlangt. Dieser ist durch einen schmalen, ebenfalls gleich langen Korridor gegeben, der direkt beim Gebäudeeingang endet bzw. auch beginnt.<sup>729</sup>

„Ein Gegenstand ist zuallererst der „Gegenstand“ unserer Aufmerksamkeit. Die Aufmerksamkeit (und in gewisser Weise auch der Gegenstand) wird hervorgerufen, indem er angeschaut wird. Wir betrachten den „Gegenstand“ und positionieren ihn im Hinblick auf uns. Der Gegenstand betrachtet uns ebenfalls und gibt uns Anweisungen, wie er gesehen sein will. Theoretisch könnte es eine 1:1 Entsprechung geben zwischen dem stummen

---

<sup>729</sup> Vgl. Axel Sowa: Temporäres Museum, S. 6-11; Angelika Nollert: Verborgene Architektur der Möglichkeiten, S. 76-85, beides in: Axel Sowa (Hrsg.): Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof / Kühn Malvezzi A Space For Contemporary Art. Hamburg 2004. In diesen zwei Essays finden sich Erläuterungen zur Architektur der Rieckhallen, die zur Bestimmung der Architektur und der hier vorliegenden Beschreibung nebst persönlichem Besuch mit herangezogen wurden.

wahrgenommenen Gegenstand und dem, was uns der Gegenstand zu sehen „auffordert“, aber das wäre reiner Zufall.“<sup>730</sup>

Den äußeren Gang der Rieckhallen bespielt Artschwager mit einer Lichtinstallation. Dafür musste die alte Lichtinszenierung von Kühn Malvezzi, welche aus Neonröhren bestand, weichen. Bei Artschwagers verwendeter Lichtquelle handelt es sich um standardisierte Glaskugellampen mit der Aufschrift „EXIT“. Die Anzahl beläuft sich auf 36 Lampen mit einem Durchmesser von 35 cm. Der Schriftzug ist aus Lack und Latex in roter Farbigkeit in Versalien aufgetragen. Artschwager findet seine Inspiration dafür im öffentlichen Bereich, denn ähnlich beschriftete Kugellampen finden sich in amerikanischen öffentlichen Gebäuden als Hinweis auf und Wegweiser zum Notausgang. Bei Betreten der Rieckhallen ist die Arbeit als solche sichtbar, aber nicht einsehbar noch erkennbar, da der auf den Kugelglaslampen aufgebrachte Schriftzug nicht zu sehen ist. Erst auf dem Rückweg auf dem Korridor, aus einem jeweiligen Ausstellungsraum oder vom Ende der Halle aus zu ihrem Ausgang (Eingang), wird die Schrift auf den Lampen lesbar.

Die bespielte Flursituation, die extrem lang erscheint und tatsächlich nur 300 m misst, macht die Rückkehr ins Museum an den Ausstellungsräumen vorbei erträglich, so Schmitz.<sup>731</sup> Gleichzeitig führt aber die Fülle der beschrifteten Glaslampen durch die lange Reihung auf dem fluchtenden Gang die ursprüngliche Verweiskfunktion ad absurdum. Die Fülle an Lampen und Text löscht die prinzipiell gegebene Notwendigkeit des Hinweises aus. Damit wird auch deutlich, dass die Arbeit ein Widerspruch an sich ist, versammelt sie doch Ausgangswegweiser unter dem Titel *No exit* (Kein Ausgang) auf dem Weg zu einem Ausgang. Aber auch ein massenhaft produzierter öffentlich zugänglicher Zweckgegenstand wird damit determiniert, seinem Nutzen entzogen.<sup>732</sup>

Richard Artschwager hat diese Arbeit in ähnlicher Form bereits 1976 im Zuge der Ausstellung *Rooms* im P.S.1., Long Island City, New York veröffentlicht. Die Ausstellung widmete sich jungen zeitgenössischen, experimentellen Künstlern, deren Arbeitsweise ortsspezifisch war. Jeder Künstler durfte sich einen Raum innerhalb des Gebäudes

---

<sup>730</sup> Richard Artschwager, 1976, in: Lisa G. Corrin: Auszüge aus den Notizbüchern von Richard Artschwager, in: Richard Artschwager. *Up and across*, Ausst.-Kat. hg. v. Lucius Grisebach, Julia Peyton-Jones, Peter Noever, Neues Museum, Nürnberg, Serpentine Gallery, London, MAK, Wien. Nürnberg 2001, S. 60.

<sup>731</sup> Dr. Britta Schmitz in einem persönlichen Gespräch im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart, Berlin am 24.05.2012.

<sup>732</sup> Vgl. Dirk Luckow: Richard Artschwager und Europa, in: Artschwager 2001, S. 110.

auswählen. Artschwager wählte einen Korridor in der 1. Etage, tauschte die vorhandenen Lampen gegen Kugellampen mit roter Beschriftung „Exit“ aus, die er zuvor an verschiedenen Notausgängen des Gebäudes demontiert hatte. Er nutzte also die vorhandenen Ressourcen des Gebäudes und ließ sein Kunstwerk lediglich durch einen Ortswechsel entstehen.<sup>733</sup> Seine Arbeit mit dem Titel *Exit – Don't Fight City Hall* ist auch weiterhin Teil der Sammlung des P.S.1., mittlerweile zugehörig zum MoMA.

Ein allgegenwärtiges Zeichen amerikanischer Gebäudekomplexe verweist im Zusammenhang einer Museumsausstellung aber auch auf die mangelnde Neutralität des Ausstellungsraumes. Der Gegenstand Lampe, wie Artschwager in seinem zu Textbeginn vorangestellten Zitat erläutert, hat damit Verweiskraft, auf sich selber und durch das Wissen des Betrachters, auch auf ihn. In seinem Œuvre geht es folglich um erkennbare Werke – seit den 1960er Jahren um möbelähnliche oder marmorisierte Resopalobjekte, aber auch um Zeichnungen und Malereien, deren Vorlage Fotografien waren, Satzzeichen oder von Artschwager als *Blp's* bezeichnete kapselförmige Zeichen, die überall präsentiert werden können.<sup>734</sup> Nach Artschwager liegt die Aufgabe des Kunstwerks darin, im Betrachter einen selbstreflexiven Prozess zu initiieren. Dabei geht es ihm gleichermaßen darum, einen Akt der Betrachtung anzuregen, als auch eine Beziehung zum Gegenstand zu schaffen.<sup>735</sup> Wenn beide Ebenen zusammenkommen, kann der Gegenstand zum Kunstwerk werden:

„Kunst macht etwas. Funktion – Du sitzt auf einem Stuhl. Kunstfunktion – Rêverie. Du stellst dir vor, dass du auf einem Stuhl sitzt oder nicht. Kunst handelt von wirklicher Erfahrung – (immanenter) und vorgestellter (virtueller).“<sup>736</sup>

Als ausgebildeter Möbeltischler und Schreiner lässt Artschwager jedwede persönliche Handschrift in seinen Werken verschwinden zugunsten präzise gefertigter Skulpturen oder bereits als Massenware existierender Objekte.<sup>737</sup> So konstruieren seine Werke eben auch Widersprüche. Dinge, die fest in unserer Wahrnehmung verankert sind,

---

<sup>733</sup> Vgl. Silke Sommer: Dokumentation zu ausgewählten Ausstellungen, in: Artschwager 2001, S. 148f.

<sup>734</sup> Richard Artschwager *Chair*, 1963, z.B. unter: <http://db-artmag.de/archiv/2003/d/10/1/85.html> (eingesehen am 15.09.2015) / Richard Artschwager *Blp*, 1976, long-term installation, MoMA PS1, © Martin Seck 2011, unter: <http://momaps1.org/exhibitions/view/165> (eingesehen am 15.09.2015).

<sup>735</sup> Vgl. Corrin in: Artschwager 2001, S. 45.

<sup>736</sup> Richard Artschwager, unveröffentlichter Entwurf für seinen Vortrag *Warum gehst du nicht los und suchst dir einen Job*, aus den Notizen des Künstlers, zit. nach: Corrin, in: Artschwager 2001, S. 45.

<sup>737</sup> Vgl. Luckow, in: Artschwager 2001, S. 117.

werden ihrer Funktion enthoben, einer neuen zugeführt und loten so Grenzen aus.<sup>738</sup> Dabei bleiben sie aber auch oft unentdeckt. Mit seinen Skulpturen, ob Teppiche, Tische, Stühle oder Konsolen in Kombination mit künstlich erzeugter Holzoptik oder hochglänzender Signalfarbe, im Raum stehend oder an die Wand geworfen, inszeniert der Künstler Dialoge mit den Konventionen des Sehens und irritiert gleichermaßen den gewohnten Blick des Betrachters.<sup>739</sup> Denn im Zusammenhang mit möglichen Handlungen, dem Setzen auf einen Stuhl, dem Zusammensetzen der zerborstenen Möbelteile, der Spiegelung des Ich im Bild, folgt eine selbstvergewissernde Handlung: hin- und hergehen, Standortwechsel, überprüfen der eigenen Position sowie des Sachverhaltes des Objektes.<sup>740</sup> Wahrnehmung bedeutet bei Artschwager Sehen, Hören, Tastsinn, Orientierungsvermögen als gleichermaßen reflektierende Fähigkeiten eben dieser Eigenschaften und damit auch ein Zurückführen des Gesehenen zu etwas Bekanntem.<sup>741</sup>

So regen seine Kugellampen im Gang der Rieckhallen dazu an, sich mit ihnen zu beschäftigen. Als implizite Anweisung den Lampen zu folgen, um zum Ausgang zu gelangen, wird der Betrachter, ähnlich einem Impuls folgend, darauf gelenkt zu handeln, zu gehen, die Anweisung auszuführen. Da er sich aber definitiv auf dem Rückweg aus der Architektur zurück in das Hauptgebäude des Museums befindet, ist der Impulsgeber Lampe sicherlich auch eine Option, über den eigenen Weg, die bereits zurückgelegte Strecke nachzudenken. Der Betrachter wird über situations- oder erfahrungsbedingte Umstände einbezogen.<sup>742</sup>

Die Motiv- und Materialvielfalt im Werk Artschwagers verändert „die Realitätsebenen der Wahrnehmung, die Verschiedenartigkeit der Blicke auf die Umgebung und die davon abhängige Handlungsmotorik“<sup>743</sup>. Artschwager stellt daher weder Inhalte noch Beziehungen von Fläche und Volumen dar, sondern regt durch seine künstlerischen

---

<sup>738</sup> Vgl. Melitta Kliege: Herausgeforderte Blicke. Die Bilder und Skulpturen von Richard Artschwager, in: Artschwager 2001, S. 15.

<sup>739</sup> Vgl. Kliege, in: Artschwager 2001, S. 20.

<sup>740</sup> Vgl. Kliege, in: Artschwager 2001, S. 22.

<sup>741</sup> Vgl. Jean-Christophe Ammann: Bemerkungen zu einigen Werken von Richard Artschwager, in: Richard Artschwager, Ausst.-Kat. hg. v. Jean-Christophe Ammann, Kunsthalle, Basel, Stedelijk Van Abbe-Museum, Eindhoven, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. Basel 1985, S. 4-12, hier S. 6.

<sup>742</sup> Vgl. Artschwager 1985, S. 8.

<sup>743</sup> Kliege, in: Artschwager 2001, S. 26.

Mittel und den Präsentationsort seiner Kunstwerke einen Dialog von Betrachter und Werk an.<sup>744</sup>

„Dies bedeutet, dass das Kunstwerk nun als eine Situation aufgefasst und angelegt wird, in der – dadurch, dass sie widersprüchlich ist – Momente des Sehens und Wahrnehmens – und das ist das entscheidende Merkmal – als vitale Erfahrungen erlebbar werden.“<sup>745</sup>

Damit verschiebt sich auch der Fokus der Betrachtung des Kunstwerks auf seine Umgebung. Erfahrung bedingt nicht nur das Sehen, sondern im Fall der Berliner Arbeit auch, einen langen Fußmarsch zurückzulegen, begleitet von „Exit-Kugellampen“. Damit nicht genug, die Anzahl der Lampen, ihre aufdringliche rote Beschriftung und die Raumdimensionen machen das Kunstwerk als solches erst bewusst erfahrbar. Dabei stellt sich aber auch die Frage, ob in diesem Fall das Artschwager-Kunstwerk als solches erkennbar ist oder im Zuge des tatsächlichen Weges auf einen Ausgang zu lediglich zum Wegweiser wird in dessen Installationsraum sich auch Bänke und Feuerlöscher integrieren lassen könnten. Diesem irritierenden Tatbestand sind auch Artschwagers „Möbelstück-Skulpturen“ ausgesetzt, die immer wieder im Kontext des Designs gelesen werden.

„Eines der zentralen wiederkehrenden Themen von Artschwagers spekulativen Untersuchungen sind die diversen Zwänge/Vorgaben, die den Betrachter erkennen lassen, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht. Man könnte sagen, dass der Rahmen und der Schauplatz (Kontext) gleichermaßen Bestandteil von Artschwagers Arbeit sind wie die Dinge selbst. Tatsächlich gibt es zahlreiche Fälle, in denen der Schauplatz und die Dinge darin eine äußerst symbiotische Beziehung eingehen, innerhalb derer beide voneinander völlig abhängig sind.“<sup>746</sup>

Artschwagers Kunstwerk setzt im Zusammenhang dieser Arbeit von der Art der Anbringung, der Auswahl des Ortes und des gehängten Massenproduktes einen Kontrapunkt zu Merz` Wand- und Deckenmalerei sowie Flavins Lichtinstallation. Der

---

<sup>744</sup> Vgl. Kliege, in: Artschwager 2001, S. 26.

<sup>745</sup> Kliege, in: Artschwager 2001, S. 26.

<sup>746</sup> John Yau: Verstörende Anonymität, in: Richard Artschwager. Auf und Nieder/Kreuz und Quer. Ausst.-Kat. Ariane Grigoteit, Friedhelm Hütte, Deutsche Bank Art. Frankfurt am Main 2003, S. 8-13, hier S. 9.

Gang der Rieckhallen, als „Motiv eines langen, die Enfilade flankierenden Verteilergangs, eines Museumskorridors oder einer inneren Straße“ ist als „Verkehrszone den eigentlichen Ausstellungsräumen vorgelagert und erzeugt ein Wechselspiel von Kontemplation und Bewegung, eine Hierarchie der Aufmerksamkeit [...], erleichtert die Kommunikation“<sup>747</sup>. Die Kugellampen, das „Weder-noch“ als Konzept der Kunst Artschwagers, die Täuschung, etwas zu sein, was nicht gegeben ist und die Ähnlichkeit zu einem Massenprodukt verneinen die Intimität des Einzelstücks hin zur Offenheit und dauerhaften Verfügbarkeit eines Massenprodukts.<sup>748</sup> Damit wird die Verteilerzone auch zur Warenstraße, zur Produktauslage in der Benjaminschen Passage.

„Es gibt Beziehungen zwischen Warenhaus und Museum, zwischen den <en> der Bazar ein vermittelndes Glied schafft. Die Massierung der Kunstwerke im Museum nähert sie den Waren an, die, wo sie sich dem Passanten in Massen darbieten, die Vorstellung in ihm wecken, auch auf ihn müsse ein Anteil daran entfallen.“<sup>749</sup>

### III.3.1.2. Lothar Baumgarten

Im 1. Obergeschoss des Hauptgebäudes des Hamburger Bahnhofs. Museum für Gegenwart, Berlin gelegen, findet sich in den Gebäudekompartimenten von Ost- und Westflügel die Arbeit von Lothar Baumgarten. An den Wänden der Übergangsrampen von Ost- zu Westflügel oder umgekehrt ist die Textarbeit *Feuilleton Klimax* seit 1998/1999 dauerhaft installiert und gehört seit 2000, erworben durch den Verein der Freunde der Nationalgalerie, zur Sammlung.<sup>750</sup>

Den Ausführungen zur Architektur des Hamburger Bahnhofs. Museum für Gegenwart, Berlin folgend<sup>751</sup> wurde das Hauptgebäude nach Plänen von Kleihues umgebaut. Diese sahen vor, dass es im ersten Obergeschoss eine vorher nicht da gewesene Verbindung zwischen Ost- und Westflügel geben sollte. Diese Verbindung wurde direkt hinter den zwei großen Rundbogenfenstern im Hauptportal des Gebäudes durch eine Brücke in

---

<sup>747</sup> Sowa, in: Sowa 2004, S. 10.

<sup>748</sup> Vgl. Artschwager 1985, S. 8, 9, 10.

<sup>749</sup> Benjamin 1991, [L 5,5], S. 522.

<sup>750</sup> Abbildungsverzeichnis 7.

<sup>751</sup> Siehe Kapitel II.3.1.

Glasstahlkonstruktion geschaffen. Gelegen im 1. Obergeschoss oberhalb des Windfangs, konnte damit ein Durchgang von Ost nach West geschaffen werden, der dem Museumsbesucher, ohne Auf- und Abstieg durch die östlich und westlich positionierten Treppenhäuser, eine direkte Zuwegung zu den Ausstellungsteilen im anderen Gebäudekomplex ermöglicht. Kleihues verzichtete beim Innenumbau des Museums auf dekorative Elemente und entschied sich für klare Strukturen. So setzt die Brücke aus Glas und Stahl auch einen Kontrapunkt zur bestehenden Architektur, eingefasst von bestehenden Rundbogenfenstern der Außenfront und jenen des Windfangs im Inneren. Diese klar strukturierte Brücke wäre durch einen Höhenunterschied zu begehen gewesen. Bautechnisch entschied sich der Architekt aber nicht für eine Treppe, sondern für eine Rampe, die mit einer Abzweigung den Zugang ermöglicht. Die Rampen sind eingefasst von Wänden, zu Beginn noch mannshoch nehmen sie im Zuge der Begehung an Höhe ab, enden im Durchgang zur Brücke auf Hüfthöhe. Die Wegführung wird durch einen an der Wand montierten Handlauf unterstützt. Die Wände der Rampen sind weiß verputzt und stehen damit in Kontrast zum dunkel gefliesten Boden.

„Die Verwendung von Schrift war also von Beginn an ein konstitutives Element meiner Arbeit.“<sup>752</sup>

Lothar Baumgartens *Feuilleton Klimax* in schwarzer und gelber Dispersionsfarbe im Westflügel sowie grüner und schwarzer Dispersionsfarbe im Ostflügel zeigt einzelne, direkt auf die Wand aufgemalte Wörter entlang der oberen Kante der Wandrampen. Diese hat Baumgarten aus dem Feuilleton verschiedenster Zeitungen zusammengetragen und die treffendsten an der Wand präsentiert. Folgende Wortfolgen finden auf der Ost- und Westseite Verwendung:

hingegen andererseits jedenfalls keinerlei dermaßen günstig hinreichend gleichsam diesseits inmitten anlässlich deshalb beispielsweise angesichts derart bezüglich gleichwohl nochmals demnach beinahe dasselbe zweifellos weitgehend sozusagen wieauchimmer obgleich solchermaßen dennoch gelegentlich / eingedenk nichtsdestoweniger letztendlich stets irgendwie

---

<sup>752</sup> Lothar Baumgarten, in: Christian Rattemeyer: Lothar Baumgarten. Gespräch, zit. nach: Lothar Baumgarten. *Seven sounds - seven circles*. Ausst.-Kat. hg. v. Kaira M. Cabañas, Kunsthaus Bregenz. Köln 2009, S. 134-151, hier S. 146.

währenddessen abermals bereits vorgeblich ziemlich immergleich gegenüber vorwiegend inzwischen ebensowenig jedoch dergestalt üblich nachgerade jedwede lediglich umsonst wiewohl beziehungsweise allerdings

Herausgelöst aus ihrem Erklärungszusammenhang, dem Zeitungstext, als durchlaufendes Schriftband in abwechselnd gelb/grün und schwarz wirkt es unmittelbar auf den Besucher. Auf der Rampe sich bewegend, versucht der Museumsbesucher den Wörtern einen Sinn zu geben. Eine Typografie ohne Serifen, eine farbige Inszenierung und die Zuwendung der Schrift zum Besucher soll das Verbindungselement, den Durchgang von Ost nach West erfahrbar machen. Da die Glasbrücke, deren Zugang über die Rampen geregelt wird, wenig genutzt wurde, entschied sich die Museumsleitung 1998 für eine Gestaltung der Rampenwände vor dem Hintergrund einer besseren Einsicht und Erfahrbarkeit durch den Museumsbesucher. Die Rampensituation sollte so wieder ins Bewusstsein der Besucher rücken, sichtbar werden und damit einer erneuten Aufforderung zur Benutzung dienlich sein.<sup>753</sup>

Baumgartens typografische Installationen – bestehend aus Gestaltung, Farbgebung, Schriftbild, Rahmung und Hängung – ergeben im musealen Zusammenhang oder als Kunst am Bau Projekt, wie im Bundespräsidialamt Berlin<sup>754</sup>, einen ortsspezifischen Zusammenhang.<sup>755</sup> In enger Zusammenarbeit mit dem Architekten, bereits im Bau geplant, sollte das Projekt für das Bundespräsidialamt keine „Brosche“ am Bau sein, sondern im Einklang mit dem Gebäude stehen.<sup>756</sup> Bezugnehmend auf den elliptischen Grundriss des Gebäudes entwickelt Baumgarten *in situ* sowohl eine Fußbodengestaltung für das Erdgeschoss, deren Zahlenreihen die Maße des Gebäudes erfahrbar machen, als auch eine Wandgestaltung für die Obergeschosse bestehend aus quadratischen zweifarbigen in die Wand eingelassenen Majolika-Tafeln. Baumgarten spricht davon, dass seine Werke einen „Dialog mit den jeweiligen kontextuellen

---

<sup>753</sup> Dr. Britta Schmitz in einem persönlichen Gespräch im Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart, Berlin am 24.05.2012.

<sup>754</sup> Lothar Baumgarten *O.T.*, 1999, Bundespräsidialamt, Berlin, unter: <http://www.bbr.bund.de/BBR/DE/Bauprojekte/KunstAmBau/Kuenstler/LotharBaumgarten/lotharBaumgarten.html> (eingesehen am 15.09.2015). Weitere Abb. in: Kunst am Bau. Projekte des Bundes 2000-2006, Slg.-Kat. Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung. Bönen 2007, S. 48-53.

<sup>755</sup> Vgl. Rattemeyer, in: Baumgarten 2007, S. 146.

<sup>756</sup> Vgl. Nina Güllicher: Der Regel Leben verleihen. Ein Gespräch mit Lothar Baumgarten über Kunst und Architektur, in: Mattenklott, Gundel; Weltzien, Friedrich (Hrsg.): Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses. Berlin 2003, S. 307-316, hier S. 309f.

Bedingungen des Ortes“ führen, „doch bleiben Form und Inhalt autonom“<sup>757</sup>. Diese Trennung, wie sie der Künstler für all seine Werke vorsieht, sei „essenziell und von Bedeutung für die Arbeit selbst, mit ihr steht und fällt ihre Existenz“<sup>758</sup>. Dies setzt laut Künstler eine vorangehende Analyse aller Elemente, die das Kunstwerk bedingen, voraus: Historie des Ortes, Architektur des Gebäudes, Gebädefunktion, Raum, Licht, Material.<sup>759</sup>

„Alle Maße und Formfiguren lassen sich auf die Grammatik der Architektur zurückführen; sie leiten sich aus ihr selbst ab. Es gibt somit keine neue Gestaltung, keine dekorativen Eingriffe oder Formerfindungen, die auf einem anderen Modul basieren als dem dieses Gebäudes. Auch in dieser Arbeit geht es mir um die gesetzmäßige und inhaltliche Übereinstimmung aller Teile.“<sup>760</sup>

Manchmal führt dies für Baumgarten sogar dazu, dass das „intensive Erleben des Ortes“ zu einem „hausen vor Ort“ wird, um Fehleinschätzungen des Konzepts auszumergeln.<sup>761</sup> Ein weiteres sehr bekanntes Beispiel dafür ist Baumgartens *America Invention* für das Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993.<sup>762</sup> Hier hat der Künstler das Museum hauptsächlich mit Schrift bespielt, welche die Spiralform der Architektur und ihre Aufwärtsbewegung stark betont. Symbolisch vom Norden zum Süden, vom Nordpol zum Südpol, wurden die euroamerikanischen Namen von 75 indigenen Völkern in geografischer Ausrichtung auf die Innenseite der Spirale aufgemalt, entgegengesetzt der Himmelsrichtungen.<sup>763</sup> In einer Ambivalenz von geschriebenem Wort, Wortbedeutung, Ethymologie und Sprachgebrauch hat Baumgarten hier die frühesten Siedlungsbezeichnungen Amerikas, heute kaum noch genutzt, an die Wände des Museums gebracht. Die Wörter werden dabei zu Erinnerungsträgern, die fortdauern, die Geschichte bewahren.<sup>764</sup> In einer Seitengalerie wurden Begriffe wie „erobert, hereingelegt, vergewaltigt“ an die Wände geschrieben

---

<sup>757</sup> Baumgarten, in: Baumgarten 2007, S. 146.

<sup>758</sup> Baumgarten, in: Baumgarten 2007, S. 146.

<sup>759</sup> Vgl. Baumgarten, in: Baumgarten 2007, S. 146.

<sup>760</sup> Lothar Baumgarten, in: Kunst am Bau. 2007, S. 51f.

<sup>761</sup> Vgl. Gülicher, in: Mattenklott/Weltzien 2003, S. 315.

<sup>762</sup> Lothar Baumgarten *America Invention*, 1993, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, unter: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/void/#/museum-as-catalyst> (eingesehen am 15.09.2015).

<sup>763</sup> Vgl. Amy Rosenblum Martín: Mobilisierte Intensität, in: Baumgarten 2007, S. 72-89, hier S. 74.

<sup>764</sup> Vgl. Hal Foster: The Writing on the Wall, in: *America. Invention* by Lothar Baumgarten, Ausst.-Kat. Thomas Krens, Solomon R. Guggenheim Museum. New York 1993, S. 6-14, hier S. 14.

sowie der Satz „geliehenes Land zu verkaufen“.<sup>765</sup> Ähnlich der Berliner Arbeit wird ein Auszug aus dem Wörterbuch, eine „fast enzyklopädische Bandbreite an Themenbereichen“<sup>766</sup>, angesprochen. Die Wörter dienen dabei als Erinnerungsträger, der fort dauert, Geschichte bewahrt und somit einen hohen Wiedererkennungswert generiert. Die Intensität der Wörter vermischt sich mit der Besonderheit der Architektur. Beide bestehen zusammen und werden auch als solches wahrgenommen.

Im Berliner Museum soll eine Rampe als Überwindung von Höhenunterschieden auf ebener Fläche die Begehung vereinfachen. Zwar ist die Wegstrecke länger, als dies bei der Treppe der Fall wäre, aber dennoch wird das Zurücklegen der Wegstrecke vereinfacht. Als geneigter Aufgang, barrierefrei, kommt die Rampe im historisch-musealen Zusammenhang eher selten vor. Im zeitgenössischen Museumsbau wird die Rampe zu einem gleichwertigen Gestaltungselement in Bezug auf die Treppe. Das Solomon R. Guggenheim Museum, New York ist eine sich spiralförmig nach oben windende Rampe, im MACBA Barcelona (Museu d'Art Contemporani de Barcelona)<sup>767</sup> sowie im Frieder Burda Museum, Baden-Baden<sup>768</sup>, gelangt man nur über Rampen in die jeweiligen Ausstellungsetagen und im BMW Museum, München<sup>769</sup> werden Rampen zu Straßen, die begangen/befahren werden, um zu den Plätzen der Ausstellungsflächen zu gelangen.

Die Bündelung der Aufmerksamkeit durch die ortsspezifische Installation von Lothar Baumgarten an der Museumsrampe wird im architektonischen Kontext zur Orientierungshilfe ähnlich einem grafischen Leitsystem<sup>770</sup>. Fokussiert auf die Wandarbeit mit Schrift, wird der eigene Standort aber auch der Anbringungsort der Kunst hinterfragt. Mit der Positionierung des „Feuilleton Klimax“ im Durchgangsraum der Rampe wird durch die Wahl der Worte auch eine Verbindung zum Museum und seinen Strategien geschaffen. In der wortreichen Vermittlung von Kunst durch Führungen, ausstellungsbegleitendes Textmaterial wie Flyer oder Katalogtexte wird dem Museumsbesucher eine zusätzliche Option zum Sehen angeboten. Durch die

---

<sup>765</sup> Rosenblum, in: Baumgarten 2007, S. 75.

<sup>766</sup> Rosenblum, in: Baumgarten 2007, S. 86.

<sup>767</sup> MACBA, Barcelona, Architekturdetails, unter: <http://www.macba.cat/en/architecture> (eingesehen am 16.09.2015).

<sup>768</sup> Museum Frieder Burda, Baden Baden, Architekturdetails, unter: <http://www.museum-frieder-burda.de/Architektur.architecture.0.html> (eingesehen am 16.09.2015).

<sup>769</sup> Ausführlich in Kapitel IV.

<sup>770</sup> Siehe Signaletik, behandelt in Kapitel IV.

Nutzung von Füllwörtern im Museumskontext erschließt sich räumlich nicht nur die Schwellensituation, sie nimmt auch die Scheu der Begehung, fördert das Einlassen auf Neues, räumlich als auch thematisch.

### III.3.1.3. Joachim Manz

Joachim Manz „Wandstücke #2<sup>771</sup> und #4<sup>772</sup> entstanden 2010 im Zuge der Sanierung des Altbaus der Bremer Kunsthalle<sup>773</sup> und sind hier im dritten Obergeschoss im mittleren Bereich zu finden. Verlässt man eines der beiden Treppenhäuser auf der dritten Etage, gelangt man in den sogenannten „Cage-Raum“, ein Ausstellungsraum lediglich der Videokunst von John Cage und dem Kunstwerk *Essay* gewidmet. Dieser Raum öffnet sich über zwei Zugänge in eine „Medienhalle“. Innerhalb dieser Durchgänge an den Außenwänden zum Treppenhaus befinden sich in die Wand eingelassen die Kunstwerke von Manz. Diese Arbeiten sind Sammlungsobjekte, angekauft durch die Unterstützung des Programms „Kunst im öffentlichen Raum“ der Stadt Bremen. Als Sammlungsobjekte sind sie an benannter Stelle in die Architektur des Gebäudes integriert, könnten aber auch an anderer Stelle positioniert werden. Manz´ hat in diesem Zusammenhang mit Museumsmitarbeitern im Zuge des Umbaus der Kunsthalle Bremen für seine „Wandstücke“ allerdings diese Durchgangsräume im umgestalteten Altbau ausgewählt.<sup>774</sup>

Der Ursprungsbau der Bremer Kunsthalle, eröffnet 1849, hat einen einfachen rechteckigen Grundriss, dem Prinzip der Symmetrie folgend, welcher von Lüder Rutenberg und Carl Gildemeister entwickelt wurde. Sie entwarfen einen zur Straßenseite zweigeschossigen Bau mit einem Untergeschoss, sichtbar zur Parkseite. Die Fassade zur Straßenseite zeigt ein dreiachsiges Mittelrisalit und vierachsige Flügel, Rundbogenfenster sowie einen Eingangsportikus. Ein Skulpturenprogramm sollte auch nach außen die Funktion des Gebäudes sichtbar machen, durch die Allegorien der

---

<sup>771</sup> Abbildungsverzeichnis 8.1.

<sup>772</sup> Abbildungsverzeichnis 8.2.

<sup>773</sup> Kunsthalle Bremen, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Hufnagel, Karl; Kreul, Andreas: Die neue Kunsthalle Bremen. Hufnagel Pütz Rafaelian Architekten. Bremen 2011, hier: Grundrisse S. 9, 12/13, Außenansicht Fassade S. 10/11, Außenansichten S. 16-23, Raumansichten S. 24-41, Übergang von alt zu neu, Durchblicke, Außenfassade im Innenraum S. 26/27, 28/29, 30, 38, Treppenhaus der Kunsthalle 1910 S. 73 / 1949 S. 79 / 1961 S. 82/83.

<sup>774</sup> Architektonische Ausführungen zum Neubau der Kunsthalle Bremen finden sich bei der Besprechung des Künstlers Wolfgang Hainke.

Architektur, Bildhauerei und Malerei. Hinzukamen Statuen bedeutender Künstler wie Raffael, Michelangelo, Dürer und Rubens. Diese stark dem Klassizismus entlehnte Struktur des Gebäudes sowie ihr Aufbauprinzip spiegeln sich auch im Inneren des Museums wider. Um ein zentral positioniertes Treppenhaus gliederten sich Vorhalle, Vestibül und Ausstellungsräume im Erdgeschoss sowie weitere Ausstellungsräume im Obergeschoss an. Im Souterrain befanden sich Werkräume und eine Hausmeisterwohnung.

Bereits 1898 waren die Kapazitäten des Baus erreicht, so dass ein Erweiterungsbau in Auftrag gegeben wurde, der bereits 1902 eröffnete. Zwei Architekten legten hierzu nach einem Wettbewerb einen gemeinsamen Entwurf vor. Albert Dunkel war bei diesem Entwurf für den Innenausbau verantwortlich, Eduard Gildemeister gestaltete die Sandsteinfassade mit reich geschmückten Verzierungen passend zur Idee von Dunkel. Von außen waren beide Gebäudeteile deutlich voneinander abgesetzt, der Altbau verputzt, der Neubau in Sandstein. Bis 1904 glich man daher die Fassadengestaltung an und gestaltete den Bau durchgehend mit Sandstein. Einen Kontrast bildete aber auch die Verschiebung des Anbaus aus der Symmetrieachse heraus. Im Inneren änderte sich primär kaum etwas, bis auf die neuen Durchgangszonen, die Öffnung der Treppe und dem Versetzen einiger Fenster.<sup>775</sup> An eben dieser Schnittstelle von Altbau zu Anbau von 1902 befinden sich seit der Sanierung und Umgestaltung des Gebäudes 2011 die beiden „Wandstücke“ von Manz.

„Joachim Manz gelingt eine besondere Verbindung, die wie die Quadratur des Kreises scheint: das Statisch-Tektonische und das Bewegliche sowie zugleich das Zweidimensionale der Zeichnung mit dem Dreidimensionalen der Skulptur zu vereinen – und zwar auf einfachste, präzise und zugleich poetische Weise.“<sup>776</sup>

In einem Durchgangsraum von Ausstellungsraum zu Ausstellungsraum, mehr Funktionszone als Präsentationsfläche, präpariert Manz die Wände, um seine

---

<sup>775</sup> Die Ausführungen zum Altbau und dessen Anbau speisen sich aus Textmaterial zur Geschichte der Kunsthalle Bremen, hier: Dorothee Hansen: Der Bau der Kunsthalle (1847-1849), unter: <http://www.kunsthalle-bremen.de/kunsthalle/ueber-uns/geschichte/der-bau-der-kunsthalle-1847-1849/> (eingesehen am 07.08.2013); Dorothee Hansen: Der Erweiterungsbau der Kunsthalle (1899-1902), unter: <http://www.kunsthalle-bremen.de/kunsthalle/ueber-uns/geschichte/der-erweiterungsbau-der-kunsthalle-1899-1902/> (eingesehen am 07.08.2013).

<sup>776</sup> Wulf Herzogenrath: Vorwort, in: Joachim Manz. Wandstücke. Ausst.-Kat. hg. v. Galerie Aedes. Berlin 2002, S. 1, unter: [http://www.joachimmanz.de/pdf/wherzogenrath\\_txtherz.pdf](http://www.joachimmanz.de/pdf/wherzogenrath_txtherz.pdf) (eingesehen am 07.08.2013).

Kunstwerke einzulassen. Den Kunstwerken gegenüber ergeben sich Nutzräume zwischen den Ausstellungsflächen, die von jedem Durchgang mit je zwei Türen begangen werden. Manz nutzt die Konfrontation von Funktionsraum, Durchgangszone und architektonischem Restraum zur bewussten Inszenierung der Außenwände. Hier sind feine Linienzeichnungen zu sehen, scheinbar mit dunklem Stift auf die Wand aufgetragen. Kommt der Betrachter näher, sieht er, dass die Linienzeichnung ein feiner Schlitz in der Wand ist und die Wand um diese Linienform bereits sehr abgegriffen. Berührt er die Wand, gibt diese nach und offenbart eine plastische innenliegende, sich nun nach außen drehende Skulptur. Die dunkle, sich aus der Wand heraus stülpende Negativform der feinen aufgemalten Linien steht in großem Kontrast zum Weiß der Wandfarbe, besteht sie doch aus Beton. Geglättet, farbig unbehandelt und präzise gegossen wird diese zur skulpturalen Form. Auch das sich öffnende Loch in der Wand ist dunkel, seine Dimensionen sind kaum auszumachen. Es zeigt sich aber deutlich, dass die herausgedrehte Form passgenau in der Wand versenkt wird. Sowohl von oben als auch von unten kann man die Skulptur betrachten und ihr Inneres, teilweise mit Öffnungen durchbrochen, ausmachen. Beton ist Manz' Hauptwerkstoff, mit dem er fast alle seine Arbeiten ausformt, wie z. B. die aufgesockelten Miniaturen, die verschachtelte Raumkonstruktionen zeigen<sup>777</sup> oder die kleinen Betonstapelungen an Gebäudefassaden<sup>778</sup>.

Doch welche Form wird aus der Wand gedreht? Vom Aufbauprinzip her symmetrisch, ist die Form von außen flach, von innen ausgestülpt, Negativ- und Positivform ergänzen sich. Optisch erinnert die Form der Manz'schen Skulptur an ein Säulenkapitell oder einen Architrav<sup>779</sup>, aber in vereinfachter, stilisierter Form. Die Wandstücke stellen eine Art Mischform von Architektur und Skulptur dar oder wie es im Sammlungskatalog der Kunsthalle Bremen heißt ein „Künstlerbeitrag in der Gebäudearchitektur“ bzw. „architekturelle Skulptur oder skulpturale Architektur“<sup>780</sup>. Sie scheinen die Fassadenelemente der Kunsthalle Bremen bzw. die Stuckverzierungen

---

<sup>777</sup> Joachim Manz *O.T.*, 1990, Beton, 62x34x26cm, unter:

[http://www.joachimmanz.de/content/skulpturen/p\\_ot1.html](http://www.joachimmanz.de/content/skulpturen/p_ot1.html) (eingesehen am 01.04.2015).

<sup>778</sup> Joachim Manz *Friesschlitten*, 2002, Beton, 23x15x19cm, Dom/Bremen, temporäre Installation an einem Fries über dem Mittelportal des Bremer Doms, unter:

[http://www.joachimmanz.de/content/oeffentlicherraum/p\\_fries.html](http://www.joachimmanz.de/content/oeffentlicherraum/p_fries.html) (eingesehen am 01.04.2015).

<sup>779</sup> Vgl. Manz 2002, S. 2.

<sup>780</sup> Hans Joachim Manske: *Architekturelle Skulptur oder skulpturale Architektur – Zu den Arbeiten von Joachim Manz*, in: *Wunderkammermusik. Die Sammlungen der Kunsthalle Bremen 1994 bis 2011 und darüber hinaus. Eine Introspektive*. Slg.-Kat. hg. von Andreas Kreul, Katja Riemer, Kunsthalle Bremen. Köln 2011, S. 412.

des Gebäudes zu wiederholen, aufzunehmen und in den Innenraum zu integrieren. Das Statisch-Tektonische, das Bewegliche sowie zugleich das Zweidimensionale der Zeichnung mit dem Dreidimensionalen der Skulptur zu vereinen, ist das typische Gestaltungselement der „Wandstücke“. Im Dialog von sichtbar und unsichtbar bestimmt Manz das Außenverhältnis von Wand und Skulptur. Auftauchen und Abtauchen sind dabei typisch für das Œuvre des Künstlers.<sup>781</sup> Die Umschwenkbewegung des Objektes in den Raum macht die angedeutete Form erfahrbar.

Der Betrachter bewegt sich durch die Zwischenzone von Ausstellungsraum zu Ausstellungsraum und entdeckt hier in einem Überraschungsmoment die Skulptur. Neugier treibt ihn dabei an, aber auch der Gedanke beobachtet zu werden, das Anfassverbot des Museums zu hintergehen. Dieses Verbot umgeht der Künstler, indem er den Museumsbesucher seine Kunstwerke nicht nur optisch, sondern auch haptisch erfahren lässt. Dieser Erfahrungsprozess, die Beweglichkeit der Skulptur, macht den besonderen Reiz der Werke Manz' aus. Geht der Besucher nun in den nächsten Ausstellungsraum weiter, wird er bei Verlassen durch den parallel zum ersten liegenden Durchgang wieder mit einer Arbeit von Manz konfrontiert, ein Wiederentdeckungsmoment. Die meiste Zeit befindet sich die Skulptur in der Wand. Eine Erklärung könnte sein, dass jeder Besucher, nach Entdecken der Skulptur das Überraschungsmoment für weitere Besucher erhalten will und das Objekt wieder in die Wand dreht. Dies übernehmen teilweise auch die Raumaufsichten. Bewegung, als Drehung der Skulptur und als Standortwechsel des Betrachters, ist werkimmanent und gehört zum Erschließungsprozess des Objektes dazu.

Interessant ist ebenfalls, dass beide Durchgänge parallel angelegt, die gleichen Dimensionen haben (ca. 3 m Länge), je an der Innenwand mit zwei Türen versehen und zusätzlich noch mit in die Wand versenkbaren Gleittüren ausgestattet sind. Alle diese Elemente müssten für immense Unruhe sorgen, das Bedürfnis, den Raum möglichst schnell zu durchqueren. Doch die Werke von Manz binden die Aufmerksamkeit des Betrachters gerade auf diese Raumzone und ihre architektonischen Elemente. Damit entsteht auch eine Fokussierung des Blicks auf die Besonderheiten in der

---

<sup>781</sup> Dr. Andreas Kreul in einem persönlichen Gespräch in Bremen am 15.05.2012.

Durchgangszone. Manz „Wandstücke“ passen sich dieser Raumgliederung und ihren Widrigkeiten an, werden durch sie als Besonderheit betont und damit hervorgehoben. Dieser Zwischenraum, diese breite Schwelle wird belebt und umgewertet, denn das Neue passiert nicht erst im folgenden Ausstellungsraum, sondern im Übertritt selber.

„Die Orte, die Achim Manz für seine skulpturalen Eingriffe aussucht, sind weder schön, noch erzählerisch. Meist sind es Passagen, Brücken, Um- oder Überleitungen, «Knickstellen», die einen kurzen Bewegungsstillstand erlauben bzw. im Bewegungsfluß ein Moment von Veränderung verlangen.“<sup>782</sup>

Auch für die Räumlichkeit der Kunsthalle Bremen trifft dies zu, ein kurzer Moment des Innehaltens auf dem Weg des Ausstellungsrundgangs wird durch Manz' „Wandstücke“ initiiert. Der ausgewählte Ort wird bedeutsam durch die Anwesenheit von Kunst.

#### **III.3.1.4. Karin Sander**

Die zwei „Wandstücke“ von Karin Sander entstanden im Zuge einer Einzelausstellung der Künstlerin im Jahre 1992. Sie gingen bereits zu diesem Zeitpunkt als Schenkung des Museumsvereins bzw. der Künstlerin in die Sammlung des Städtischen Museums Abteiberg, Mönchengladbach über. Fest installiert in einer Durchgangszone stehen sich zwei Kunstwerke einer „Wandstück“-Arbeit gegenüber<sup>783</sup>, ein weiteres „Wandstück“<sup>784</sup> ist im Bereich der Oberlichtsäle installiert.

Die Ausführungen in den vorherigen Kapiteln zur Architektur des Museums Abteiberg zeigen, dass es sich um eine vielfältig verschachtelte, äußerst komplexe Architektur auf verschiedenen Höhenstufen handelt. Von außen bezeichnet als „Reisterrassen“<sup>785</sup>, eröffnet sich dem Museumsbesucher eine Architekturlandschaft aus unterschiedlichen Bauteilen und Materialien. Hans Hollein gestaltete 1982 wellig verlaufende bepflanzte Ziegelmauern, mit Sandstein verkleidete Gebäudekomplexe, eines davon mit Spiegelwand zum Garten, quadratische Räume mit Sheddächern, bleigrau verkleidet, sowie einen aus weißem Marmor gefertigten Eingangsbereich mit Edelstahlsäulen.

---

<sup>782</sup> Sabine Maria Schmidt: Diskrete Wächter in stillen Winkeln, in: Joachim Manz. Ausst.-Kat. hg. v. Galerie Aedes. Berlin 1998, S. 1, unter: [http://www.joachimmanz.de/pdf/smschmidt\\_txtschmidt.pdf](http://www.joachimmanz.de/pdf/smschmidt_txtschmidt.pdf) (eingesehen am 07.08.2013).

<sup>783</sup> Abbildungsverzeichnis 9.1.

<sup>784</sup> Abbildungsverzeichnis 9.2.

<sup>785</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 139.

Unterschiedliche Standpunkte ermöglichen vollkommen verschiedene Blickachsen über das „collagierte“<sup>786</sup> Bauensemble.

Dieser äußere Eindruck spiegelt sich auch im Inneren wider, hier bietet das Museum von allem etwas: vielfache Treppen mit sichtbaren oder versteckten Zugängen, unterschiedliche Ebenen, demzufolge gegensätzliche Ausstellungsräume und eine eher labyrinthartige Struktur. Treppen, Rampen und Brücken vernetzen im Inneren horizontale, aber auch vertikale Wegsysteme miteinander. Größtenteils im Innern des Berges verborgen, ist die Wegstruktur von außen kaum bzw. gar nicht ersichtlich. Deutlich wird aber sofort, dass es sich nicht um ein lineares Erschließungssystem handeln kann, sondern es sich um eine dreidimensionale Verflechtung von Räumen und Zubringern handeln muss.<sup>787</sup> Die Ausstellungsräume sind diagonal aneinandergesetzt, getrennt durch schmale Zwischenzonen, die Versorgungseinrichtungen, Nottreppen etc. beherbergen. Die Ausstellungsräume werden dennoch, einer Enfilade folgend, erschlossen und zwar über die Raumecken.<sup>788</sup> Diese geometrisch-rationale Raumordnung, wie Naredi-Rainer sie bezeichnet, wird durchbrochen durch freischwingende, organische Raumstrukturen. Im Wechsel von offen und geschlossen, weit und beengt, überschaubar und irritierend entstehen vielschichtige Raumsituationen.<sup>789</sup>

In eben solchen Zwischenzonen gestaltet Karin Sander ihre „Wandstücke“. Dazu wählt sie zum einen einen Durchgangsraum, der zu Anlieferungszwecken dient und ähnlich einer schmalen Passage durchschritten wird. Dieser Restraum endet für den Museumsbesucher vor einer Notausgangstür. Die Arbeit „Wandstück“ besteht aus zwei sich gegenüberstehenden gleich großen Flächen von 150 x 100 cm auf der Straßenebene des Museums. Im Bereich der Oberlichtsäule findet sich zum anderen ein weiteres gleichgroßes Wandstück, ebenfalls in einer schmalen Passage, an deren Ende eine Fensterglastür einen Blick ins Freie ermöglicht, gleichzeitig aber auch Notausgang ist.

---

<sup>786</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 140.

<sup>787</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 140.

<sup>788</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 140.

<sup>789</sup> Die Beschreibung der Inneren Architektur ergibt sich durch Besuche vor Ort, aber auch durch Naredi-Rainers detaillierte Architekturbeschreibung und ist an diese angelehnt, Naredi-Rainer 2004, S. 139-141.

Es handelt sich um geschliffene weiße Mauerstücke. Demzufolge besteht die künstlerische Arbeit lediglich aus Mauerputz und Wandfarbe, die bereits vor der Installation der Künstlerin an eben dieser Stelle zu finden war. Nur mit Sandpapier geschliffene Teile der Wand lassen durch minimalen Farb- bzw. Materialverlust ein Bild entstehen, dessen Oberflächenstruktur sich deutlich vom Rest der Wand abhebt. Gerade mal eine hauchdünne Farbschicht scheint von der Wand entfernt und stark poliert worden zu sein.

Die Kunstwerke sind dauerhaft im Museum installiert, nunmehr bereits mehr als zwei Jahrzehnten, aber dennoch ziehen sie kaum Aufmerksamkeit auf sich – Erfahrbarkeit setzt Standortwechsel voraus. Die Künstlerin findet Gefallen an eben solchen Bereichen, die nicht per se als Ausstellungsraum definiert sind und Bewegung nach sich ziehen. Ein Statement der Künstlerin besagt:

„Was muss eine Arbeit erfüllen? Ich muss mit Mitteln arbeiten, die real existieren, die im System bereits vorhanden sind und das System gegen sich selbst kehren können. Ich muss Dinge ablesen können aus dem Ort und aus der Situation des Museums oder einer Galerie. Die Arbeit muss etwas zeigen und zugleich geheimnisvoll bleiben. Sie muss über sich selbst hinausgehen und etwas zeigen, was so vorher noch nicht sichtbar war. Das heißt, sie macht etwas sichtbar, was schon da ist, sich aber in einem Zustand befindet, der nicht wahrgenommen wird, in einem Zustand der Latenz. Wenn das dann Erstaunen auslöst und womöglich noch witzig ist, dann funktioniert die Arbeit.“<sup>790</sup>

Sander hat in zwei schmalen Korridoren des Museums den Installationsort für ihre Wandstücke gefunden. Beide Passagen sind so eng, dass sich der Besucher nur schräg von der Seite dem Kunstwerk nähern kann.<sup>791</sup> Bedingt durch die Architektur wird eine unmittelbare Einsicht auf die Werke verhindert. Wahrnehmen erfolgt nach dem Zufallsprinzip, einer Irritation des Blicks und damit einhergehend einer Bündelung der Aufmerksamkeit auf den Präsentationsort der Kunst. Ausschnitthaft zeigt sich in der spiegelnden Oberfläche der Wandstücke je nach Standpunkt der umgebende Raum. Doch in der Gegenüberstellung zweier Wandstücke ist der Moment des Spiegelns und

---

<sup>790</sup> Karin Sander, Harald Welzer: Über das Sichtbarmachen. Ein Gespräch (vom 01.01.2002). <http://www.karinsander.de/index.php?id=d4> (eingesehen am 02.08.2013), Antwort auf Frage 1.

<sup>791</sup> Vgl. Hannelore Kersting, in: Karin Sander. Infoblatt hg. v. Hannelore Kersting, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Mönchengladbach 1993, S. 3.

der Raumerweiterung different. Die Wand als Präsentationsort der Kunst wird zur Projektionsfläche. Dabei ist die Projektionsfläche selber das Kunstwerk. Der Prozess des Schleifens wird in den Wandstücken nicht sichtbar, aber auch nicht verheimlicht, so die Künstlerin, an den Rändern zeigen sich die Eingriffe deutlich: „Wand geschliffen, das ist das, was es ist, und eben nichts anderes.“<sup>792</sup>

„Ort, Maße, Messen und Material“<sup>793</sup> sind für Sander in Bezug auf ihre Kunst entscheidende Begriffe. Damit greift sie in den Raum ein, ordnet ihre Werke den bestehenden zu. Dabei stellt sich auch die Frage, so Harald Welzer, wie klein eine Zustandsveränderung sein kann, um etwas Anderes, Neues zu schaffen.<sup>794</sup> Sanders Wandstücke kommen in den unterschiedlichsten Variationen von Größe und Form vor bis hin zu einem komplett geschliffenen Raum (*Projekt Gallery Polished*, 1994<sup>795</sup>).<sup>796</sup> Sie funktionieren demzufolge überall, weil sie durch ihre Spiegeleigenschaften direkt mit dem umgebenden Raum und so auch mit dem Besucher in Kommunikation treten.<sup>797</sup> Das was nicht variiert, ist die Farbe Weiß als Ausgangsfarbigkeit aller Wandstücke und einer Vielzahl anderer Arbeiten Sanders. Weiß als Museumsfarbe des modernen Museumsbaus fungiert als neutraler Hintergrund der Kunst. Wie O’Doherty formuliert, soll nichts Störendes vom Kunstwerk ablenken, der White Cube soll neutraler Träger, demzufolge Präsentationsfläche der Kunst sein. Weiß nimmt aber auch Spuren des Gebrauchs auf, Eingriffe der Außenwelt, wie es in Sanders „Mailed Paintings“<sup>798</sup>, die ohne Verpackung von Ausstellungsort zu Ausstellungsort verschickt werden, der Fall ist. Ursprünglich von weißer Farbigkeit werden sie im Laufe der Zeit abgenutzt, verschmutzt, beklebt und zeigen so im Ausstellungsraum ihre Gebrauchsspuren.

Sanders Werke sind durch das Abtragen der weißen Farbe immer dem jeweiligen Ort eingeschrieben. Man kann sie nicht wie ein gerahmtes Gemälde von der Wand nehmen, in ein Depot bringen, es austauschen, ausleihen, an anderer Stelle platzieren. Raum und damit auch die Architektur wird im Konzept der Künstlerin von vornherein

---

<sup>792</sup> Sander/Welzer 2002, Antwort auf Frage 19.

<sup>793</sup> Sander/Welzer 2002, Antwort auf Frage 30.

<sup>794</sup> Harald Welzer: Alles ist immer schon da. Über das Werk von Karin Sander, in: Karin Sander. Ausstellungskatalog. Ausst.-Kat. hg. v. Marius Babias, Neuer Berliner Kunstverein e.V. Bd.10. Köln 2012, S. 378-383, hier S. 379.

<sup>795</sup> Karin Sander *Projekt Gallery Polished*, 1994 “Project 46”, Museum of Modern Art, New York, in: Karin Sander, Ausst.-Kat. hg. v. Gudrun Inboden, Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2002, S. 130/131.

<sup>796</sup> Vgl. Sander 2012, S. 383.

<sup>797</sup> Vgl. Sander 2012, S. 383.

<sup>798</sup> Karin Sander *Mailed Painting 97*, 2009. Bonn-Berlin-Melbourne-Berlin-Chanf (Schweiz)-St.Gallen-Berlin-London-Berlin-Kiel-Berlin, 130 cm Ø, unter: <http://www.estherschipper.com/Karin%20Sander> (eingesehen am 01.04.2015).

zum substanziellen Bestandteil des Kunstwerks.<sup>799</sup> Durch die spiegelnde Oberfläche nehmen sie den umgebenden Raum in sich auf, erweitern ihn und kehren das Verhältnis von Innen und Außen um.<sup>800</sup> Die Wand verliert ihre ursprüngliche Trägerfunktion, wird dematerialisiert. Das Spiegeln der Umgebung und des Betrachters macht den Blick zu einem selbstreflexiven, ermöglicht eine differente Auseinandersetzung des Selbst im Museumsbau. „Ein illusionistischer Widerschein des Raumes selbst“<sup>801</sup>, ein Spiegelbild in ständigem Wandel, lässt die Wand zum materiellen Träger eines immateriellen Bildes werden<sup>802</sup> und die Durchgangssituation zu einer spiegelkabinettartigen Raumverdichtung. Die malerische Oberfläche entmaterialisiert die Wand, wird zu leicht flackernden Spiegelbildern, füllt diese mit reflektierendem Licht aus und schafft so eine Illusion von Transparenz, so Max Wechsler.<sup>803</sup> Sanders Wandstücke „zeigen also, was auch sein kann, wenn man hinter die Oberfläche der Dinge blickt, und sie legen frei, was gewöhnlich verborgen ist“<sup>804</sup>.

Für die Positionierung ihrer Werke im Museum Abteiberg gilt: klare Fassbarkeit, als Durchgangsraum zwischen Ausstellungsräumen, geringe Benutzbarkeit, als Restraum dazwischengeschoben, endend vor versperrten Türen, spiegelnd, eine Illusion von Raumtiefe entsteht, die architektonisch nicht gegeben ist – Sander vermag durch ihre minimal invasiven Veränderungen der Wände eine Neudefinition des Raumes. Kaum wahrgenommen oder vielleicht gerade deshalb mit der vollen Aufmerksamkeit des Betrachters bestückt, ergeben sich im Labyrinth der Ausstellungsräume des Museums Abteiberg nicht nur divergente Blickachsen von Rampen, Treppen, Brücken, sondern auch Fokussierungen im Blickverhalten des Betrachters durch Sanders Interventionen.

Umschrieben mit dem Begriff der Intervention, als „Eingriff in eine Außenwelt-Situation, die bestimmten räumlichen und spezifischen Zuschreibungen und Gesetzen unterliegt“<sup>805</sup>, können Sanders Wandstücke durch einen minimalen Eingriff gewohnte Wahrnehmungsstrukturen zum Kippen bringen. Ihre Kunstwerke ermöglichen die ideellen Gemeinplätze des Museums (Raum, Bild, Wand, Körper etc.) neu zu

---

<sup>799</sup> Vgl. Peter Friese: Merkwürdige Geschichte, in: Karin Sander, Ausst.-Kat. hg. v. Peter Friese, Kunstverein Ruhr e.V. Wuppertal 2002, S. 17-24, hier S. 17.

<sup>800</sup> Vgl. Friese, in: Sander 2002b, S. 17.

<sup>801</sup> Sander 1993b, S. 3.

<sup>802</sup> Vgl. Sander 1993b, S. 3.

<sup>803</sup> Vgl. Max Wechsler: Spekulationen für Karin Sander, in: Sander 2002a, S. 42-49, hier S. 48.

<sup>804</sup> Harald Welzer: Über die Schaffung eines Raums von Möglichkeit, in: Sander 2002b, S. 7-10, hier S. 10.

<sup>805</sup> Clemens Krümmel: Gepiercte Verhältnisse, in: Sander 2012, S. 390-395, hier S. 392.

bestimmen.<sup>806</sup> Dabei sind ihre Kunstwerke nicht im traditionellen Sinn ortsspezifisch, weil sie an verschiedenen Orten ähnliche Wirkungen inszenieren könnten. Sander sagt dazu:

„Auch wenn eine Arbeit an einem speziellen Ort entwickelt wurde und dort mit dem Ort verbunden scheint, ist sie doch jederzeit sowohl gedanklich als auch physisch an einen anderen Ort gleicher Funktion übertragbar.“<sup>807</sup>

Hierbei ist sie den bisher besprochenen Kunstwerken sehr ähnlich, denn alle greifen weder aktionistisch noch aktivistisch in spezifische politisch-historische Formationen ein, decken Missstände auf, formulieren Forderungen oder werden zur Repräsentation unausgesprochener kritischer Gedanken.<sup>808</sup> Die behandelten Künstler dieser Arbeit, eingeschlossen Sander, scheinen als Situationsgestalter an den ausgewählten Orten Stellen zu suchen, die durch das künstlerische Einwirken in den Raum einen Wahrnehmungswechsel initiieren, der weder belehrend ist, noch bestehende Strukturen aufbricht.<sup>809</sup> Durch Hinzufügung wird ein Bewusstwerdungsprozess initiiert, der gerade die Zwischenzonen in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt.

### **III.3.2. Zeitgenössische Ausgestaltungen der Verbindungselemente zwischen Alt- und Neubau**

#### **III.3.2.1. Robert Kusmirowski**

Robert Kusmirowski zeigt in dem von Kühn Malvezzi verschachtelt angelegten Appendix, einem Verbindungselement vom Altbau des Hamburger Bahnhofs. Museum für Gegenwart, Berlin zu den Rieckhallen seit 2009 einen temporär angelegten, neu gestalteten Durchgangsraum im Charme alter Berliner U-Bahnstationen.<sup>810</sup>

---

<sup>806</sup> Vgl. Krümmel, in: Sander 2012, S. 392.

<sup>807</sup> Karin Sander in einer Emailkonversation mit Clemens Krümmel, zit. nach: Krümmel, in: Sander 2012, S. 392.

<sup>808</sup> Vgl. Krümmel, in: Sander 2012, S. 392.

<sup>809</sup> Vgl. Krümmel, in: Sander 2012, S. 392f. Nähere Ausführungen dazu folgen in Kapitel IV.

<sup>810</sup> Abbildungsverzeichnis 10.

Dieser Verbindungsbau, häufig als Brücke bezeichnet, schafft eine innere Verbindung von Altbau und Industriehalle.<sup>811</sup> Im Außenbereich ist zu erkennen, dass die Brücke auf zwei Stützpfeiler gebaut ist, mit mehrfachen Abzweigungen und Höhenunterschieden versehen und zusätzlich mit zwei Fenstern ausgestattet, die einen Einblick, aber auch Ausblick ermöglichen. Die Behandlung der Außenhaut des Tunnelsystems passt sich weder dem Altbau noch dem Neubau an, sondern besteht lediglich aus hellem Putz bzw. Beton.

Funktional im Inneren zeigt sich ein ursprünglich cleaner Raum, der zu allererst ebenerdig zum Betreten einlädt. Nach einigen Metern folgt die erste nach oben führende Treppe, die die Möglichkeit eines Ausblicks auf die Rieckhallen und ihren roten Ziegel ermöglicht. Am Fenster vorbeigehend, findet sich danach eine zweite Treppe, die noch etwas höher einen weiteren Blick auf die Rieckhallen und ihr Aluminiumprofil erlaubt. Nach einem letzten Treppenabgang gelangt man in den langen Korridor der Rieckhallen. Die Fensteröffnungen ermöglichen eine Kommunikation mit dem Außenraum und damit einhergehend auch eine bessere Orientierungsmöglichkeit im Inneren, allerdings nur auf dem Hinweg. Aus einem Fenster kann der Besucher auch die Außenfassade der Brücke selber erkennen, die in einem ähnlich neutralen grau wie der Innenraum gehalten ist.<sup>812</sup> Das neutrale Grau steht dem Weiß des Ausstellungsraums entgegen, verneint damit die Funktion ein solcher zu sein und gleichzeitig wird damit die Aufmerksamkeit auf den Weg gelenkt, den praktischen Nutzen der Brücke.<sup>813</sup> Will der Museumsbesucher allerdings die Brücke von außen betrachten, muss er das Museumsgelände verlassen und sich einen Zugang über das umgebende Industriegelände suchen.

„Die Wegführung der mehrfach geknickten und abgetreppten Brücke“<sup>814</sup>, das Auf und Ab, ohne linearen Verlauf, führt zu einer labyrinthartigen Vernetzung im Begehungsprozess. Beim Eintritt ist weder das Ende zu sehen, noch wie weit man die Treppen hochsteigen muss, um anzukommen. Durch die asymmetrische Verschiebung

---

<sup>811</sup> Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin „Brücke“/Appendix, in: Sowa 2004, hier: Grundrisse, Lageplan, Schnitte im ausklappbaren Softcover; ebenso hier: Außenansichten der „Brücke“, S. 1, 6, 8, 10, 14, 77, 78, 86-88, Übergangselement in die Hallen S. 16, 74, 76, 88, Innenansichten S. 18-26, 63-71, Ausblick von der Brücke auf die Ostfassade S. 5.

<sup>812</sup> Vgl. Nollert, in: Sowa 2004, S. 78. Dies ist durch die künstlerische Ausgestaltung nicht mehr gegeben.

<sup>813</sup> Vgl. Sowa, S. 6-11; Nollert, S. 76-85, in: Sowa 2004. In diesen zwei Essays finden sich Erläuterungen zur Architektur der Rieckhallen, die als Vorlage nebst persönlichem Besuch mit herangezogen wurden.

<sup>814</sup> Nollert, in: Sowa 2004, S. 76.

der Brücke und auch des Eingangs in die Rieckhallen, kommt der Besucher immer von der Seite, um sich danach wieder gerade auszurichten.<sup>815</sup>

„Der Moment, in dem man die Kopie nicht mehr vom Original unterscheiden kann, balanciert auf dem schmalen Grat zwischen zwei unterschiedlichen Welten. Mir gefallen solche Spiele und ihre Folgen. Es sind Variationen von Motiven, die tief in der Geschichte verwurzelt sind, und solchen, die weniger bedeutend sind.“<sup>816</sup>

Auf diese Situation, die der unterirdischen Vernetzung von U-Bahnstationen ähnelt und der damit verbundenen Orientierungslosigkeit, geht Robert Kusmirowki ein. Als Passage, Zeichen oder Außenraumskulptur ermöglicht die Verbindungsbrücke von Alt zu Neu nicht nur einen Übergang, sondern im Falle Kusmirowskis auch eine Umwandlung, Veränderung. Sein Projekt mit dem Titel *Transition* (übersetzt mit Übergang, Durchquerung, Wechsel) nimmt eben diesen Übergangsbereich als Durchgangszone in den Blick. Er behandelt diese Zone zwischen historischer Bahnhofshalle und Speditionslager wie eine typische Berliner Unterführung zweier U-Bahnstationen. Rein von der Optik her betrachtet, verkachelt der Künstler den Durchgang in einem zarten Mintgrün. Bei genauerer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass es keine Fliesen, sondern exakt abgeklebte Wandmalereien sind. Um den Eindruck der Echtheit aufrecht zu erhalten, findet sich in dem Durchgang auch ein Bahnhofsschild *Hamburger Bahnhof* in Serifenschrift, den ersten Beschilderungen dieser Bahnhöfe folgend. Es ähnelt einem alten Blechschild, welches in den Ecken jeweils von einem Nagel gehalten wird und ist umrandet mit schwarzer profiliertes Rahmenleiste. Ein Hinweis auf den Ort, das Museum, den Hamburger Bahnhof, ermöglicht im Gewirr des Auf und Ab Orientierung. Weiterhin gibt es noch drei große Reklametafeln, eingefasst in eine Profilleiste, abgehoben vom Fliesengrund und damit eine Rahmung für Werbung, bunte Kritzeleien und Schriftzüge, aber auch Sticker, Kaugummis oder andere Dinge, die sich im Vorübergehen abheften. Dabei ist die Reklame selber verblasst, blättert von ihrem Untergrund ab. Es finden sich aber auch austauschbare Reklametafeln mit Werbung, Veranstaltungshinweisen oder

---

<sup>815</sup> Vgl. Nollert, in: Sowa 2004, S. 79.

<sup>816</sup> Robert Kusmirowski im Gespräch mit Yilmaz Dziewior, in: Robert Kusmirowski. *The Ornaments of Anatomy*, Ausst.-Kat. hg. v. Yilmaz Dziewior, Kunstverein Hamburg. Ostfildern-Ruit 2005, S. 6-14, hier S. 12f.

Wahlplakaten aus 2009 in DIN A2 Format auf den Gängen verteilt. Selbst der Treppenlift und die Handläufe scheinen zur Installation zu gehören genauso wie die Neonröhrenbeleuchtung.

Kusmirowski orientiert sich in seiner Kunst immer an real existierenden Orten, die er in den musealen Zusammenhang eingliedert. Dabei liegt sein Augenmerk scheinbar auch darauf, möglichst identisch die Orte aus Farbe, Styropor und Papier nachzubilden. Er greift dabei zu den nächstbesten Materialien, die ihm vor Ort zur Verfügung stehen. Müsste er in einen Künstlerbedarfsladen gehen, würde er den Kontakt zu seinen Objekten verlieren: „Ich möchte mich nicht zu weit vom analysierten und anschließend hergestellten Objekt entfernen.“<sup>817</sup>

Der Trompe l'œil Technik entlehnt, entwirft Kusmirowski so Augentäuscher, täuschend ähnliche Reproduktionen originaler Schauplätze, hier die ursprüngliche Ausgestaltung der U-Bahn Station U8 am Berliner Alexanderplatz mit seiner hellgrünen Kachelung. Interessant scheint in diesem Zusammenhang, dass bei der Erstellung der Arbeit 2009 die U-Bahnanlage am Alexanderplatz saniert wurde, nachdem die Linie U8 während der Berliner Teilung vom restlichen Bahnhof abgetrennt war, zu einem Geisterbahnhof wurde, dessen Zugänge mit originalgetreuen Kopien der grünen Wandfliesen zugemauert waren. Im Zuge der Sanierung konnten eben diese Fliesen käuflich erworben werden. Kusmirowski geht es in dieser Installation also auch um eine Hommage an die früheren Handwerksberufe und die Geschichte des Ortes.<sup>818</sup> Er reflektiert eine Geschichte, die sich der Besucher vor Augen führen könnte, wenn er wollte.

Bezugnehmend auf das Thema Kopie oder Täuschung lassen sich einige Projekte des Künstlers anfügen, begonnen mit Fälschungen für Monatsfahrtscheine und Vergünstigungskarten seiner Familie, über offizielle Dokumente für den privaten Gebrauch hin zu Fälschungen von Briefmarken. So verschickte Kusmirowski an die Galerie Biala in Lublin über 2000 Briefe, alle mit gefälschten gezeichneten Briefmarken, die so echt aussahen, dass die polnische Post mit dem Abstempeln ihre Echtheit bestätigte.<sup>819</sup> Bei seiner ersten Akademieausstellung zu Studienzeiten zeigte er etliche

---

<sup>817</sup> Kusmirowski, in: Kusmirowski 2005, S. 13.

<sup>818</sup> Vgl. Kusmirowski, in: Kusmirowski 2005, S. 13.

<sup>819</sup> Vgl. Dziejwor, in: Kusmirowski 2005, S. 11.

Dokumente, vom Formular über die Aufnahmeprüfung bis hin zum Supermarktkassenbon, Zeugnisse des Lebens einer Person. Als solche wurden sie auch gelesen, niemand bemerkte, dass es sich um Zeichnungen handelte.<sup>820</sup>

„Es war Handwerk, die Kunst der Herstellung, in der Lage, als Fälschung oder Virus Teil des Alltags zu werden, wenn man die Geschichte eines bestimmten Dokuments manipulierte.“<sup>821</sup>

Kusmirowskis große Rauminstallationen spielen mit dieser Unachtsamkeit des Besuchers, wenn auch in anderen Dimensionen. So hebt er doch die ursprüngliche Funktion des Raumes auf, sprengt den White Cube, macht aus dem neutralen Ausstellungsraum eine aufgeladene Szenerie, die dem Alltag entspringt. Dabei will er durchaus der Architektur des gegebenen Raumes gerecht werden.

„Inzwischen weiß ich, dass ich vor einer Präsentation in einem bestimmten Raum diesen zunächst aufsuchen muss, um ihn kennen zu lernen. [...] Aus diesem Grund erwarte ich nach Ausführung eines Projekts eine Überraschung in Gestalt eines guten Verhältnisses zwischen beiden Aspekten. Ich trage gerne reine Außensituationen in die Galerie hinein und argumentiere im Interesse ihrer Präsenz an diesem Ort. [...] Eine weitere Herausforderung und Anstrengung, der ich nachgehe, ist es, in einem ungeeigneten Raum aus dem Nichts heraus eine Aura entstehen zu lassen.“<sup>822</sup>

Dem schließt sich eine Aussage des Direktors der Berliner Museen Udo Kittelmann an, der den „langweiligen Durchgang“<sup>823</sup> vom Hamburger Bahnhof in die Rieckhallen durch den Künstler in eine Bahnhofssituation umgewandelt sieht. Die Verbindung realer und kopierter Gegenstände schafft eine Illusion von U-Bahnunterführung. Ein hoher Realitätsgehalt steht im Kontrast zur Imitation aus Gips und Pappe.<sup>824</sup> Das Hindurchgehen wird in der Brückentreppe zu einem Versetzen in eine andere Zeit, raus aus dem Museum, hinein in einen Zwischenraum, der nur zum Durcheilen, nicht zum Verweilen einlädt, der eine gewisse Schrittgeschwindigkeit einfordert und gleichzeitig

---

<sup>820</sup> Vgl. Kusmirowski, in: Kusmirowski 2005, S. 11.

<sup>821</sup> Kusmirowski, in: Kusmirowski 2005, S. 13.

<sup>822</sup> Vgl. Kusmirowski, in: Kusmirowski 2005, S. 14.

<sup>823</sup> Udo Kittelmann, in: Heise, Katrin: Udo Kittelmann im Gespräch mit Katrin Heise. Nationalgalerie-Direktor: Miteinander die Museen stärken. 04.09.2009. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1028580/> (eingesehen am 20.08.2013).

<sup>824</sup> Vgl. Joanna Myrtkowska: Entzweite Zeit, in: Kusmirowski 2005, S. 17.

eine genaue Betrachtung verlangt. In Kusmirowskis Installationen im musealen Raum verschwimmen die Grenzen von real und surreal, Vergangenheit und Gegenwart, alt und neu, genauso wie in seinen Performances, wo er z.B. von Lodz, seiner Geburtsstadt zu Fuß nach Paris in einem 40-Tage Marsch geht. Er spielt dabei die Rolle eines osteuropäischen Künstlers, der um hundert Jahre verspätet in die ehemalige Kulturmetropole aufbricht.<sup>825</sup> Zeitgeschehen und Erinnerungen treffen aufeinander und wirken unmittelbar auf den Betrachter im Zwischenraum des Hamburger Bahnhofs, der nachgebauten U-Bahnstation ein. Nach Kusmirowski wäre es nicht verwunderlich: „[...] in einem geschlossenen Raum den Wind in den Haaren zu spüren.“<sup>826</sup>

### III.3.2.2. Imi Knoebel

Imi Knoebels „Blaue Scheibe. Ehre an Joseph Beuys“ wurde 1992 als Multiple in einer Auflagenhöhe von 65 Exemplaren plus 20 Künstlerexemplare entwickelt. Das Kunstwerk wirkt in der Kunsthalle zu Kiel optisch in den Bau integriert, ist aber nachträglich in ein schmales Fenster zwischen Altbau und Neubau eingefügt worden.<sup>827</sup> Erworben 1992 in der Galerie Sander, Kassel, die diese Arbeit auch noch heute als Multiple vertreibt, passt sich das Kunstwerk fast nahtlos in die vorgegebene Architektur ein.

Die Kunsthalle zu Kiel wurde 1909 als Museumsgebäude eröffnet und ist zudem Sitz des 1843 gegründeten Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins und Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Bereits seit 1901 liefen die Planungen eines Kunsthallenbaus basierend auf Plänen Georg Thürs, einem Berliner Architekten, der sich für eine an Klense orientierte Raumfolge von Sammlungssälen mit Oberlicht und Seitenlichtkabinetten mit angesetzten Kopfbauten entschied.<sup>828</sup> 1906 übernahm Georg Lohr, Baurat im Königlichen Kreisbauamt, die Pläne.<sup>829</sup> Vielfache Abänderungen führten zu einem Galerietypus ohne rechtsseitigen Kopfbau, dafür wurde der

---

<sup>825</sup> Vgl. Myrzkowska, in: Kusmirowski 2005, S. 22.

<sup>826</sup> Kusmirowski, in: Kusmirowski 2005, S. 14.

<sup>827</sup> Abbildungsverzeichnis 11.

<sup>828</sup> Vgl. Johann Schlick: Neubaupläne am Düsternbrooker Weg, in: Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität. Sammlungen und Baugeschichte 1854 bis 1986, Slg.-Kat. hg. v. Finanzminister des Landes Schleswig-Holstein und der Landesbauverwaltung. Hamburg 1986, S. 46.

<sup>829</sup> Vgl. Schlick, in: Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986, S. 54.

Eingangsbau zwischen Galerietrakt und nördlichem Kopfteil hervorgehoben und in ihm ein repräsentatives Treppenhaus untergebracht, welches zum Verteilersystem auf allen Museumsebenen wurde. Er setzte einen geometrischen Baustil nach dem Vorbild des Klassizismus durch, veränderte die Formsprache des Jugendstils hin zu einer klarstrukturierten Fassade mit vereinzelt historisierenden Elementen, vor allem im Eingangsbau.<sup>830</sup> Die Fassade selber besteht aus Muschelkalkquadern mit verputzten Zonen.<sup>831</sup> Im Kellergeschoss finden sich die Nutzräume, im Erdgeschoss die Antikensammlungssäle sowie ein Hörsaal, im ersten Obergeschoss die Sammlungs- und Ausstellungsräume sowie im zweiten Obergeschoss Atelier- und Arbeitsräume. Diese Aufteilung ist auch heute noch präsent. Die Sammlungsräume im ersten Obergeschoss sind eine Aneinanderreihung von vier großen Oberlichtsälen sowie parallel dazu liegenden kleinen Seitenlichtkabinetten.

Durch schwere Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg, einem Wiederaufbau der Kunsthalle 1958 folgte 1986 ein Erweiterungsbau, der die Ausstellungsfläche zeitgemäß ergänzte und um eine Malklasse, ein Videostudio und eine Fachbibliothek vervollständigte. Das Architektenbüro Jungjohann + Hoffmann + Krug gewann den Entwurfswettbewerb mit einem zweigeschossigen Bau, der parallel hinter dem Altbau liegt und sich von diesem durch einen Innenhof absetzt.<sup>832</sup> An die Westseite des Altbaus fügten sie einen U-förmigen Baukörper an. Seine zwei Vollgeschosse zur Präsentation von Kunst werden durch ein Zwischengeschoss ergänzt, welches zwei weitere kleine Ausstellungsräume birgt und von einer Balustrade einen Blick in den Ausstellungsraum sowie von der Cafeteria einen freien Blick in das Entree und Treppenhaus ermöglicht. Von außen nimmt der Betonstein die Farbigkeit des Muschelkalks wieder auf. Die Fenster sind akzentuiert und in schwarz gehalten.

Im Inneren zeigen sich klar strukturierte helle Ausstellungsräume, im Erdgeschoss mit großer Glasfront in den Innenhof, in der ersten Etage durch das Sheddach durchgehend mit Oberlichtern versehen. Die Verbindungsräume von Alt- zu Neubau waren laut Architekt Diethelm Hoffmann durch technische Zwänge wie Brandschutz, Material- und Niveauunterschied besonders zu beachten, machten sie doch besondere

---

<sup>830</sup> Vgl. Schick, in: Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986, S. 54.

<sup>831</sup> Vgl. Schick, in: Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986, S. 56.

<sup>832</sup> Vgl. Hans Jürgen Kuhlmann: Wiederaufbau und Erweiterung 1945 bis 1986, in: Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986, S. 76.

Übergangschleusen notwendig, womit „eine ungewöhnliche bauliche Akzentuierung den Wechsel in den Licht- und Raumverhältnissen unterstreicht.“<sup>833</sup> Diese Schleusenträume brechen die Enfilade der Ausstellungsräume durch asymmetrische Erschließungswege und Richtungsänderungen auf<sup>834</sup>, was nach heutigem Stand eine Begehung und Orientierung von Alt- zu Neubau eher erschwert. Orientierung bietet dabei lediglich die Belichtung mit Ausblicken ins Freie. Die Fenster in den Durchgangsräumen ermöglichen somit eine Standortanalyse.

„Triviale Durchgangschleusen wurden durch Abknicken der Bewegungsachse oder durch apsidiale Raumergänzungen akzentuiert. Glasabschlüsse erhielten durch ungewöhnliche Verwendung industrieller Walzprofile und durch die Umkehrung des Wand-Öffnungs-Prinzips [...] ein eigenes Gepräge.“<sup>835</sup>

An eben solch einer Schnittstelle von Alt- zu Neubau, hinter einer Durchgangschleuse in einem Fensterschacht befindet sich in der Kunsthalle zu Kiel Imi Knoebels *Blaue Scheibe*.

„Die Schönheit liegt immer dazwischen.“<sup>836</sup>

Die *Blaue Scheibe* besteht aus zwei Thermopane-Glasscheiben (Isolierglas) mit zwei unterschiedlich signalblaugetönten Gläsern im Format 48 x 41,5 x 1,5 cm. Angebracht in einem durchgehenden Fensterschacht wirft sie je nach Tageszeit und Wettersituation einen wandernden blauen Lichtstrahl auf den Boden. Bei gutem Wetter deutlich erkennbar am farbigen Schattenwurf, bei schlechtem Wetter tritt die Farbigkeit in den Hintergrund. Die Durchgangschleuse wirkt damit entweder einladend, da betont bzw. dunkel und zurückhaltend. Durch den Höhenunterschied von Alt- zu Neubau gibt es in der Schleuse eine Rampe. Unterschiedliche Bodenbeschaffenheiten, von grauem Teppich zu weißen Fliesen machen den Umbruch besonders deutlich. Beschreitet der Museumsbesucher seinen Weg vom Alt- in den Neubau, so sieht er die *Blaue Scheibe* nach dem Ende der Rampe zu seiner linken liegend sobald er den Ausstellungsraum betritt. Knoebels Scheibe, montiert auf

---

<sup>833</sup> Diethelm Hoffmann: Aufgabe und Planungsprozeß, in: Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986, S. 85f. Die Beschreibung basiert auf den Ausführungen Hoffmanns sowie einer dreijährigen Mitarbeit im Haus.

<sup>834</sup> Vgl. Hoffmann, in: Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986, S. 87.

<sup>835</sup> Hoffmann, in: Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986, S. 88.

<sup>836</sup> Imi Knoebel im Gespräch mit Dirk Luckow in Düsseldorf 1994, zit. nach: Deutsche Bank AG (Hrsg.): Imi Knoebel. Eine Einführung in sein Werk und Schaffen. Frankfurt am Main 1996, S. 3.

Augenhöhe in einem Fensterschacht, gibt den Blick frei auf den Innenhof, den alten sowie den neuen Museumskomplex, getönt in blau oder neutral, da das Kunstwerk nur einen kleinen Teil des Fensters bedeckt. Kommt der Museumbesucher aus dem Neubau und nutzt die Durchgangsschleuse, um in den Altbau zu gelangen, ist die Einsicht auf die Scheibe durch einen Wandvorsprung neben dem Fenster stark eingeschränkt. Hier ist die Wettersituation hilfreich, die einen farbigen Schatten zum Wegweiser machen kann.

Die Aufmerksamkeitslenkung der *Blauen Scheibe* funktioniert also, wie Knoebel im vorhergehenden Zitat formuliert, über ein visuelles Erlebnis, dem tatsächlichen Hinschauen, der Hinwendung auf das Werk und dem Erkennen. Im Ausstellungskontext präsentiert Knoebel seine Werke mit Rücksicht auf die architektonischen Gegebenheiten<sup>837</sup>, dem wurde auch in Kiel durch die Museumsmitarbeiter Rechnung getragen.<sup>838</sup> Damit wird die *Blaue Scheibe* zu einem integrativen Bestandteil der Architektur und die architektonischen Elemente wie Fenster, Wandvorsprung und Durchgangsschleuse zum künstlerischen Repertoire – Knoebel will Bilder frei von inhaltlichen Konnotationen schaffen, die in letzter Konsequenz nur auf sich selber verweisen.<sup>839</sup> Er nutzt Form und Farbe als Träger seiner Kunst und löst sich dennoch von einem traditionellen Bildbegriff, indem er seine Kunst in den Umraum öffnet und mit ihm verbindet.<sup>840</sup> Er entwirft ein neues Bildraumkonzept, „indem er einen imaginären Bildraum vollends ausschließt und seine Objekte unmittelbar im Realraum verortet.“<sup>841</sup>

Knoebel geht es dabei aber auch um das Farbspiel, welches den Blick des Betrachters lenkt. Natürliches Licht ändert die Intensität der Farbe. Im Wechsel des Tageslichts wird das Kunstwerk mal deutlich wahrnehmbar, mal nicht. Der Künstler versucht das Licht „als dynamisches Element mit in die Präsentation einzubeziehen.“<sup>842</sup> Somit kann die *Blaue Scheibe* eine aktive Differenzierung des Sehaktes nach sich ziehen: „die

---

<sup>837</sup> Vgl. Dirk Martin: Zur Ausstellung *Imi Knoebel – Werke von 1966 bis 2006*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, in: Knoebel 2007, S. 10-21, hier S. 10.

<sup>838</sup> So Kunsthallen Sammlungsleiter Peter Thurmman, der in einer Email vom 04.09.2013 den Findungsprozess des Anbringungsortes und die nahezu nahtlose Einfügung der *Blauen Scheibe* als Glücksfall bezeichnet.

<sup>839</sup> Vgl. Martin, in: Knoebel 2007, S. 10.

<sup>840</sup> Vgl. Martin, in: Knoebel 2007, S. 16.

<sup>841</sup> Martin, in: Knoebel 2007, S. 16.

<sup>842</sup> Martin, in: Knoebel 2007, S. 18.

Farbfelder fluktuieren, flimmern, pulsieren, schweben. Sie changieren zwischen Distanz und Nähe.“<sup>843</sup>

Während seiner Studienzzeit entdeckt Knoebel die Lehren des Suprematismus und den Künstler Kasimir Malewitsch für sich. Die Gegenstandslosigkeit, die Reduktion auf Quadrat und Kreuz, die für Malewitschs Werk charakteristisch sind, werden für Knoebel formbestimmend.<sup>844</sup> Malewitschs theoretische Schrift „Die gegenstandslose Welt“ aus dem Jahr 1927, vom Bauhaus verlegt, wurde erst 1962 von Werner Haftmann neu herausgegeben. Der Reiz des Neuen und der revolutionäre Impetus der Schrift haben Knoebels Werk beeinflusst.<sup>845</sup> Im Studium war dieser Text damit eine Quelle, um Knoebels eigene Reduktionen zu untermauern. Analog zu Malewitschs Text und seinem *Schwarzen Quadrat* verstand auch Knoebel seine Werke als „selbstständige von allen Äußerlichkeiten befreite Urform“ von der aus er „eine reine Kunstsprache nicht zweckgebundener Formen entwickeln“ konnte.<sup>846</sup> Die Form ist bei Knoebel nicht Ziel, sondern Ausgangspunkt.<sup>847</sup> Denn er bringt die Formen direkt im Ausstellungsraum an, ohne Untergrund und Rahmung, wie beim *Schwarzen Quadrat* Malewitschs; der Ausstellungsraum wird zum Bildraum, wirkt durch das Werk.<sup>848</sup>

Bezugnehmend auf den Untertitel der Arbeit *Ehre an Joseph Beuys* gilt es den Zusatztext zur *Blauen Scheibe* näher zu durchleuchten, denn mit der Präsentation der Scheibe ist immer eine Texttafel mit folgendem Inhalt verbunden:

Am 1.6.1971 gründete Joseph Beuys die Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung. Dafür hatte er ein kleines Ladenlokal im Herzen der Düsseldorfer Altstadt angemietet, Andreasstr. Topografie: Gegenüber der Andreaskirche, schräg gegenüber der Düsseldorfer Kunsthalle und wenige Meter vom Galeriehaus Alfred Schmelas entfernt.

Der fast ebenerdige Raum ist durch eine Schaufensterscheibe zu überblicken. An der linken Wand hing eine große Schultafel mit Anweisungen über das

---

<sup>843</sup> Martin, in: Knoebel 2007, S. 20.

<sup>844</sup> Vgl. Susanne Küpper: Den Anfang und das Ende verweigern, in: Imi Giese, Jörg Immendorff, Imi Knoebel, Palermo, Katharina Sieverding, Ausst.-Kat. hg. v. Karola Grässlin, Kunstverein Braunschweig e.V. Braunschweig 1999, S. 4-24, hier S. 10; Beispiele für Gegenstandslose Bilder, in: Martin Schulz: Imi Knoebel. Die Tradition des gegenstandslosen Bildes, München 1998, S. 35, 39, 44, 59.

<sup>845</sup> Vgl. Küpper, in: Knoebel 1999, S. 10f.

<sup>846</sup> Schulz 1998, S. 134.

<sup>847</sup> Vgl. Schulz 1998, S. 134.

<sup>848</sup> Vgl. Schulz 1998, S. 134.

Verfahren einer Volksabstimmung und die erforderlichen Schritte ihrer Realisierung. In das rückwärtige Fenster setzte Beuys eine blaue Scheibe ein. Das blaugefärbte Licht durchstrahlte den ganzen Raum und war von der Straße zu sehen. Beuys unterhielt den Raum bis Ende der sechziger Jahre. Jetzt ist dort eine Schmuck-Boutique, die blaue Scheibe ist immer noch dort, nur durch Ausstellungsflächen verdeckt.

Zu Ehren und zur Erinnerung an seinen Lehrer hat Imi Knoebel diese Blaue Scheibe jeweils in gleicher Größe und im gleichen Farbton als Multiple in 65er-Auflage neu geschaffen.

Im blauen Licht der Scheibe soll an das Wirken des „homo politicus“ Beuys erinnert werden, vielleicht als Appell an die Betrachter, eigenes Bewusstsein durch Taten zu manifestieren, bestimmt auch eine leise Referenz an den großen Lehrer und Künstler Beuys. Ob der blaue Leuchttton der Arbeit eine zusätzliche romantische Assoziation wecken soll, muss jeder für sich entscheiden.<sup>849</sup>

Imi Knoebel war Schüler von Joseph Beuys an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Dieser ließ einige seiner Schüler in ihrem Kunstschaffen gewähren, allen voran Imi Knoebel, Imi Giese und Blinky Palermo, gab ihnen sogar ein eigenes Atelier, den Raum 19.<sup>850</sup> Statt Lob oder Kritik zeugte Beuys Respekt vor den Arbeiten seiner Schüler, indem er sie in seine Ausstellungen einlud. Knoebel versucht, wie im Zusatztext formuliert, das Wirken seines ehemaligen Professors zu honorieren und der *Blauen Scheibe* als Aktionsrelikt im Ausstellungsraum einen neuen Kontext zu geben. Dabei ist wichtig zu unterscheiden, dass Knoebels Werke an die Dynamik des Sehens und Wahrnehmens appellieren, während Beuys das Kunstwerk als flexibel verwendbares „Aktionsobjekt“ versteht.<sup>851</sup>

„Für Beuys besaßen Dinge, die sich ihm anboten, die Kraft, Strukturen zu generieren. Sie selbst bestimmen – der Künstler war ihr Medium – die Finalität

---

<sup>849</sup> Erwerbungen 1990-2000. Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Slg. Kat. hg. v. Hans-Werner Schmidt, Kunsthalle zu Kiel, Hamburg 2000, S. 98.

<sup>850</sup> Vgl. Franz-Joachim Verspohl: Richtkräfte – Sichtkräfte. Ein Dialog zwischen Joseph Beuys und Imi Knoebel, in: Knoebel 2007, S. 30-40, hier S. 30.

<sup>851</sup> Vgl. Verspohl, in: Knoebel 2007, S. 34.

ihres Gestaltungsprozesses. Der Künstler trat das Hoheitsrecht der Finalstruktur seines Gestaltens an das Ding ab.“<sup>852</sup>

Dem folgt Knoebel nicht, wie bereits beschrieben, sollen sich seine Werke im Raum zu neuer Wirkung entfalten.

„Er setzt die Werkgenese des Bildes in Beziehung zur Genese der Fixierung einer Bildvorstellung im Auge respektive im Gehirn des Betrachters. Die Werkentstehung steht im Dialog mit den Werkstoffen, die der Künstler jedoch nach seinen Vorstellungen formt, indem er sie in die Künstlichkeit überführt und die Werkidee gefügig macht.“<sup>853</sup>

In einer radikalen Reduktion und Reflexion auf die Bildmittel, zwei blaue gleichgroße Scheiben aus Sicherheitsglas montiert in einer Fensterscheibe, irritiert Knoebel den Betrachter. Durch Begehen des Ausstellungsraums zur Schleuse oder von der Schleuse zum Ausstellungsraum ermöglicht der abgeknickte Durchgangsweg eine Irritation des Bewegungsflusses. Die optische Beeinflussung durch das Buntglasfenster Knoebels ermöglicht eine zielgerichtete Wahrnehmung, eine Bewusstwerdung im Sinne Knoebels und damit ein visuelles Erlebnis. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Knoebel die Scheibe in Kiel nicht selber gehängt hat, sich im Ausstellungskontext seine Ideen aber wirkungsträchtig ergeben. Die Urfassung der *Blauen Scheibe* befindet sich in der hintersten Fensterfront der Hamburger Deichtorhallen. Anlässlich einer Imi Knoebel Ausstellung 1992 installierte sie der Künstler dort und machte die Arbeit für den endgültigen Verbleib an dieser Stelle der Stadt Hamburg zum Geschenk. Es handelt sich dabei um das einzige Sammlungsobjekt der Deichtorhallen. Leider ist diese Arbeit die meiste Zeit verbaut und nicht einsehbar.

Die *Blaue Scheibe* vermag den Ausstellungsraum zum Bildraum werden zu lassen, die Wandfläche/das Fenster wird in Kiel zum Bildgrund und der Außenraum als Projektionsfläche, als Lichtstrahl, als Schattenwurf nimmt Einzug in den Raum.<sup>854</sup> Der Betrachter ist aufgefordert, das Kunstwerk aktiv zu erfahren. Seine Bewegung im Raum, seine wechselnden Perspektiven, die unterschiedlichen Tageszeiten während seines Besuches und damit einhergehend die sich verändernden Lichtverhältnisse,

---

<sup>852</sup> Verspohl, in: Knoebel 2007, S. 34.

<sup>853</sup> Verspohl, in: Knoebel 2007, S. 36.

<sup>854</sup> Vgl. Schulz 1998, S. 80.

muss er selber zu einem Gesamtbild zusammenfügen.<sup>855</sup> Damit ergibt sich eine Offenheit, die mit Eco als „offenes Kunstwerk“ beschrieben werden kann. Das Werk ist unabgeschlossen und versucht, den Museumsbesucher durch ein visuelles Erlebnis als Gestaltgeber mit einzubeziehen. Damit wird auch die Funktion des Raumes, des Durchgangs und des Übergangsbereichs von alt zu neu, innen nach außen, farbig und neutral hinterfragt.

### **III.3.2.3. Wolfgang Hainke**

Die Arbeit mit dem Titel *A Hole in the Wall oder das Andere ist mein Gedächtnis* von Wolfgang Hainke findet sich an der Schnittstelle von Alt- und Neubau auf der ersten Etage der Kunsthalle Bremen.<sup>856</sup> Bereits in der Umbau- und Erweiterungsphase des Museums hat Hainke ebenso wie Manz zusammen mit Museumsmitarbeitern sowie den Architekten diese ortsspezifische Intervention geplant. Als Sammlungsobjekt durch den Ankauf im Programm „Kunst im öffentlichen Raum“ der Stadt Bremen ist dieses Kunstwerk mit Dauerhaftigkeit ausgestattet worden, die auch dem Konzept des Werkes selber entspricht.

Mit dem Erweiterungsbau und der Sanierung der Bremer Kunsthalle durch die Architekten Hufnagel Pütz Rafaelien, wiedereröffnet 2011, hat sich nicht nur die Ausstellungsfläche des Museums um ein Drittel erweitert, es wurde auch die ursprüngliche Symmetrie des Gründungsbaus, die sich in der zweiten Baustufe verschob und damit getilgt wurde, wieder hergestellt. Durch die Hinzufügung zweier Kuben in gleicher Größe sind die Ursprungsbauten nach Ost und West ergänzt worden. Hinzukommt die Angleichung der Fassade in Optik und Beschaffenheit – der Altbau besteht aus Sandstein, die beiden Kuben des Neubaus sind ummantelt mit auf Hochglanz geschliffenem Betonwerkstein mit Natursteinzuschlag. Außerdem passt sich die Fassade des Neubaus in ihrer Gliederung der einzelnen Kompartimente von Betonplatten, Fenster und LED-Anzeige der Fassadengliederung des Altbaus an. So gehen Altbau- und Neubau eine harmonische Verbindung ein.

---

<sup>855</sup> Vgl. Schulz 1998, S. 80.

<sup>856</sup> Abbildungsverzeichnis 12.

Im Innenausbau ist ebenfalls die Symmetrie wieder hergestellt worden, deutlich vor allem im Ausstellungsrundgang mit den parallel angeordneten Sälen und den baustrukturierenden Treppenhäusern in den Seitenflügeln. Der Umbruch von alt zu neu ist deutlich sichtbar belassen – dunkle Räumlichkeiten treffen auf geweißte Eichendielen, gläserne Oberlichter sind Folienlichtdecken entgegengesetzt, ornamentale und minimalistische Raumstrukturen stehen einander gegenüber. Die Sandsteinaltbaufassade wird im ersten Obergeschoss des Museums selber zum Ausstellungsgegenstand, gereinigt, sichtbar und betont durch eine Lichtfuge zeigt sie sich in den Durchgängen vom Alt- zum Neubau und wird damit Teil der Ausstellungsräume des Neubaus.<sup>857</sup>

„die versteckte „apokryphe Sammlung nicht mehr verwendbarer Dinge“ im „dunklen Speicher“ der Kunsthalle könnte der „lichtbringenden“ Installation von J.T. [James Turrell] unsichtbar durch die Stockwerke „folgen“.

füllt sich der Lagerraum von unten her, ist das Loch in der jeweiligen Etage zu verschließen.“<sup>858</sup>

Die Idee zum Kunstwerk kam Hainke bei einem Rundgang mit Andreas Kreul durch den Rohbau der Kunsthalle Bremen.<sup>859</sup> Er reagiert mit der Positionierung seiner Arbeit auf den Kontrast von alt und neu, dekorativ und minimalistisch. Aber auch bei der Verwendung seines Materials bezieht er alt und neu mit ein. Gemeinsam mit den Architekten Hufnagel, Pütz und Rafaelien wurde nach einer Möglichkeit gesucht, Hainkes Idee umzusetzen. Die ideale Stelle wurde im Durchgang vom Alt- zum Neubau im ersten Obergeschoss des Westflügels gefunden. In einer Nische zwischen beiden Baustufen – dem Neubau mit Betonwänden und hellem Holzfussboden und dem Altbau, dessen Sandsteinfassade zur Innenwand des Museums wurde und dem Übergang zum Altbau mit dunklem Holzfussboden – zeigt sich das Werk. Wenn der Museumsbesucher mit Blickrichtung auf Hainkes *A Hole in the Wall* steht, hat er den Altbau im Rücken. Dennoch ist die Nische vielleicht max. 40 cm breit.

---

<sup>857</sup> Vgl. Wulf Herzogenrath, Georg Abegg: Vorwort; Karl Hufnagel: Die neue Kunsthalle Bremen, in: Hufnagel/Kreul 2011, S. 6/7; 8-11. Diese beiden Texte sind die Grundlage der Erläuterungen von Alt- und Neubau der Kunsthalle Bremen sowie eigener Besuche vor Ort.

<sup>858</sup> Wolfgang Hainke: Konzept zur Installation *A Hole in the Wall*, 2010, Geschenk des Künstlers 2011, in: Wunderkammermusik 2011, S. 107.

<sup>859</sup> Dr. Andreas Kreul in einem persönlichen Gespräch in Bremen am 15.05.2012.

Offensichtlich besteht das Kunstwerk bei einem ersten Blick aus nichts mehr denn einem Loch in der Wand des Neubaus. Ohne Hinweis oder Beschilderung wäre hier eine weiterführende Analyse kaum möglich. Es handelt sich um eine ca. 20 cm große Öffnung auf Augenhöhe des Betrachters. Will er sehen, was die Öffnung offenbart, muss er sich auf Zehenspitzen stellen. Die elliptische Wandöffnung selber hängt mit einem dahinterliegenden angeschnitten, ca. 50-60 cm langen Rohr zusammen. Dieses führt in einen Hohlraum zwischen Außenfassade und betonverputzter Wand des Neubaus. Dieser Schacht erstreckt sich über alle Ebenen des Museums und endet im Sockelgeschoss. Die Fassung der Wandöffnung ist gleichzeitig die in die Wand eingelassene Röhre. Sie besteht aus altem Kunsthallensandstein, in Form geschliffen, mit elliptischer Öffnung in die glatt verputzte Wand eingesetzt. Mehr zeigt das Kunstwerk im ersten Moment nicht, denn der Hohlraum hinter der Öffnung ist weder vollständig zu sehen, noch an einer anderen Stelle im Museum einsehbar.

Aber als Loch in der Wand lädt die Öffnung ins Nirgendwo dazu ein, etwas in sie hineinzuworfen, die Neugier zu stillen, ob das Hineingeworfene irgendwo ankommt, ob es Geräusche macht, ob sich eine Veränderung an der Wandöffnung zeigt. Damit geht einher, dass das Loch in der Wand tatsächlich etwas aufnehmen kann. Damit wäre es als Speicher, als zeitliches Gedächtnis, als Erinnerungsträger zu nutzen. Der Besucher könnte sich von allerlei durch die Öffnung Passendem entledigen wie Notizen, Kaugummipapier, Taschentücher, etwas, das man auf seinem Museumsbesuch bei sich trägt. Allerdings muss man sich bewusst sein, dass diese Dinge für immer verschluckt werden, keine Möglichkeit besteht, sie wieder freizugeben, es sei denn man würde die Wand mit großem technischen Aufwand öffnen. Dennoch wären alle eingeworfenen liebgewonnenen oder lästigen Dinge sicher verwahrt, wie es in einem Archiv oder Museumsdepot der Fall wäre und so dementsprechend alle durch die Öffnung in den Hohlraum gelangten Dinge gleichzeitig Teil der Sammlung der Kunsthalle Bremen wären.<sup>860</sup>

---

<sup>860</sup> Diese Ausführungen basieren auf einem Gespräch mit Dr. Andreas Kreul und seinem Text: Now by memory inspired... Zu Wolfgang Hainkes *A Hole in the Wall oder: Das Andere ist mein Gedächtnis*, in: Wunderkammermusik 2011, S. 106-107, sowie des Konzepts der Installation von Wolfgang Hainke, ebda. S. 107: Vgl. ebenso Hainkes Konzept, in: Wunderkammermusik 2011, S. 107: „zwischen dem alt- und neubau wird zwischen einer alten und neuen wand ein hohlraum geschaffen, der von oben und unten durch alle etagen reicht, für immer unzugänglich bleibt und nur durch ein loch in der wand der obersten etage seine existenz und seine funktion als "speicher" von dokumenten unterschiedlichster art verrät und so alle besucher zum "benutzen" auffordert, verdeutlichend, daß dieses archiv alles für immer "schluckt", nie wieder freigibt, nicht geöffnet werden kann (bis zu einem möglichen

Hainke sowie Kreul sprechen in diesem Zusammenhang von einer „Geniza“. Geniza bedeutet im Hebräischen Hohlraum, Lager, Speicher und ermöglicht, ähnlich der Wandöffnung Hainkes, eine Aufbewahrung wertvoller jüdischer Schriften in einem vermauerten Hohlraum einer Synagoge. Das verstaute Schriftgut wird hier rituell entsorgt. Dabei ist selten exakt bekannt, wo sich dieser Hohlraum befindet und so kann es zu Entdeckungen, wie jener 1890 in der Ben-Esra-Synagoge in Kairo kommen, wo man im Zuge eines Umbaus um die 200.000 Schriftstücke ab dem Jahr 800 fand, die dann wiederum zu wertvollen Zeitzeugnissen wurden.<sup>861</sup> Kreul spielt hier auf die Sinnenebene des Sammeln im Verborgenen an, die Hainke mit seinem Kunstwerk thematisiert. Was werden die eingeworfenen Objekte in hundert Jahren oder später für Aufschluss geben über die vergangene Zeit? Sind es tatsächlich Zeitzeugnisse? Welchen Wert werden sie haben?<sup>862</sup>

Dazu würde auch der Untertitel der Arbeit *Das Zweite ist mein Gedächtnis*, einem Zitat von Vilém Flusser entlehnt<sup>863</sup>, passen.

„Der Andere, der Nächste, als Träger der Information, ist mein Gedächtnis.“<sup>864</sup>

Jemand anderes wird zum Gedächtnis, zum Speicher, zum Erinnerungsträger – in diesem Fall das Museum als Hort der eingeworfenen Objekte. Allerdings ist durch die geringe Auffindbarkeit, die mangelnde Beschriftung, die Zurückhaltung im Hinweis auf die Wandöffnung und ihre Funktion relativ fragwürdig, wie sich der Wandschacht füllen soll und damit einhergehend auch die Frage womit. Ähnlich dem Londoner Künstler Boxi, der verschlossene Kisten aus Stahl fertigt, die ähnlich einer Zeitkapsel oder modernen Arche Noah alles für einen menschlichen Neustart beinhalten.<sup>865</sup> Er positioniert sie im Außenraum, aber durch ihre äußere Neutralität werden sie selten entdeckt bzw. sagen wenig über ihren Inhalt aus. Warum also öffnen? Und glauben wir dem Künstler bezüglich des Inhalts?

---

abriss oder erneutem Umbau), dieses „schwarze Loch“ von noch zu bestimmender Größe ist so hoch angeordnet, daß man nicht hineinschauen kann, sich auf die Zehenspitzen stellen muß, um sich der Dokumente/Dinge zu entledigen und sie gleichermaßen, paradoxerweise, sicher zu bewahren. Des Besuchers Beitrag wird für immer zum unsichtbaren Teil der Sammlung.“

<sup>861</sup> Vgl. Kreul/Hainke, in: Wunderkammermusik, S. 106-107. Anhand von Kreuls Text und Hainkes Konzept konnte eine genauere Beschreibung der Arbeit nach einem persönlichen Besuch vor Ort erfolgen.

<sup>862</sup> Vgl. Kreul, in: Wunderkammermusik 2011, S. 106f.

<sup>863</sup> Vgl. Kreul, in: Wunderkammermusik 2011, S. 106.

<sup>864</sup> Vilém Flusser, in: Hans Peter Kuhn, Hanns Zischler: You Can't Judge a Book by its Cover, Berlin 1995, zit. nach: Wunderkammermusik 2011, S. 106.

<sup>865</sup> Boxi *Time capsule on euro pallet and image with displayed contents*, TC15082K10 1/1 2010, unter: <http://boxi.eu.com/tc15082k10/> (eingesehen am 21.03.15).

Zwischen Imagination und Wirklichkeit, Wandlungsfähigkeit und Zufälligkeit durfte Hainke unter dem Titel *terra incognita/Topsy-Turvy-Topographie. Wolfgang Hainke/Die Sammlung/neu/sehen*<sup>866</sup> seine Vorstellung eines Museums in der gesamten Kunsthalle Bremen realisieren. Er hängte um, präsentierte Objekte, die jahrelang im Depot gelagert waren und schaffte so vollkommen neue Raumansichten, die Altes neu definierten, aufwerteten, umdeuteten und Neues vor einem anderen Kontext präsentierten.<sup>867</sup> Sammeln und Sichtbar machen sind auch Strategien z. B. in seinem W(H)ALE-Project, wo er Daten von 1624 bis 2011 sammelte, die in einer Art Tagebuch von Kreul veröffentlicht wurden.<sup>868</sup> Seine Nachbildung des Sockels der „Bremer Stadtmusikanten“ in Originalabmessungen aus Acryl-Glas, neben dem Original für kurze Zeit positioniert, wirft eine Frage nach der Bedeutung der allseits beliebten Skulptur auf: ob der Sockel nicht als Stellvertreter für die Skulptur ausreichend wäre. Über die Funktion der Erinnerung, des Gedächtnisses, der Geschichte scheinen viele Arbeiten Hainkes ihre Wirkung zu beziehen.

Dennoch gewährt die Wandöffnung auch einen besonderen Einblick in den gebauten Raum. Sie legt eine Struktur frei, die ansonsten nie für den Museumsbesucher sichtbar wäre. Sie kehrt das Innere nach außen, offenbart aber keine unmittelbare freie Sicht. Damit wird auch die Positionierung der ortsspezifischen Intervention noch einmal wichtig. Hainke lotet mit seiner Kunst nicht nur die Grenzen zwischen sichtbar und unsichtbar, sondern auch zwischen bewusst und unbewusst, offensichtlich und versteckt aus. Indem Hainke sein Kunstwerk direkt in der Schnittstelle von Alt- und Neubau positioniert, weist er auch auf das Durchgangsverhalten des Besuchers hin. Wer nimmt dieses zu befüllende Kunstwerk überhaupt wahr? Muss es zwangsweise gesehen werden? Ist das Ziel überhaupt das Auffüllen mit persönlichem Material? An der Grenze von alt und neu, dunklem und hellem Bodenbelag, Sandstein und Beton zeigt sich auch der Umgang der Architekten mit der vorgefundenen Architektur und einer möglichen Eingliederung der neuen Ausstellungsflügel. Im Moment des Übertritts, schwellenlos, dennoch optisch getrennt, weitet sich der Blick in den Raum

---

<sup>866</sup> Kunsthalle Bremen, 15. Oktober 2006 - 21. Januar 2007, Ausstellungsansicht, in: Wunderkammermusik 2011, S. 48.

<sup>867</sup> Vgl. Wulf Herzogenrath: Aspekte der Geschichte der Bremer Kunsthalle, in: Hufnagel/Kreul 2011, S. 42-49, hier S. 48.

<sup>868</sup> Vgl. Andreas Kreul: Ein Tagebuch zum W(H)ALE-Project von Wolfgang Hainke, in: Wunderkammermusik 2011, S. 114-127.

hinein, ohne in einer Wandnische zu verweilen. Hainke akzeptiert für das Konzept seiner Arbeit also auch die architektonische Besonderheit, weder hier, noch dort zu sein, weder im Fokus der Aufmerksamkeit noch am Rande zu stehen. Als Zwischenraum, als Zwischenstadium präsentiert sich das Loch in der Wand in der Bremer Kunsthalle dem Museumsbesucher.

#### **III.4. Zusammenfassung und Ausblick**

Die Kenntnisse historischer Wegformen, ihrer Begehungssysteme bis hin zu zeitgenössischen Varianten sowie deren differenter Ausgestaltung im Museumskontext ermöglichten eine Analyse der zeitgenössischen künstlerischen Installationen in deutschen Museumsbauten. Allen künstlerischen Gestaltungsformen, ob durch Hinzufügung oder Wegnahme, liegt die Möglichkeit zugrunde, einen direkten Eingriff an der bestehenden Architektur vorzunehmen, sich in die architektonischen Gegebenheiten einzuschreiben, den räumlichen Zusammenhang zu betonen, ihn zu verändern. Dabei formen auch diese künstlerischen Rauminstallation neue wahrnehmbare Räume, indem sie dem bestehenden funktionalen Durchgangsraum, dem Korridor, der Verbindung auf ebener Fläche, dem Übergang von Alt- zu Neubau eine zusätzliche Qualität und Funktion oktroyieren. Durch die künstlerischen Installationen ändert sich die Gangart des Besuchers auf den Erschließungswegen. Er wird gebremst oder beschleunigt, Aufmerksamkeit wird geschürt, bestimmte Schwellenreize werden angesprochen. Jeder Künstler inszeniert dabei auf eigene Art und Weise einen Wegraum, der als peripherer Restraum, als Zubringer, als Schleuse im architektonischen Gefüge eher eine Randfunktion inne hat und wandelt diesen in einen bewusst zu erlebenden Ausstellungsraum.

Eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse sowie deren Bewertung im zeitgenössischen Kontext erfolgt im folgenden Kapitel. Anhand dieser Erläuterungen werden die Kunstwerke in Korridoren und Verbindungselementen zwischen Alt- und Neubau im thematischen Zusammenhang von Schwelle und Zwischenraum noch einmal eingehender untersucht.

## Kapitel IV

---

### Eine Theorie zur Wiederentdeckung von Treppe und Verbindungselement als künstlerische und architektonische Gestaltungsaufgabe

Museale Treppenanlagen und Verbindungselemente als künstlerische und architektonische Gestaltungsaufgabe erfahren in den letzten Jahren eine nicht zu unterschätzende Renaissance. In liminalen Museumsräumen werden zeitgenössische Kunstwerke zu Übersetzungsmedien, zu Transformatoren am Rande des Sehens. Sie ermöglichen dem Museumsbesucher, dem Ausstellungsmacher, aber auch dem Museumsarchitekten einen neuen und differenzierten Umgang mit dem Kunstwerk sowie seinem Anbringungsort. Kann man daher behaupten, dass die musealen Schwellen und Zwischenräume eine Umwidmung im Gesamtbauegefüge seitens der Künstler, Ausstellungsmacher und Architekten erfahren?

Ausgehend von Walter Benjamins Schwellendefinition aus dem Passagenwerk, die sich vor allem in dem Begriff der Schwellenerfahrung bündelt, entfalten Schwellen und Zwischenräume divergente Bedeutungen, welche um das Moment des Übergangs kreisen - durch etwas hindurch, hinein zu etwas Neuem. Benjamins Schwelle ist dabei Übergangszone, fließend, verschwimmend, beweglich, nicht verharrend oder begrenzend.<sup>869</sup> Kunstwerke an eben diesen Funktionszonen des Baus, auf der Treppe oder dem Korridor, vermögen das Fließen und Verschwimmen aufzuhalten. Hemmen sie doch die Gangart, lenken den Blick auf die Besonderheiten der Schwelle und des Zwischenraums, bündeln die Aufmerksamkeit und ermöglichen eine Interpretation von „Künstler-Werk-Betrachter-Institution“<sup>870</sup> unter neuartigen Gesichtspunkten.

Folgender Exkurs soll die Konstellation von Kunst, Anbringungsort, Ausstellungsmacher und Museumsarchitekt noch einmal differenzierter beleuchten:

In der Ausstellung „Räume für Kunst“, einer Ausstellungen dokumentarion und Jahresausstellung des Förderkreises der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst

---

<sup>869</sup> Siehe die Ausführungen zum Passagen-Werk und der Schwellenthematik bei Benjamin in Kapitel I.2.

<sup>870</sup> Siehe Einleitung S. 10, Vgl. Kemp 1996, S. 22.

1992, wurden Museums- bzw. Raumentwürfe für die Präsentation von bildender Kunst aus den achtziger und neunziger Jahren gezeigt. Vorgestellt wurden Museumsarchitekturen, die im Spannungsfeld zwischen architektonischer Raumfindung und kunstfreundlicher Raumnutzung agieren. Dabei stellte sich den Kuratoren und Architekten die Frage nach dem Museumsbau als „lösbarer“ Aufgabe, meint einen alle Beteiligten zufriedenstellenden Entwurf.

Peter Guth, Kunsthistoriker und Publizist, macht den Vorschlag, vor dem eigentlichen Bauvorhaben zu klären, wie man Kunst auffassen will (Gemäldegalerie vs. Kunst als Prozess/Interaktion/Intervention), welchen Raum sie (auch seitens der Politik, die mit sog. Stararchitekten versucht, ihre Kulturlandschaft durch außergewöhnliche Architekturen zu erhöhen) zugestanden bekommt, wie der Architekt mit ihr umgeht (auf welche Seite, Kunst oder Politik, er sich schlägt).<sup>871</sup>

Peter Weibel, Museumsdirektor und Kurator, spricht von der „romantischen Idee [...], daß die Künste, d.h. die Architektur und die ausgestellten Kunstwerke, sich gegenseitig erhellen können.“<sup>872</sup> Dabei differieren die Ansichten von Künstler/Kurator und Architekt teilweise stark. Der Wunsch nach dienenden und selbstständigen Räumlichkeiten trifft auf den Kunstcharakter des Baus selber. Entweder stört die Kunst den Bau oder der Bau die Kunst. Diese konträren Auffassungen führen, so Weibel, in einer konkreten Situation zu Differenzen, die im Idealfall behoben werden bzw. eine sich gegenseitig befruchtende Situation am und im Bau erschaffen können. Dabei zeigen die Diskussionen um die Funktion des Museums den radikalen Wandel im Museumsdiskurs und damit auch den Funktionswandel der Museumsräume auf.<sup>873</sup> Die Kunst selbst spielt hier eine entscheidende Rolle: als Spiegel der Zeit, Gesellschaft, künstlerischen Praxis, als Tourismus-Magnet oder Freizeiterlebnis etc. Weibel zitiert hier Peter Eisenman, der 1982 formulierte, dass die Architektur die Kunst herausfordern soll, sie keine dienende Funktion mehr haben könne.<sup>874</sup> In Weiterentwicklung dieses Gedankens beschreibt Weibel die daraus resultierende

---

<sup>871</sup> Vgl. Peter Guth: Museumsbau als lösbarer Aufgabe?, in: Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart, Ausst.-Kat. hg. v. Carsten Ahrens, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig u.a. Hannover 1993, S. 13.

<sup>872</sup> Peter Weibel: Museen in der postindustriellen Massengesellschaft. Gegen eine Metaphysik der Präsenz, für eine Physik der Massen, in: Räume für Kunst 1993, S. 14.

<sup>873</sup> Vgl. Weibel, in: Räume für Kunst 1993, S.14.

<sup>874</sup> Vgl. Weibel, in: Räume für Kunst 1993, S.15.

Diskrepanz der Erwartungshaltung des Publikums wie folgt: die Kunst wird zum Rivalen der Architektur, es wird gebuhlt um Attraktivität und die Gunst des Besuchers.<sup>875</sup> Ein mögliches Fazit dieser Diskussion wäre: Ausstellungsinnenraum und ausgestellte Kunst dürfen nicht in Konkurrenz zueinander stehen. Die Rezeption und Präsentation von Kunst im Ausstellungsdiskurs hat eine andere Form angenommen als jene des Museumsarchitekturdiskurses. Neue erlebnisbetonte Inszenierungen von Kunst in besonderen Ausstellungsräumen führten zu neuen Ausstellungstypen und –strategien, welche traditionelle Formen der Präsentation von Kunst (Genealogie, Chronologie etc.) sprengen.<sup>876</sup> Weibel bewertet diese Entwicklung als Museumsdirektor und Kurator durchaus kritisch und plädiert für eine Ausstellungs- und Museumstypologie, die mehr auf Experiment und Labor setzt.<sup>877</sup>

Jean-Christophe Ammann, Museumsdirektor und Kurator, formuliert: „Leidet die Kunst, leidet auch die Architektur.“ – Architektur erfüllt für ihn eine öffentliche Funktion: sie dient einer Sache; nur wenn diese bestand hätte, könnte sie über sich hinauswachsen, Kunst im Inneren oder am Bau präsentieren.<sup>878</sup>

Hans Hollein, Architekt, nennt den Bezug von architektonischem Raum und Kunstwerk unter Einfluss der Lichtwirkung als wesentliche Grundlage des museologischen Konzeptes, die tektonische und architektonische Natur von Wand, Boden und Decke die „Basis der Behausung des Kunstwerks und der Vermittlung seiner Botschaft. Es gibt keinen neutralen Raum, sondern nur charakteristische Räume unterschiedlicher Größenordnung [...], mit denen das Kunstwerk eine Dialektik eingeht – in gegenseitiger Potenzierung.“<sup>879</sup> Die direkte Konfrontation des Kunstwerks mit dem Bauwerk stellt für Hollein demzufolge die Essenz des Museumsbaus und der Museumsausstellung dar.<sup>880</sup>

---

<sup>875</sup> Vgl. Weibel, in: Räume für Kunst 1993, S.15.

<sup>876</sup> Vgl. Weibel, in: Räume für Kunst 1993, S.16.

<sup>877</sup> Vgl. Weibel, in: Räume für Kunst 1993, S.17. Dieses Konzept der Ausstellungs- und Museumstypologie von Experiment und Labor setzt Weibel exemplarisch im ZKM Karlsruhe als Direktor um. Durch die Verbindung von künstlerischen Gattungen wie Malerei, Videokunst, Performance und computerbasierten Werken bis hin zur Musik sollen neue Perspektiven auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts gegeben werden, auch vor dem Hintergrund nationaler und internationaler Projekte von Künstlern und Forschern.

<sup>878</sup> Jean-Christophe Ammann: Die Kunst und die Architektur, in: ROGUE, Nov./Dez. 1991, 1.Jg. Heft 6, Frankfurt 1990, zit. nach: Räume für Kunst 1993, S. 101.

<sup>879</sup> Vgl. Hans Hollein: Ausstellen, Aufstellen, Abstellen. Überlegungen zur Aufgabe des Museums für Moderne Kunst, in: Hans Hollein. Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt 1991, zit. nach: Räume für Kunst 1993, S. 102.

<sup>880</sup> Vgl. Hollein, in: Räume für Kunst 1993, S. 102.

Der hier angerissene Diskurs zeigt noch einmal deutlich, wie different die Meinungen der Museums- und Ausstellungsmacher sowie der Architekten im Zuge des Ausstellungsprojektes zu Tage traten. In Abgrenzung zum Themengebiet der vorliegenden Arbeit sind einige der getätigten Aussagen äußerst dienlich, vor allem wenn es um die Großgestaltung des Architekturentwurfes und dem sich daraus ergebenden Detailthema der Erschließungsräume geht.

Funktionsräume in aktuellen Gebäudekomplexen wie im Wohnungsbau, in öffentlichen Gebäuden, aber auch und vor allem in Museumsbauten, dienen nicht selten als Visitenkarte eines Gebäudes. Ihre einzelnen Elemente, wie Treppenhaus, Rampe, Untergrundpassage oder Korridor, werden in der anspruchsvollen Architektur fast immer gestaltgebend eingesetzt.<sup>881</sup> Als „prägende Komponente eines Entwurfs“<sup>882</sup> positionieren und gestalten Architekten Erschließungsräume als Aufmerksamkeitsträger. Ihre Positionierung und Machart wird betont und damit hervorgehoben. Gerade die Treppe als „gebaute Bewegung im Raum“<sup>883</sup>, deren rein funktionale Aufgabe die Verbindung verschiedener Ebenen ist, kann auf metaphorischer Ebene zu einem Aufstieg, sogar Übergang in eine andere Welt werden. Die Treppe hat über die Jahrhunderte als Bauteil ein Renommee entwickelt, welches den Entwurf entscheidend beeinflusst.<sup>884</sup>

Neue Kunstmuseumsbauten der letzten Dekade setzen vor allem auf fließende Übergänge. Im MAXXI (Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma), Rom, entworfen von Zaha Hadid Architects (Zaha Hadid und Patrik Schumacher, eröffnet 2009) überlappen sich Treppen, Rampen und Korridore und erschaffen durch ihre farbliche Exponiertheit in Schwarz, im Gegensatz zu den weißen Wänden und Betonflächen, einen starken Kontrast im Raumgefüge und ermöglichen im Versatz der Räume eine Differenzierung und Offenheit der Ausstellungsflächen. Großzügige Galerien, Schrägen, Rampen und Kurven bestimmen den Bau, freischwebende schwarze Treppen verbinden die Ausstellungsebenen miteinander und strukturieren

---

<sup>881</sup> Vgl. Christian Schittich: Die Erschließung als Konzept, in: Schittich, Christian (Hrsg.): im DETAIL. Erschließungsräume. Treppen, Rampen, Aufzüge, Wegeführung, Entwurfsgrundlagen, München 2013, S. 8-13, hier S. 9.

<sup>882</sup> Schittich, in: Schittich 2013, S. 9.

<sup>883</sup> Schittich, in: Schittich 2013, S. 9.

<sup>884</sup> Vgl. Schittich, in: Schittich 2013, S. 9. Siehe auch Kapitel II.1 zur Geschichte der Treppen.

das Gebäude.<sup>885</sup> Zaha Hadid betont, “[...] indem es rankenartige Wege und offene Bereiche überlappen lässt”<sup>886</sup>, vermag das Museum einen ungezwungenen Besuch mit vorgegebenen Schwerpunkten zu vermitteln. Fließende ineinander übergehende Räume bedingen somit auch eine Vielzahl möglicher Wege durch das Museum.

„Der ungezwungene Gang durch das Museum ist ein Weg durch verschiedene Stimmungen, gefilterte Anblicke und unterschiedliche Lichtverhältnisse. Diese den Kuratoren gebotene neue Freiheit erweitert und verändert ihrerseits das Erlebnis des Kunstbetrachters als befreienden Dialog mit dem Kunstwerk und seiner Umgebung.“<sup>887</sup>

Bezugnehmend auf die gestaltbaren Ausstellungswände und einen künstlerischen Eingriff an der Architektur, ähnlich der bereits besprochenen künstlerischen Interventionen dieser Arbeit, formuliert Carles Broto:

„In opposition to the traditional coding of the museum wall as the privileged and immutable vertical surface for displaying paintings or delineating discrete spaces to construct order and a linear narrative, the wall here becomes a versatile tool for realizing different exhibition designs.“<sup>888</sup>

Diese Idee machen sich auch SANAA, Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa, für das Musée du Louvre-Lens (2010-2012) zunutze. Die Wand wird zum Werkzeug, zur Außenhaut, zur Ummantelung, zur Leerfläche für verschiedene Designs. Auf insgesamt 28.000 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche, verteilt auf fünf rechteckige Kuben, auf einem 20 Hektar großen Gelände, bestimmen Glas und Aluminium das Museumsgebäude. Transparenz und Reflexion schaffen eine „integrative Durchlässigkeit“<sup>889</sup>, die bezeichnend ist für das Arbeiten der Architekten. Auf insgesamt 360 m erstreckt sich, beidseitig am zentralen Foyer angegliedert, das Gebäudeensemble. Die große Galerie ist für die Sammlungspräsentation des Louvre entwickelt worden. Die Außenwände sind leicht

---

<sup>885</sup> MAXXI. National Museum of XXIst Century Art, Rom, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Broto: Carles (Hrsg.): New concepts in museums architecture. Barcelona 2013, S. 72-89; Jodidio, Philip: Architecture now! 9. Aufl. Köln 2013, S. 178-181. Der Beschreibung des Museums liegt vor allem Broto 2013 als Literatur zugrunde.

<sup>886</sup> Zaha Hadid, in: Jodidio 2013, S. 178.

<sup>887</sup> Hadid, in: Jodidio 2013, S. 178.

<sup>888</sup> Vgl. Broto 2013, S. 72.

<sup>889</sup> Vgl. Peter Popp, Emilia Margaretha: Integrative Durchlässigkeit: Louvre Lens von SANAA, in: DETAIL, Heft 5/2013, unter: <http://www.detail.de/architektur/themen/integrative-durchlaessigkeit-louvre-lens-von-sanaa-020367.html> (eingesehen am 17.07.2015); die Beschreibung der Architektur bezieht sich auf die detailreichen Abb. und Grundrisse sowie den Artikel selber.

gebogen, im Inneren gibt es keine Wände, keine klassische Aufteilung in Kunstgattungen, Epochen oder geographische Zuordnungen, sondern eine 3000 m<sup>2</sup> umfassende Ausstellungsfläche, auf der Werke von 3500 v. Chr. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, größtenteils auf Podesten im Raum arrangiert, präsentiert werden. Die Aluminiumwände spiegeln den Besucher, das Licht verändert sich im Raum je nach Tageszeit. Treppen oder Rampen gibt es nicht, dafür fällt der Boden zur Mitte des Ausstellungsraumes leicht ab und steigt dann wieder an.<sup>890</sup> Bewegung und Raum vermitteln sich im Gehen, im Erfahren dem Besucher. Schwellen ergeben sich lediglich an den Grenzen der Gebäude, im Übergang zu einem anderen Kubus. Fließende Übergänge und Überlappungen bedingen somit ein variables Wegsystem auf ebener Fläche im Durchschreiten der Museumsanlage. In der Reduktion auf das Unverzichtbare ergeben sich vor allem in der Offenheit der Gebäudekomplexe Einblicke und Durchblicke, Reflexionen und Flanierlust.

Ein weiteres Beispiel für Museumskomplexe und den Umgang mit Erschließungsräumen sind Automuseen oder Sciencecenter, die zumeist mit zentralangeordneten Rolltreppen den Ausstellungsraum strukturieren.

Im BMW Museum, München, dessen Um- bzw. Erweiterungsbau vom Atelier Brückner & ART+COM, München (wiedereröffnet 2008) geplant worden ist, wurde der Ursprungsbau von Karl Schwanzer in seinen Originalzustand von 1973 zurückgeführt. Über eine spiralförmige Rampe, können die Besucher fünf scheinbar freischwebende Plattformen erreichen die offen und von verschiedenen Standpunkten überschaubar die Ausstellungsfläche bilden.<sup>891</sup>

„Atelier Brückner reinterpreted the spiral ramp featured in the original museum building, adopting a ramp system as a dynamic central motif for the new architecture and the layout of the exhibition areas. The ramps, made to resemble streets with a finish of polished asphalt, lead the visitor through the museum and connect the new long-term exhibition space with the “Bowl”, now used for special exhibitions.”<sup>892</sup>

---

<sup>890</sup> Vgl. Popp/Margaretha 2013 bezugnehmend auf die Beschreibung der Architektur.

<sup>891</sup> BMW Museum, München, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Broto 2013, S. 246-255, hier S. 246. Der Beschreibung des Museums liegt diese Literatur zugrunde.

<sup>892</sup> Broto 2013, S. 254.

Die Straße als zentrale Besucherrampe innerhalb der Schüssel verbindet ein System von Ausstellungsflächen als Plätze, alles verbunden durch eine zentral angeordnete Rolltreppe.

Im Porsche Museum, Stuttgart, erbaut von Delugan Meissl (2006-2008), soll das Gebäude bereits von außen den Eindruck von Bewegung und Qualität erwecken, so handelt es sich zwar um ein feststehendes Gebäude, das aber vom Boden abgehoben erscheint. Differente Durchblicke ermöglichen im Inneren ein Erfassen der Architektur und ein Bestimmen des bereits zurückgelegten Weges. Entlang der Achse führt eine Rolltreppe die Besucher nach oben.<sup>893</sup> Die Erschließung durch Treppen, auch durch Rolltreppen, gewinnt eine neue Form der Bedeutung: Erschließung und Ausstellungskonzept verschmelzen miteinander.<sup>894</sup>

Dies trifft auch auf das Phaeno in Wolfsburg, entworfen von Zaha Hadid in Projektpartnerschaft mit dem Architekturbüro Mayer-Bährle (eröffnet 2005), zu. Fließende, durchgängige Räume lassen eine bewegte Landschaft entstehen, welche den Besucher anregt eigene Wege zu finden. Der Hauptraum ist eine offen gestaltete Halle, umgeben von einer architektonischen Landschaft aus Hügeln und Tälern. Auch hier geht der Außenraum in den Innenraum über und umgekehrt: schräge Wände und Nischen sowie Sichtschlitze in der Betonfassade ermöglichen im Durchschreiten sich stetig verändernde Perspektiven. Im Museumsraum gibt es keine Schwelle, keine klar definierbare Grenze, nur fließende, ineinander übergehende Zonen, die von verschiedenen Standpunkten einen Überblick auf das museale Geschehen ermöglichen. Die Dynamik des Gebäudes fordert Bewegung heraus. 350 Experimentierstationen regen auf ca. 9000 m<sup>2</sup> zum Forschen an. Bezugnehmend auf die Thematik der Rolltreppe, erschließt auch diese im Phaeno die Ausstellungsetage.<sup>895</sup>

Zwei Arten von Erschließungsräumen bestimmen damit den Ausstellungsbesuch, jene, in denen man sich aufhält, die dem Verweilen dienen, wo Erschließung und Ausstellung ineinander übergehen, und solche, die zu den Aufenthaltsräumen hinführen, der Bewegung zugewandt, demnach Teil des Raumkonzeptes sind.

---

<sup>893</sup> Porsche Museum, Stuttgart, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, in: Jodidio 2013, S. 126-133. Der Beschreibung des Museums liegt diese Literatur zugrunde.

<sup>894</sup> Vgl. Schittich, in: Schittich 2013, S. 11.

<sup>895</sup> Phaeno, Wolfsburg, Grundrisse, Außen- und Innenansichten, sowie Erläuterungen zur Architektur, unter: <http://www.phaeno.de/architektur/> (eingesehen am 17.07.2015). Diese liegen der Beschreibung der Architektur zugrunde.

Erschließungskonzept und Ausstellung verschmelzen zu einer Museumslandschaft in permanenter Bewegung.<sup>896</sup> Damit ist zugleich auch das Wegsystem angesprochen, denn „die Inszenierung der Bewegung durch ein Museum gehört zum Konzept“.<sup>897</sup> Ein Wegsystem aus Treppen, Rampen und Fluren kann Räume eröffnen und vielfältige Sinneseindrücke vermitteln.<sup>898</sup>

„Foyers, Flurbereiche oder Treppenträume werden zunehmend so gestaltet, dass sie nicht nur Transiträume sind, sondern auch zum Verweilen einladen und damit ungeplante Zusammentreffen und ungezwungene Kommunikation unterstützen.“<sup>899</sup>

Diese Aussage von Christian Schittich trifft auch auf die vorherigen Museumsbeispiele zu. Erschließung wird Ausstellung und umgekehrt, der im Museum zurückgelegte Weg ist von wechselnden Standpunkten zu überschauen und damit der Orientierung zugetan.

Einen radikalen Schritt weiter geht die Architektur des Rolex Learning Center, Lausanne, auch von SANAA, Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa, entworfen (eröffnet 2010): der Gesamtraum wird Erschließungsraum, der Außenraum Innenraum und umgekehrt. Hügel und Täler modellieren eine „ideale Bildungslandschaft“<sup>900</sup> für die École Polytechnique Fédérale de Lausanne – es entsteht ein Raum ohne Grenzen, indem jeder seinen eigenen Weg finden muss. Es gibt kaum noch einen Unterschied zwischen Erschließungs- und Nutzflächen. Auf 17.000 m<sup>2</sup> finden sich Bibliothek, Arbeitsplätze, Büros, Restaurant, Buchhandlung sowie Auditorium. Der minimale Einsatz von Trennwänden erweckt den Eindruck, dass alles fließend ineinander übergeht. Spontane Begegnungen und der Austausch soll durch die Architektur gefördert werden.<sup>901</sup> Es handelt sich zwar nicht um ein Museumsgebäude, aber dennoch um eine Bildungseinrichtung, deren Werte wie Transparenz, Vernetzung und Innovation im und durch das Erschließungssystem ablesbar werden.

---

<sup>896</sup> Vgl. Schittich, in: Schittich 2013, S. 11.

<sup>897</sup> Schittich, in: Schittich 2013, S. 12.

<sup>898</sup> Vgl. Schittich, in: Schittich 2013, S. 12.

<sup>899</sup> Schittich, in: Schittich 2013, S. 13.

<sup>900</sup> Schittich, in: Schittich 2013, S. 12.

<sup>901</sup> Die Ausführungen zum Rolex Learning Center, Vgl. Schittich, in: Schittich 2013, S. 12f; Frank Kaltenbach: Rolex Learning Center in Lausanne, in: DETAIL, Heft 5/2010, unter: <http://www.detail.de/architektur/themen/rolex-learning-center-in-lausanne-000759.html> (eingesehen am 17.07.2105). Diese liegen der Beschreibung der Architektur zugrunde.

„Erschließung sollte viel mehr sein als pure Notwendigkeit. Sie kann als Konzept einem Entwurf zugrundeliegen, Erlebnisräume bieten, als Aufenthaltsbereich und Kommunikationszone dienen oder in manchen Fällen sogar reiner Selbstzweck sein.“<sup>902</sup>

Die Ausgestaltung von Erschließungsräumen kann als logische Konsequenz dafür sorgen, dass ein Erschließungsraum mehr ist als eine bloße Transitzone.

In Konsequenz der aufgezeigten Beispiele lässt sich festhalten, dass das historisch verankerte Renommee der Erschließungsräume weiterhin Bestand hat, somit Treppen und Korridore Bedeutungsträger des Baus bleiben oder in einer vollkommenen Wendung negiert werden und damit Ausstellungsraum Erschließungsraum wird und umgekehrt. In der extremen Vielfalt der Museumsentwürfe und damit auch der unterschiedlichsten Erschließungskonzepte ist festzuhalten, dass, Schittich folgend, Erschließung mehr sein sollte als pure Notwendigkeit. Erschließungsräume, Treppenhäuser und Korridore, sollten Erfahrungsräume bieten, Kommunikation fördern oder den totalen Gegensatz markieren bzw. purer Selbstzweck sein.

Somit stellt die Quintessenz der Ausstellung „Räume für Kunst“ und auch die Beschäftigung mit der Gestaltung der Museen der letzten Dekade eine Dialektik von Kunst und Ausstellungsraum her, die einhergeht mit einer gegenseitigen Befruchtung. Der Architekt entwirft ein optisch ansprechendes Gebäude, das als Raumkunstwerk bestimmte Ansprüche zu erfüllen hat und sieht sein Renommee auch in der Gestaltung der Erschließungsräume. Der Kurator verlangt museale Räumlichkeiten, die mit Kunst zu bespielen sind, dabei variabel und flexibel gestaltbar. Der Museumsbesucher möchte einen angenehmen Aufenthalt im Museum verbringen, ohne sich einen Weg durch ein verworrenes Raumgefüge zu bahnen. Er will orientiert und selbstbestimmt agieren. Das Kunstwerk in Schwellen und Zwischenräumen geht mit dem Raum eine symbiotische Beziehung ein und widmet den Grundzweck der Erschließung um in ein künstlerisch ansprechendes Ensemble. Der Betrachter steht demzufolge im Kunstwerk, im Raum, nicht davor oder dahinter.<sup>903</sup> Somit entwickeln liminaler Raum und

---

<sup>902</sup> Vgl. Schittich, in: Schittich 2013, S. 13.

<sup>903</sup> Vgl. Jan Hoet im Gespräch mit Sabiene Autsch: „Ich habe immer umgekehrt gedacht: Jeder Raum ist ein isolierter Raum, ein Haus, ein Wohnzimmer.“, in: Sabiene Autsch, Sara Hornäk (Hrsg.): Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe. Bielefeld 2010, S. 69-82, hier S. 78f.

Kunstwerk eine Beziehung zueinander, die über die reine Funktion des Ausstellens hinausgeht.

In der Entwicklung dieser Arbeit zeigte sich, dass gerade in der Museumsarchitektur Peripherien, Resträume und Funktionszonen besondere Aufmerksamkeit von zeitgenössischen Künstlern erfahren. In den „Übergangsräumen“ – Korridore, Treppen, Untergrundpassagen – schaffen ihre Kunstwerke Markierungen jenseits konventioneller Platzierungen. Genau hier zeigt sich, dass ein Kunstwerk zusammen mit dem Ort, an dem es platziert ist, wahrgenommen wird. Dabei wird der Ort nicht von ihm getrennt, sondern ist fest mit ihm verankert – als Markierung oder strukturelle Hervorhebung. Ortsbezogene künstlerische Eingriffe gestalten und wandeln demzufolge den gebauten Raum um, dabei stehen sie in Relation zu seinen Gegebenheiten, transformieren ihn, so dass ein neuer Ort entsteht. Als Randzonen vermögen sie im Bau, eine Art Leserichtung oder Schaltmuster einzuführen. Wegräume, Verweilräume und Niveauunterschiede werden miteinander verbunden, in einer Abfolge von Räumen, die Hemmung oder Beschleunigung, Konzentration oder Ruhe bedingen können.<sup>904</sup> Die Wegführung wird in Bezug auf Schwellen und Zwischenräume somit zum zentralen Anliegen der Museumsarchitektur, und damit eines jeden Architekten. Die Aufmerksamkeit verschiebt sich auf die architektonischen Verbindungselemente. Mit der Verknüpfung durch zeitgenössische künstlerische Ausgestaltungen kann die Wegqualität der räumlichen Anbindungen für eine „Konditionierung des Besuchers“ sorgen.<sup>905</sup>

In neueren Museumsarchitekturen lässt sich daher feststellen, dass ein Hauptaugenmerk auf der Gestaltung der Treppe und Wegsysteme liegt. In Verbindung mit einer barock anmutenden Geste, anknüpfend an früheste Museumsbauten, beschreibt die Treppe auch hier eine architektonische Würdeformel. Die Treppe als Sanduhr (Kunstmuseum Bonn), Fächer (Pinakothek der Moderne, München) oder Spirale (Neues Museum, Nürnberg), oder wie zu Beginn des deutschen Museumsbaus als Symmetriewahrerin (Neues Museum Weimar, Hamburger Kunsthalle), wird zum Mittelpunkt der Architektur. Denn als kommunikative Komponente des Einander-Begennens und Sich-Versenkens finden vorgefasste Rituale auf ihr statt, die das

---

<sup>904</sup> Vgl. Muck 1986, S. 141.

<sup>905</sup> Naredi-Rainer 2004, S. 32.

Durchschreiten der musealen Anlage strukturieren.<sup>906</sup> Auch die Wegführung im Museum, bedingt durch die architektonischen Verbindungselemente, beeinflusst in diesem Zusammenhang das Gehen und Verweilen, die Kommunikation und Konzentration.<sup>907</sup> Standortbewusstsein und Bewegungskontinuität gehören zu den elementaren Konditionierungen des Menschen und definieren damit auch den Museumsbesuch. In seinem Rhythmus lässt sich der Besucher, bewusst oder unbewusst, auf die museale Raumfolge ein.<sup>908</sup>

„Der stereotype, den Besucher überfordernde und ermüdende Eindruck sollte so weit wie möglich in Grenzen gehalten werden. Er sollte ein ästhetisches Ambiente durchschreiten. Der Museumsraum sollte Erlebnisraum werden.“<sup>909</sup>

Daraus lässt sich folgern, dass bereits der Museumsarchitekt in seinem Raumkonzept die Erschließungssysteme gleichwertig mit den Ausstellungsräumen behandeln sollte, denn sie werden zum entscheidenden Kriterium der Strukturierung musealer Raumfolgen. Künstler und Architekt sind nach Thomas W. Gaethgens aufgefordert, den Museumsraum demnach in einen „Erlebnisraum“<sup>910</sup> / Erfahrungsraum zu verwandeln. Hier knüpfen die zeitgenössischen Künstler mit ihren Werken an. Bezugnehmend auf die dieser Arbeit zugrundeliegenden Kunstwerke, ist in der Analyse deutlich geworden, dass eine entscheidende Gemeinsamkeit der Eingriff in den musealen Zusammenhang und die Museumsarchitektur darstellt. Damit treten die musealen Präsentationsformen in den Vordergrund, die in Relation zur vorgefundenen Gestaltung der musealen Schwellen und Zwischenräume, neu gedacht werden können. So entwickeln sich differente Szenarien zwischen Kunstwerk, Ort und Ausstellungspraktik sowie dem Sichtbarmachen, dem Erfahren von Kunst. Markieren, Modifizieren und Generieren definieren den Eingriff an den Übergangszonen und widmen diese damit im Gesamtbauegefüge um.<sup>911</sup>

---

<sup>906</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 32 / Siehe Kapitel I.3.: Ausführungen zur barocken Geste der musealen Treppenanlagen.

<sup>907</sup> Siehe Kapitel III.1, III.2.1.: Ausführungen zur Historie der Wegsysteme und ihrer Entwicklung im Museumsbau.

<sup>908</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 40.

<sup>909</sup> Thomas W. Gaethgens: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche, München 1992, S. 52, zit. nach: Hantelmann 2007, S. 110.

<sup>910</sup> Vgl. Gaethgens 1992, S. 54, zit. nach: Hantelmann 2007, S. 110.

<sup>911</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 125.

Die „Ritualhaftigkeit der musealen Kunsterfahrung“<sup>912</sup> reiht sich damit ein in den Ritualcharakter der Schwellenüberquerung als Übergangsszenario, welches sowohl mental als auch körperlich erfahren wird. In einer selbstreflexiven Wendung vollzieht der Museumsbesucher ausgehend von den Kunst- und Raumerfahrungen einen Prozess seiner Erfahrungsmodi. Bezogen auf eine mögliche Performativität des gelebten Raumes als ein „Zwischen-Raum“<sup>913</sup>, kann eine Umwidmung der musealen Räumlichkeiten durch Gestaltung und Transformation und letztendlich auch Betrachterpartizipation stattfinden. Die traditionelle Kunstwerkbetrachtung verschiebt sich auf ein Konzept von Wahrnehmung.<sup>914</sup> Dabei fungieren die Kunstwerke im musealen Raum als Markierungen, Grenzlinien oder Brennpunkte. Sie prägen sich ein, machen lesbar, greifbar, schlüsseln auf. Erfahrungsraum, einerseits als konkret gegebener Anbringungsort des Kunstwerks, andererseits durch Wahrnehmungsprozesse entstanden, bedeutet damit zugleich auch „umgrenzt-sein, zwischen-sein, bezogen-sein“<sup>915</sup>. In dem Moment des sich Beziehens oder Abstandhaltens kann der wahrnehmende Museumsbesucher in Konfrontation mit dem Kunstwerk gehen.

Der Museumsarchitekt kann hier, an den Schwellen und Zwischenräumen, entscheidende Vorarbeit leisten, indem er die Räume durch „Zuschnitt, Zonung und Zuordnung“<sup>916</sup> bereits so gestaltet und ausdifferenziert, dass sich Abgrenzungen zu anderen Räumen automatisch ergeben, sich der Raum bereits im Durchschreiten gliedern lässt und sich räumliche Beziehungen untereinander dem Erlebenden problemlos erschließen.<sup>917</sup> Dafür benötigt das Museum ein Wegsystem, welches den drei vorab genannten Begriffen entspricht. Denn Wege, Korridore und Treppen organisieren Zuschnitt, Zonung und Zuordnung des Raumes als elementare Gestaltungsmittel.<sup>918</sup> Wegsysteme erschließen und gliedern die Architektur, sie werden sinnstiftend. Somit kann die gebaute Schwelle zu einem reizvollen Moment im Wegsystem werden, unterbricht sie doch den gewohnten Gang, bereitet auf etwas

---

<sup>912</sup> Wie sie Hantelmann in Bezug auf Bennett formuliert, in: Hantelmann 2007, S. 113.

<sup>913</sup> Fischer-Lichte 2004, S. 199.

<sup>914</sup> Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 199.

<sup>915</sup> Bernd Krämer: Der Raumbegriff in der Architektur. Eine Analyse räumlicher Begrifflichkeit am Beispiel des Weges und der Schwelle, Diss. Hannover 1983, S. 105.

<sup>916</sup> Krämer 1983, S. 112f.

<sup>917</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 112f.

<sup>918</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 119.

Neues vor, macht den Weg frei in ungeahnte Sphären. Sowohl in Korridorsituationen als Schwellenüberquerung an Türen, verschiedenen Baustufen und –formen oder als Treppe zur Erschließung der räumlichen Vertikale, die Schwellenzone erzwingt eine Anpassung des Bewegungsrhythmus an die Wegform.<sup>919</sup>

Die Schwelle als „ausgezeichnetes Moment des Wegraumes“<sup>920</sup> trennt und verbindet gleichermaßen und bedingt damit den Weg als Start und Ziel im Dazwischen. Künstler nutzen diese Vorbedingungen aus, ermöglicht doch gerade die Schwelle eine differenzierte Ausgestaltung des Übergangs. Durch sie wird im Wegsystem des Museums eine Abgrenzung der Funktionsräume von den Ausstellungsräumen geschaffen. Die Schwelle zeigt in dieser räumlichen Nachbarschaft aber auch, wie vielschichtig periphere Randzonen sind und welche Wirkung sie auf den Museumsbesucher haben kann.<sup>921</sup>

Die Treppe ist ein eher „kontrastierender“<sup>922</sup> Übergang. Die historische Aufarbeitung der Treppengeschichte sowie deren Ausgestaltung im deutschen Museumsbau haben gezeigt, dass die Treppenhausausgestaltung, nicht zwangsweise die Treppenform, mit dem Moment der Überraschung, mit Kontrasten und damit auch der Überhöhung arbeitet. Durch eine bewusste Aufmerksamkeitsbündelung nach dem Eintritt ins Museum am Antritt der Treppe und dem Einlassen auf den folgenden Museumsbesuch, steht die Treppe als Mittler zwischen Bekanntem und Unbekanntem. Sie weckt durch ihre Positionierung die Aufmerksamkeit des Besuchers und ermuntert ihn in seinem Erkundungsverhalten.

Korridore, Schleusen, Rampen oder Untergrundpassagen verbinden auf andere Art und Weise. In einem „gleichmäßigen“<sup>923</sup> Übergang vermitteln diese Funktionsräume zwischen zwei weiteren räumlichen Zuständen, ohne großartig akzentuierende Momente von Trennen und Verbinden. Sie wirken ausgleichend im architektonischen Baugefüge und provozieren kaum Aufmerksamkeit beim Museumsbesucher. Erst ihre Gestaltung, die von der Norm abweicht, die einen „Eyecatcher“ setzt, durch

---

<sup>919</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 149.

<sup>920</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 203.

<sup>921</sup> Wie in den Kapiteln II und III herausgestellt, ist eine Unterscheidung des Wegsystems in Treppen und Verbindungselemente auf horizontaler Ebene sinnvoll, da beide Wegsysteme, ob nun vertikal oder waagrecht ausgerichtet, unterschiedliche Übergangsszenarien ermöglichen.

<sup>922</sup> Krämer 1983, S. 212f.

<sup>923</sup> Krämer 1983, S. 213.

versperren, beleuchten oder aufbrechen, erzeugt Spannung im Durchschreiten der Raumzone. Die künstlerische Ausgestaltung ermöglicht demzufolge also einen neuen Zugang zur Dialektik von Form und Inhalt, bezogen auf die gebauten Schwellen und Zwischenräume im musealen Kontext.<sup>924</sup>

Ein mögliches Analyse- bzw. Bewertungsschema könnte anhand folgender architektonischer Kriterien vorgenommen werden: Wegform, Wegschnitt, Wegprofil, Wegart, Wegklima, Weghelligkeit, Wegrichtung, Weggeschwindigkeit und Wegcharakter.<sup>925</sup> Aus architektonischer Perspektive erscheint diese Auswertungsform durchaus sinnvoll, ermöglicht sie doch über Raumskizzen und Aufschnitte einen Einblick in das architektonische Prinzip jedes einzelnen Gebäudes und erklärt anhand architektonischer Begebenheiten die vorgefundene Schwellensituation. Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive gilt es einen Schritt weiterzugehen. Die bestehende Architektur wird bei allen dieser Arbeit zugrunde liegenden Kunstwerkbeschreibungen als Grundlage, Ausgangsvoraussetzung und Begebenheit gesehen. Erst in Zusammenhang mit der künstlerischen Inszenierung der Schwellen und Zwischenräume entsteht eine neue Ebene der Betrachtung und Bewertung liminaler Räume. Nicht nur die Räume der Ausstellungsmacher erfahren eine Umwidmung, sondern auch jene der Museumsarchitekten.

Eine Fokussierung des Blicks auf periphere Resträume kann somit auch zum Gestaltungskriterium neuer Museumsbauten werden, wie es die Kunsthalle Bremen anhand der Werke von Manz, Hainke oder James Turrell's Lichtinstallation „Above-Between-Below“ aus dem Jahr 2010 zeigt. Diese Kunstwerke waren bereits im Bau eingeplant, mit den Architekten Hufnagel, Pütz und Rafaelian für bewusst inszenierte Übergänge entwickelt und damit richtungsweisend im Diskurs zeitgenössischer Museumsarchitektur und ihrer künstlerischen Ausgestaltung. Als Künstlerbeiträge in der Museumsarchitektur geplant, hat sich die Museumsleitung unter Prof. Dr. Wulf Herzogenrath bewusst für diese Form der künstlerischen Eingriffe entschieden. Dabei ging es zum einen um die Transformation des Baus und zum anderen um die Aktivierung des Betrachters. Ähnlich einem „work in progress“ tauchen Manz' Betonskulpturen in einer Umschwenkbewegung auf- und ab, auch für Hainkes Arbeit

---

<sup>924</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 231.

<sup>925</sup> Vgl. Krämer 1983, Vorstellung des Analyseschemas an Architekturbeispielen, S. 232-257.

ist dies anwendbar, spielt hier doch das Wiederentdeckungsmoment eine große Rolle beim Auffinden des Kunstwerks sowie beim Versenken von Objekten in das Loch in der Wand. Neue Erfahrungsräume eröffnet Turrells Lichtinstallation, die über drei Stockwerke des Museums geht und verschiedene historische und architektonische Eingriffe spürbar werden lässt. Hainke wurde von Herzogenrath angesprochen, so wurde auch Manz, dessen Werkstoff Beton mit dem Neubau übereinstimmt, bereits in der Neubauplanung eingeladen. Turrell als namenhafter, international anerkannter Künstler hat durch seine Präsenz im aktuellen Kunstgeschehen die architektonischen Interventionen der Kunsthalle Bremen noch auf eine andere Ebene gehoben, die vor allem die Präsenz der Arbeiten im Museumsraum bestimmt.<sup>926</sup>

Liminale Resträume können im musealen Kontext durch ihre Ausgestaltung demzufolge eine genauso entscheidende Rolle erhalten wie die Ausstellungsräume selber. Damit wird noch einmal deutlich, warum in der Kunsthalle Bremen bereits im Bau zeitgenössische Installationen in Zwischenräumen und an Schwellensituationen geplant waren und nicht erst nachträglich durch Künstler und Ausstellungsmacher ein Ort zur Kunstwerkpräsentation bestimmt wurde, der die Nutzbarkeit der Treppe (z.B. Streuli, Wolfsburg), der Rampe (Baumgarten, Berlin) oder die Angst vor einem dunklen Tunnel (Holzer, Hamburg) überwinden soll und somit zum Vermittler von Architektur und Museumsbesucher wird.

Die Besonderheit der bereits analysierten und dieser Arbeit zugrunde liegenden Kunstwerke ist zum Einen die Betonung und Überhöhung ihrer architektonischen Grundlage und zum Anderen die Betonung der Erkenntnisebene. Am Übergang, auf der Schwelle, im Zwischenraum vermögen Kunstwerke als Vermittler architektonische Resträume mit einer neuen Raumanschauung zu belegen. Sie übersetzen die Absichten des Architekten (bei bestehender Architektur) bzw. betonen seine gebauten Strukturen (bei im Bau eingeplanter Kunst). Ob in historischen Museumsbauten aus dem 19. Jahrhundert, indem sie wie Merz in Hamburg oder Buren in Weimar die Symmetrie des Treppenhauses betonen. Somit wird die Lage der Treppenanlage im Mittelpunkt des Gebäudes in den Vordergrund gekehrt, die Bedeutung dieser ehemals als Paraderäume angelegten Funktionsräume neu belebt und nicht zuletzt wieder in

---

<sup>926</sup> Dr. Andreas Kreul in einem persönlichen Gespräch in Bremen am 15.05.2012 bezüglich der Künstlerbeiträge in der Architektur der Kunsthalle Bremen.

die Tradition musealer Treppenhausausgestaltungen eingegliedert. Ob an der Schnittstelle von altem und neuem Museumsbau, der Raumerweiterung folgend, wo der Architekt zum einen eine optische Trennung durch den Einsatz differenter Materialien erzielen möchte und zum anderen eine gleichmäßige, fließende Erweiterung ohne Brüche vorsieht. Daraus lässt sich schließen, dass Kunstwerke an eben diesen Schnittstellen die Wahrscheinlichkeit einer bewussten Einlassung auf die Ideen des Architekten erhöhen, wie es Hainke oder Manz in Bremen zeigen. Ob in modernen Museumsbauten, in denen besonders die Wegsysteme dem Architekten ein Anliegen zu sein scheinen durch oftmals verwinkelte und verwirrende Gänge, denen die Kunst klare Strukturen, sogar Ordnung entgegengesetzt. Kunstwerke können hier entzerren, die peripheren Resträume zugehörig zum Ausstellungsraum machen, wie es Sander in Mönchengladbach tut, oder den liminalen Raum zu einer Art Gesamtkunstwerk umfunktionieren, wie es Kusmirowski und Artschwager in Berlin erfahrbar machen.

Interessant scheint in diesem Zusammenhang der designte Eingriff in Museumsräume und damit einhergehend vielleicht sogar das Aufgreifen von künstlerischen Ideen für Erschließungsräume. An der Schnittstelle von Architektur und Design werden Orientierungs- und Informationssysteme entwickelt, die über eine bloße Beschilderung weit hinausreichen. Unter dem Deckmantel der „Signaletik“<sup>927</sup> planen Architekten (aber auch Innen- sowie Landschaftsarchitekten), Szenografen, Designer und Stadtplaner individuelle und visuelle Profile für bestimmte Orte oder Räume. Interdisziplinär angelegt, werden bereits ausgehend vom Architekturentwurf Fragen nach Verkehrsströmen im Gebäude, der Systematik des Leitens und Umsetzungsmöglichkeiten von Orientierungshilfen durch Materialwahl, Farbigkeit, Licht und Typografie sowie deren Wahrnehmbarkeit gestellt.<sup>928</sup> Zeichen sind somit der Orientierung dienlich, veranschaulichen die Räumlichkeiten, unterstützen das Raumverständnis.

---

<sup>927</sup> Signaletik, französisch von *signalétique*, zu deutsch kennzeichnend, ist ein räumliches Orientierungssystem, auch Orientierungsdesign, angewandt in komplexen Gebäudestrukturen von bspw. Flughafen, Bahnhof, Messe, Bürogebäude oder Schule.

<sup>928</sup> Beate Kling: Prolog – Orientieren heißt Leben, in: Kling, Beate; Krüger, Torsten: Signaletik. Orientierung im Raum. München 2013, S. 10-13, hier S. 10.

Erschließungsräume beeinflussen den architektonischen Entwurf, die Anordnung von Gebäudevolumen, Sichtachsen, Raumbezügen, der Einsatz von Material, Farbe und Licht, hat Auswirkungen auf die Qualität und Atmosphäre der Architektur.<sup>929</sup> Dies wirkt sich auf die Nutzung aus und bestimmt auch, ob ein Erschließungsraum bloßer Transitraum wird oder auch dem Aufenthalt dient.<sup>930</sup> Und je komplexer die Raumordnung, umso schwieriger wird die Orientierung und umso mehr Unterstützung bedarf der Rezipient, um sich zurechtzufinden. Ist das Raumsystem zu komplex, kommt die Signaletik ins Spiel, um den Weg zu weisen, das Ziel zu finden, Benutzerfreundlichkeit zu generieren.<sup>931</sup>

„Grundsätzlich besteht ein Zusammenhang zwischen der Qualität der Architektur und dem Bedarf an Orientierungssystemen – je höher die räumliche Qualität eines Gebäudes, desto weniger Signaletikelemente sind notwendig.“<sup>932</sup>

Damit hängt auch die Form der Signaletik zusammen, von subtilen leisen Eingriffen so Jimmy Schmid bis hin zu lauten raumfüllenden Entwürfen. So bedarf es vorherigen Analysen der Rahmenbedingungen, des Gebäudes, der Raumsituationen, Nutzerbedürfnisse und Verkehrswege, um eine angemessene Signaletik zu gewährleisten.<sup>933</sup> Sie kann sich unterordnen oder als eigenständig betrachtet werden. Ausgehend von der Orientierung oder Orientierungslosigkeit des Benutzers im Raum, schaffen Wegleitsysteme ein besseres Verständnis für räumliche Zusammenhänge. Orientierung dient in diesem Fall dazu, räumliche Zusammenhänge zu erkennen und in ihnen das gewünschte Ziel zu erreichen.

„Orientierung ist also für das menschliche Handeln wesentlich, sie ist eine wichtige Lebensgrundlage. Wer die Orientierung verliert, kann den Verlust einer seiner grundlegendsten Fähigkeiten erleiden, seine Selbstständigkeit, eventuell seine Würde, sein Ich verlieren.“<sup>934</sup>

Dabei ist selbstverantwortliches Denken der wichtigste Baustein der Orientierung, denn sonst würden Leitsysteme in räumlichen Zusammenhängen keinen Sinn ergeben

---

<sup>929</sup> Vgl. Jimmy Schmid: Signaletik – die zielführende Orientierung, in: Schittich 2013, S. 40-47, hier S. 41.

<sup>930</sup> Vgl. Schmid, in: Schittich 2013, S. 41.

<sup>931</sup> Vgl. Schmid, in: Schittich 2013, S. 42.

<sup>932</sup> Schmid, in: Schittich 2013, S. 42.

<sup>933</sup> Vgl. Schmid, in: Schittich 2013, S. 42f.

<sup>934</sup> Beate Kling: Prolog – Orientieren heißt Leben, in: Kling/ Krüger 2013, S. 10-13, hier S. 10.

– eine aktive Benutzung ist nach Beate Kling Bedingung für ihren Erfolg.<sup>935</sup> Signaletik setzt somit auf eine gezielte Verflechtung baulicher Strukturen durch Orientierung mit signalgebenden Komponenten.<sup>936</sup> In einem Kunstmuseum bedeutet Signaletik vor allem, ein Orientierungsangebot zu schaffen durch Begrüßungstext, Übersichtspläne, Wandbeschriftungen, Raumnummerierungen etc.<sup>937</sup>

„Grundsätzlich ist Signaletik dabei mehr als das bloße Bestreben, Antworten zu finden auf die Fragen „Wo finde ich was?“ oder „Wo muss ich hin?“ zu geben. Sie bereitet nicht nur einfach Informationen auf, sondern steigert deren Rezeption mithilfe erweiterter Inhalte durch die Verknüpfung von Architektur, Design und digitalen Informationstechnologien mit Farbenlehre, Psychologie bzw. Neuropsychologie, Sinneswahrnehmung und kultureller Prägung.“<sup>938</sup>

Sehr ähnlich den Kunstwerken in Schwellen und Zwischenräumen sieht sie sich vor einer vergleichbaren Problematik: das Orientierungsprogramm sollte früh im Planungsprozess formuliert werden, um alle beteiligten Parteien des Bauprozesses zu sensibilisieren, sonst könnte am Ende das preiswerteste Programm veranlasst oder gar nicht realisiert bzw. erst nach Fertigstellung und Belegung des Gebäudes entwickelt werden, also erst dann, wenn die Defizite auffallen.<sup>939</sup>

Museale Schwellen und Zwischenräume als Zonen am Rande des Sehens werden zu Erkenntnismitteln der Analyse historischer und künstlerischer Praktiken. Sie bieten Orientierung, gliedern den Raum oder schlüsseln auf. Durch Hinzunahme des Betrachtterraumes erweitert sich der Bild- bzw. Ausstellungsraum in der Analyse um Handlungs- und Erfahrungsräume. Ortspezifität ist damit nicht mehr länger das Alleinstellungsmerkmal der Kunstwerke und somit formal bestimmt, sondern wird zugleich historisch, soziologisch und/oder kulturell aufgeladen.<sup>940</sup> Zur Steigerung der Teilhabe, ähnlich den Tendenzen der Signaletik, bedarf es eines Rezeptionsschemas, welches sich vor allem durch die individuelle Wahrnehmung speist. Bereits Merleau-Ponty rückte in den 1960er Jahren den Menschen und seine Wahrnehmung räumlicher

---

<sup>935</sup> Vgl. Kling, in: Kling/Krüger 2013, S. 11.

<sup>936</sup> Vgl. Kling, in: Kling/Krüger 2013, S. 13.

<sup>937</sup> Vgl. Maren Ziese: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen. Bielefeld 2010, S. 90.

<sup>938</sup> Kling, in: Kling/Krüger 2013, S. 13.

<sup>939</sup> Vgl. Kling, in: Kling/Krüger 2013, S. 13.

<sup>940</sup> Vgl. Autsch/Hornäk 2010, S. 9.

Gefüge in den Vordergrund seiner Analysen. Bollnow analysierte zur gleichen Zeit am Beispiel von Tür und Fenster, wie Raum menschliches Verhalten und Erleben beeinflussen kann. Durch künstlerische Eingriffe in die Museumsarchitektur wird Raum unter diesen Voraussetzungen zum Erfahrungsraum. Aus einer statisch, abgeschlossenen, materiell fixierbaren Kategorie (Behälter, Schachtel) wird eine fließende, überlappende, sich stetig wandelnde, welche Diskurse mit künstlerischen Strategien eingeht.<sup>941</sup>

Der in dieser Arbeit entwickelte Raumbegriff betont daher vor allem die Schnittstelle, das Dazwischen, das Konstellative, die Übergänge. Künstler nutzen diese musealen Überlappungszonen, weil sie offen und situationsbezogen sind, ihnen jede Gestaltungsoption bieten und gestisch aufgeladen werden können.<sup>942</sup> Dabei sind sie zunehmend auf eine Interaktion mit dem Betrachter unter Beteiligung seiner Sinne und seines Körpers ausgerichtet.<sup>943</sup>

Die in dieser Arbeit exemplarisch herausgestellten Künstler und ihre Werke setzen Handlungsprozesse in Gang, die nicht durch Gebrauchsanweisungen untermauert werden, sondern durch die Positionierung des Kunstwerks in Bewegungsräumen entstehen. Performative Strukturen, Prozesshaftigkeit und spezielle Erfahrungsmomente führen zu einem Raumerlebnis, basierend auf dem Kunstobjekt. Dabei weisen die Künstler ein Gespür auf für räumliche Dispositionen, Konstellationen und Zusammenhänge, auch unter Berücksichtigung der Historie des Ortes.<sup>944</sup>

Das Prinzip der Teilhabe des Museumsbesuchers an der Belebung des Kunstwerks, der Interaktion, auch unter dem Begriff der Betrachterpartizipation bekannt, bezweckt: „Aktivierung und Beteiligung des Publikums [...] die Transformation des Verhältnisses zwischen Produzenten und Rezipienten in dessen traditioneller Variante der Werk-Betrachter-Beziehung. Deren eindimensionale, hierarchische „Kommunikationsstruktur“ produziert einen konsumistischen, distanzierten Betrachter. Die Intention der Auflösung dieser Situation in eine Dynamik der Wechselseitigkeit entwickelt sich entlang einer Kritik der rein visuellen Erfahrung und

---

<sup>941</sup> Vgl. Autsch/Hornäk 2010, S. 9.

<sup>942</sup> Vgl. Autsch/Hornäk 2010, S. 10.

<sup>943</sup> Vgl. Autsch/Hornäk 2010, S. 10.

<sup>944</sup> Vgl. Jan Hoet im Gespräch mit Sabiene Autsch: „Ich habe immer umgekehrt gedacht: Jeder Raum ist ein isolierter Raum, ein Haus, ein Wohnzimmer.“, in: Autsch/Hornäk 2010, S. 69-82, hier S. 69.

zielt häufig auf die Aktivierung des Körpers als Voraussetzung von Beteiligung.<sup>945</sup> Partizipation meint dabei sehr häufig die Aufhebung der Distanz zwischen Kunst/Kunstraum, sozialer Umwelt und Außenraum sowie zwischen Besucher und Produzent, auch ausgehend von den Gegensatzpaaren aktiv-passiv, wissend-unwissend.<sup>946</sup> Die Aktivierung des Besuchers ist dabei als „Experiment“ aufzufassen, so Maren Ziese, angestoßen und gesteuert durch den Künstler und die ausstellende Institution.<sup>947</sup> Für die Betrachterpartizipation ist entscheidend, dass der Besucher nicht nur rein anschauend rezipiert, sondern das Gesehene reflektiert, Sinn generiert (gern auch durch das Museum zur Verfügung gestellte Labels mit Angaben zu Werk und Künstler oder durch signaletische Orientierungselemente wie farbliche Hervorhebungen etc.).<sup>948</sup> Dabei sollte durch Vielstimmigkeit auf die Bedürfnisse der Rezipienten eingegangen werden, unterschiedliche Zugangs- und Nutzungsweisen angeboten werden.<sup>949</sup> Denn das Museum „als Mikrokosmos mit zahlreichen Regeln und Ritualen, für welche es den „Museumscode“ zu beherrschen gilt“, setzt ein gewisses Interesse und Wissen voraus, um die Kunst erfassen zu können.<sup>950</sup>

„Die Ausstellung zu verhandeln, bedeutet folglich auch zu hinterfragen, in welcher Relation Dinge und Menschen an diesem Ort zueinander stehen. Hier treffen mit den Kunstwerken, mit der räumlichen Inszenierung der Ausstellung und mit der Architektur des Gebäudes gestaltete Objekte auf nicht weniger „geformte“ Subjekte.“<sup>951</sup>

Dieses komplexe Interaktionsverhältnis von Objekt, Raum und Betrachter gibt immer wieder Anlass zur Diskussion.<sup>952</sup> Luise Reitstätter geht davon aus, dass:

„Über ihre räumliche Konstellation und Kommunikation hinausgehend ist die Ausstellung meines Erachtens insbesondere durch die Wechselwirkung von Raum und Körper in der Erfahrung geprägt.“<sup>953</sup>

---

<sup>945</sup> Christian Kravagna: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis, in: Babias, Marius; Köneke, Achim (Hrsg.): Die Kunst des Öffentlichen, Dresden 1998, S. 28-47, hier S. 31, zit. nach: Ziese 2010, S. 75f.

<sup>946</sup> Vgl. Ziese 2010, S. 77.

<sup>947</sup> Vgl. Ziese 2010, S. 77.

<sup>948</sup> Vgl. Ziese 2010, S. 88.

<sup>949</sup> Vgl. Ziese 2010, S. 91.

<sup>950</sup> Vgl. Luise Reitstätter: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld 2015, S. 7.

<sup>951</sup> Reitstätter 2015, S. 8.

<sup>952</sup> Vgl. Reitstätter 2015, S. 17.

<sup>953</sup> Reitstätter 2015, S. 18.

In seinem Vortrag „Der explizite Betrachter. Rezeptionsstrukturen zeitgenössischer Kunst“ bezeichnet Kemp den Betrachter zeitgenössischer Kunst als „explizit“.<sup>954</sup> Der explizite Betrachter ist für ihn der Rezipient, der selbst im Kunstwerk agiert, als dessen Teil fungiert und somit ein „1:1-Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter“ aufbaut. Damit weitet sich Kemps Argumentation hinsichtlich der Betrachterteilhabe aus seinen früheren Schriften aus. Die Adressierung des Kunstwerks und der implizierte Betrachter werden auf eine neue Funktionsebene gehoben. Als explizit Agierender geht der Betrachter Kemps in ein unmittelbares Erleben mit dem installativen, raumgreifenden Kunstwerk. Dieses spricht den Körper des Betrachters direkt an. Teilhabe wird beim Durchschreiten erweckt, eine erhöhte Aufmerksamkeit wird generiert, die die Beziehung von Körper und Raum formt. Der „Rezipient in Realpräsenz und Aktion“ wird zum „Proband“ im „Erfahrungsraum“. Die sogenannte „Werkmacht“ (ausstellende Institution) ermöglicht kaum noch Distanz, weil man beim Betrachten dem Raumkunstwerk ausgeliefert ist.<sup>955</sup>

Das Kempsche Beziehungsviereck der Betrachterfunktion „Künstler-Werk-Betrachter-Institution“ wird somit durch das Prinzip der Partizipation ausgeweitet. Prozesshaftigkeit wird für ihn nicht mehr nur durch Dynamik und Bewegung animiert, sondern realisiert sich auch durch den Umgang mit dem Kunstwerk und seinen Dimensionen. Wahrnehmung und Prozess werden miteinander verknüpft durch die Rezipientenaktivität. Bewegung wird ein entscheidender Anteil der Rezeption zugesprochen. Ergebnis ist eine Interaktion von Betrachter, Architektur und Kunstwerk. Aus seinem Wissensstand heraus orientiert sich der Betrachter am Kunstwerk und verortet sich im Raum. Kemp bewertet diese auf Interaktion ausgerichteten Kunstrichtungen und Kunstwerke durchaus kritisch. Einerseits beschreibt er Kunstwerke wie jene Korridorinstallationen von Bruce Nauman (als Beispiel für Kunst der 1960er Jahre) oder Lichtinstallationen von Olafur Eliasson wie

---

<sup>954</sup> Wolfgang Kemp „Der explizite Betrachter. Rezeptionsstrukturen zeitgenössischer Kunst“, Vortrag im Rahmen der Wolfgang-Iser-Lecture am 16.07.2014 an der Universität Konstanz, Videomitschnitt des Vortrags unter: [http://streaming.uni-konstanz.de/player/?videoFile=Iser-Lecture\\_Kemp\\_2014-07-16\\_01&format=02&toc=false&pip=true&mp4=true](http://streaming.uni-konstanz.de/player/?videoFile=Iser-Lecture_Kemp_2014-07-16_01&format=02&toc=false&pip=true&mp4=true) (eingesehen am 07.07.2015) / Zusammenfassung durch Eva Mendez: Exil bei der Literaturwissenschaft. Zusammenfassung des Vortrags unter: <https://www.exzellenzcluster.uni-konstanz.de/iser-lecture-2014-kemp.html> (eingesehen am 07.07.2015), liegt ebenfalls der hier getätigten Analyse zugrunde.

<sup>955</sup> Diese Gedanken formuliert Kemp anhand der Korridore Bruce Nauman's.

*The Weather Project*<sup>956</sup> (als Beispiel für zeitgenössische Kunstwerke) als eine Art Erfolgsprojekt, welches „zur Selbstverständlichkeit in der ästhetischen Sphäre wurde.“ Mit diesen Werken und den aktuellen Strömungen der zeitgenössischen Kunst sieht er keinesfalls das Ende der „Rezeptionsstrukturen zeitgenössischer Kunst“. Andererseits geht Kemp in seiner Argumentation noch einen Schritt weiter und spekuliert über den autoritativen Einfluss der Institution Museum bezugnehmend auf das Kunstwerk. Er unterscheidet anhand von Begriffspaaren zwischen zwei Rezeptionsweisen („overcare“) in der Institution Museum: „[...] „overcare“ der Betrachtungsinstanz könnte man sagen, „total overcare“ würde vielleicht für die eine ganz gut passen, „overcare als overkill“ über die andere zu schreiben sein, Stichworte könnten weiterhin heißen „Interaktion gegen Immersion“, „do it yourself gegen sanften Autoritarismus“[...].“ Diese zwei Optionen der Betrachterteilhabe ausgehend von der „Werkmacht“ der Institution, vermögen eine weitere Wende auszulösen, formuliert Kemp überspitzt: der Betrachter wendet sich vom Kunstwerk ab, die „Kunst 2.0 als Mitmachkunst“ führt zur „Rezeptionsverweigerung“. Das Kunstwerk rückt in den Hintergrund, Marktwert und Wiedererkennbarkeit rücken in den Vordergrund. Nach Kemp lässt sich daraus abschließend folgern, dass das Betrachterviereck „Werk-Betrachter-Künstler-Institution“ von der Institution, Rahmenbedingungen und ihren Richtlinien dominiert wird.<sup>957</sup>

Bezugnehmend auf die Kunstwerke in Schwellen und Zwischenräumen lässt sich formulieren, dass der Betrachter ganzheitliche Erfahrungen im Erleben dieser Ausstellungssituationen, in seinem Umgang mit und seinem Erfahren von Kunst sammelt. Zwischen Sehen und Nicht-Sehen, Gehen und Stehen entwickelt sich das Kunstwerk in der Architektur. Neue Körper-, Ding-, Raum- und Zeiterfahrungen, vermögen die in Bewegung und Begegnung gemachten Erfahrungen des Museumsbesuchers zu verknüpfen und ein Gesamterlebnis aus Architektur und

---

<sup>956</sup> Olafur Eliasson *The Weather Project*, 2003, Monofrequency lights, projection foil, haze machines, mirror foil, aluminium, and scaffolding, 26.7 m x 22.3 m x 155.4 m, Installation in Turbine Hall, Tate Modern, London, Photo: Studio Olafur Eliasson, Courtesy the artist: neugerriemschneider, Berlin: and Tanya Bonakdar, New York, © Olafur Eliasson 2003, unter: <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/olafur-eliasson-weather-project> (eingesehen am 07.07.2015).

<sup>957</sup> Der Vortrag Kemps sowie die hier zitierten Formulierungen und Aussagen finden sich unter: [http://streaming.uni-konstanz.de/player/?videoFile=Iser-Lecture\\_Kemp\\_2014-07-16\\_01&format=02&toc=false&pip=true&mp4=true](http://streaming.uni-konstanz.de/player/?videoFile=Iser-Lecture_Kemp_2014-07-16_01&format=02&toc=false&pip=true&mp4=true) (eingesehen am 07.07.2015).

Kunstwerk hervorzubringen.<sup>958</sup> Ortsspezifische künstlerische Eingriffe erwachsen in der Verbindung von Objekt und Raum, und in einem weiteren Schritt vom Betrachter zum Agierenden, vom passiven Sehen (Museumsblick) zum aktiven Tun oder Sein.<sup>959</sup>

Kunstwerke in Schwellen und Zwischenräumen wollen „benutzt, durchschritten, erstiegen, ertastet werden. Sie [wollen] nicht nur, wie frühere Kunstwerke, in einer ästhetischen oder geistigen Auseinandersetzung erlebt, sondern – wörtlich – gelebt werden.“<sup>960</sup> Dabei reagieren die Künstler auf unterschiedliche Art und Weise auf die Praxis des Ausstellungsraumes und analysieren aus ihrem persönlichen Interesse heraus den Ausstellungsbetrieb, indem sie vollkommen verschiedene „Partizipationsmöglichkeiten entwickeln, in denen der Betrachter zum aktiv Mitwirkenden des Kunstwerks wird.“<sup>961</sup> Daraus resultiert die Möglichkeit, den Raum von den Randzonen, sprich den Schwellen und Zwischenräumen, zu definieren.<sup>962</sup> Hier manifestieren sich die Raumeindrücke besonders intensiv, weichen sie doch von der Norm des musealen Ausstellungsraumes ab.

Als Mittel der Transformation bestimmen Schwellen und Zwischenräume den Ausstellungsraum. Sie sind somit gleichzeitig situationsgebunden und handlungsbezogen, knüpfen durch ihre Eigenschaften an die Qualitäten des Weges an. Erwartungen, Herausforderungen und Erinnerungen bündeln sich an den Erlebniszonen der liminalen Räume und bestimmen somit auch das Übergangsmoment. Damit dieses auch erfahren werden kann, bedarf es einer Raumwahrnehmung, die in einem Konzept von Wegen und Ausstellungsräumen sequenziell gerichtet ist – das aufeinanderfolgende Wahrnehmen von Räumen erfolgt in Kontinuität und Linearität.<sup>963</sup>

Der zeitgenössische Künstler bekommt infolgedessen eine entscheidende Bedeutung: Kunstwerke in Verbindungselementen können die Wahrnehmung schärfen, die Aufmerksamkeit bündeln und dem Besucher in den Durchgängen und Durchlässen der

---

<sup>958</sup> Vgl. Sara Hornäk: Die Skulptur und ihr Gegenüber. Interventionen in den ästhetischen Erfahrungsraum des Betrachters in Werken von Franz Erhard Walther, Erwin Wurm und Studierenden des Faches Kunst, in: Autsch/Hornäk 2010, S. 172f.

<sup>959</sup> Manfred Schneckenburger: Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum International, Bd. 34, 1979, S. 20-115, hier S. 28, zit. nach: Hornäk, in: Autsch/Hornäk 2010, S. 175.

<sup>960</sup> Schneckenburger, zit. nach Autsch/Hornäk 2010, S. 175.

<sup>961</sup> Hornäk, in: Autsch/Hornäk 2010, S. 182.

<sup>962</sup> Vgl. Forster, in: Lammert 2005, S. 360.

<sup>963</sup> Vgl. Naredi-Rainer 2004, S. 41.

Architektur eine Orientierungshilfe bieten. Durch die Positionierung jenseits der Ausstellungsräume in Schwellen- und Zwischenräumen markieren die Malereien, Objekte und Installationen Raumzonen am Rande des Sehens. Der Präsentationsrahmen, der Ausstellungsort der Kunst, wird zur Rezeptionsvorgabe. Die in Erschließungsräumen installierten Kunstwerke markieren somit die Schwellen und Zwischenräume als Pufferzonen und machen ihren Wirkungsraum szenisch erfahrbar. Kunstwerke in Funktionsräumen schärfen die Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit des Museumsbesuchers, sind Orientierungshilfen in den Durchgängen der Architektur. Sie fordern Bewegung heraus, ohne die sich der Raum und das Kunstwerk nie komplett erschließen würden. Ausgehend von den vorangestellten Wahrnehmungstheorien und Architekturanalysen<sup>964</sup> kann davon ausgegangen werden, dass Raumstrukturen und ihre Ausgestaltungsformen den Betrachter beim Gehen und Erleben der Kunst konditionieren und damit einhergehend seine zu machenden Erfahrungen verändern. Dem subjektiven Empfinden des Museumsbesuchers folgend, ergeben sich Wahrnehmung und Handlung im Aktionsraum des Dazwischen und der Schwelle. Sie führen zu vielseitigen Anschauungen der Kunstwerke und ihrer „Hintergrundfolie“ Architektur.

Anhand der vorherigen Ausführungen ist deutlich geworden, dass es vor allem im Bereich der Wahrnehmung Grenzen gibt, bezogen auf die räumliche Anschauungsfähigkeit, die subjektiven Erfahrungen und damit einhergehend auch die Gestaltungsfähigkeit des Einzelnen. Vergleichendes Sehen und eine Strukturierung des aktuellen Umfeldes dienen der Verbesserung der Erkennbarkeit. Hindernisse, die ein Erfahren des Kunstwerks negieren würden, werden aus dem Weg geräumt. Das Museum als Ort der individuellen Kunsterfahrung und spezifischen Wahrnehmung muss in seinen Strukturen und seiner Präsenz erfahrbar und nachvollziehbar sein.<sup>965</sup> Im Ablaufen der Raumfolgen überträgt sich damit ein mentales Prinzip, ausgehend von der Wahrnehmung des Einzelnen, in ein körperliches – Kunstwerke in musealen Schwellen und Zwischenräumen werden im Gehen, gerichtet und organisiert abgeschritten, gewissermaßen körperlich erlaufen und auf diese Weise, so

---

<sup>964</sup> Siehe Kapitel I.5., II, III.

<sup>965</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 111.

Hantelmann, allmählich nachvollzogen.<sup>966</sup> Gehend wahrnehmen bedeutet auch, dass gerade die Räume des Dazwischen, des Übergangs, Treppenhäuser und Korridore, in ihrer Form und Funktion als Wegraum, als Transitzone, einen wichtigen Anhaltspunkt zur Orientierung im Gebäude und der eigenen Verortung bieten.<sup>967</sup>

Die Schwelle als „Ort der Orientierung“<sup>968</sup> und der schweifende Blick dienen der Einschätzung dessen, was der Raum an Eindrücken offerieren mag.<sup>969</sup> Reitstätter beschreibt den schweifenden Blick und seine Reaktionskette wie folgt: „[...] sofern nach einem schweifenden Blick Dinge zu einer Betrachtung reizen, kann die Auseinandersetzung von einer ersten Einschätzung in eine weitere Begutachtung übergehen und so lange vertieft werden, bis das Objekt entsprechend dem vorhandenen Interesse und Energiehaushalt nach individueller Bewertung als „erfasst“ beziehungsweise als „ausreichend“ rezipiert gelten kann.“<sup>970</sup> Dieses Mitnehmen an Erfahrungen, Erkenntnissen oder Erinnerungen nach einem Museumsbesuch und nach einem Erleben von Kunst, veranlasst Reitstätter von einem „transitorischen Ritual“<sup>971</sup> zu sprechen, da das Museum anders verlassen wird, als es betreten wurde und sich dadurch ein Mehrwert entwickelt.<sup>972</sup>

„Insbesondere das überraschend Neue, das herausragend Künstlerische, das Sinnlich-Räumliche, das individuell Relevante und das Anregend-Kommunikative stellen Momente in der Ausstellung bereit, welche diesen Mehrwert für den Einzelnen ausmachen könne.“<sup>973</sup>

Dieser Mehrwert, das Mitnehmen von neuen Eindrücken und Erfahrungen im Übergangsmoment der Schwelle, bezeichnet von Reitstätter als „transitorisches Ritual“, kann sogar zu einem neuartigen Schwellenerlebnis in Tradition der körperlich und mental erfahrenen Übergangsrituale führen, welche ein Schwellenübertritt im Erschließungsraum erst ermöglicht.

---

<sup>966</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 111.

<sup>967</sup> Vgl. Reitstätter 2015, S. 209.

<sup>968</sup> Reitstätter 2015, S. 209.

<sup>969</sup> Vgl. Reitstätter 2015, S. 209f.

<sup>970</sup> Reitstätter 2015, S. 210.

<sup>971</sup> Reitstätter 2015, S. 214.

<sup>972</sup> Vgl. Reitstätter 2015, S. 214.

<sup>973</sup> Reitstätter 2015, S. 214.

Die Frage nach der Funktion eines Begriffs von Schwelle und Zwischenraum, als Erschließungsräume in der Museumsarchitektur, kann den bisherigen Ausführungen zu Folge nur mit Hinweis auf das individuelle Empfinden von Raum und Ort sowie einer Definition von Schwelle und Zwischenraum beantwortet werden. Denn die subjektive Raumerfahrung eines jeden Einzelnen ermöglicht erst das Aufzeigen der Schnittstellen und Grenzen, bedingt durch ihre Gestaltungsfähigkeit. Schwellen und Zwischenräume stehen hier in stilistischer und charakterlicher Übereinstimmung mit den Kunstwerken und demzufolge ihrem Kontext.<sup>974</sup> In einer gegenseitigen Bezugnahme stehen sie füreinander ein.<sup>975</sup> Dabei kann es zu einer Ununterscheidbarkeit von Kunstwerk, Träger, Rahmen und seinem Präsentationsort kommen<sup>976</sup>, wie im Falle von Merz' Wand- und Deckengestaltung, Burens Streifen und Spiegeln oder Kusmirowskis U-Bahnstation. Die Transformation der gegebenen Situation an musealen Schwellen und Zwischenräumen löst damit auch die Hierarchie zwischen Kunstwerk und Träger auf.<sup>977</sup> Und leitet in einem weiteren Schritt einen Anreiz an den Besucher, die Inszenierung zu erlaufen. Zum Weitergehen, Erkunden und Erfahren zu motivieren, bedeutet auch, dass die Aufmerksamkeitsbündelung des Betrachters in die Raumplanung und damit die Ausgestaltung der musealen Schwellen und Zwischenräume eingeplant war. Wenngleich diese künstlerischen und architektonischen Anreize zur Betrachterteilnahme letztendlich unkontrollierbar bleiben, so sind sie doch Anreize auf der Ebene von Wahrnehmung und Raumerfahrung.<sup>978</sup>

Das Museum kann damit nicht mehr nur als Ausstellungsort bezeichnet werden, sondern wird auch zum Hervorbringungsort von Kunst, in Reflexion des umgebenden Raumes unter Einbeziehung des Museumsbesuchers, wie es SANAA mit dem Louvre-Lens oder dem Rolex Learning Center zeigen, wo Erschließungsraum Ausstellungsraum oder Lerninstitution wird, der transitorische Stadtraum sowie Bürger und Besucher im Gebäude gespiegelt, ob innen oder außen, und zur Teilhabe angeregt werden.

“When we did the designs for the museum, I became aware of the remarkable character of art works. In other words, when one wants to build a museum, one

---

<sup>974</sup> Vgl. Christoph Baumberger: Kunst aktiviert Kunst. Ein Framework für eine funktionale Analyse der Museumsarchitektur, in: Nida-Rümelin/Steinbrenner 2010, S. 49-76, hier S. 60.

<sup>975</sup> Vgl. Baumberger, in: Nida-Rümelin/Steinbrenner 2010, S. 66.

<sup>976</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 79.

<sup>977</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 84.

<sup>978</sup> Vgl. Hantelmann 2007, S. 104.

of the important goals is to create an emotion in the visitors. All sorts of people go into museums. Of course, one can talk of a museum, but one could also talk of a park, of a place that is open to everyone. So one creates an adventure, an experience; then afterwards the people return home. In this respect, the fact that there are gaps, shifts between the different spaces, makes it possible to create an itinerary between those different spaces. It's not so much the author of the spaces that creates the itinerary, but rather each visitor creates his or her own, different and specific itinerary. So this is very much a democratic approach to the museum. It's both a museum and a park. It can also be an urban space. That's what we have in mind when we design a museum."<sup>979</sup>

Dieser Überlappung von Erschließungsräumen und Ausstellungsräumen, die Teilhabe der Besucher, das Erfahren und Erleben wie es Ryue Nishizawa von SANAA beschreibt, ist das, was Schwellen und Zwischenräume ausmacht, sie „[...] sind die wirklichen Ereignisräume, in denen Wandel und Übergang sich überhaupt vollziehen können.“<sup>980</sup> Die eingangs gestellte Frage, ob museale Schwellen und Zwischenräume eine Umwidmung im Gesamtbauegefüge seitens der Künstler, Ausstellungsmacher und Architekten erfahren, ist demzufolge mit „Ja“ zu beantworten. Erschließungsräume werden durch den Rezipienten, seine Erfahrungen und Erlebnisse zu „Ereignisräumen“, durch den Künstler und dessen Ausgestaltung zu einer Verflechtung von Architektur und Malerei/Skulptur/Licht/computergesteuerten Kunstwerken und damit einer Art „Gesamtkunstwerk“, durch den Ausstellungsmacher neudefiniert im Sinne der Zugehörigkeit zum Ausstellungsraum und durch den Architekten hervorgehoben, indem die Bedeutung der Erschließung mit den Ausstellungsräumen gleichgesetzt wird.

---

<sup>979</sup> Ryue Nishizawa, in: A Discussion on the Louvre-Lens Project with Catherine Mosbach, Musée du Louvre, Paris, October 2008, in: Obrist, Hans Ulrich u.a.: SANAA. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa. Köln 2012, S. 27-55, hier S. 32.

<sup>980</sup> Maria Reinecke: Zwischenräume: Die verborgenen Schauplätze der Wirklichkeit - zwischenräumlich denken und (er)leben. Vortrag zum XII. Szenografie-Kolloquium der DASA 2012 in Dortmund, unter: <http://zwischenraeume-maria.blogspot.de/> (eingesehen am 30.11.2012).

## Schlussbetrachtung und Ausblick

Kunstwerke in musealen Schwellen und Zwischenräumen werden zu Transformatoren am Rande des Sehens, zu Übersetzungsmedien des Baus, aber auch der Kunst in den Funktionsräumen der Museen. Wo Künstler ihre Werke installieren, wird Raum fassbar, wird der Ort spürbar, das Übergangsmoment erfahrbar. Wo Ausstellungsmacher Künstler einladen, in peripheren Resträumen zu intervenieren und Architekten bereits im Bau Künstlern Erschließungsräume zur freien Gestaltung offerieren, wird die vermehrte Präsenz von Kunstwerken in Schwellen und Zwischenräumen offensichtlich. Auffällig beim Reflektieren über museale gestaltete Übergangszonen ist ihr gesteigertes Potenzial dauerhaft, aber auch temporär, ihren Anbringungsort und damit auch den Museumsraum umzuwidmen, einen neuen Erfahrungsraum hervorzubringen.

Museale Randzonen, die gewöhnlich am Rande des Sehens verharren, werden durch dauerhafte künstlerische Interventionen umgewidmet, einer neuen Bestimmung zugeführt und damit zu Entscheidungsträgern und Übersetzungsmedien im Bau. Dieser These der Arbeit folgend, werden museale Schwellen und Zwischenräume dem traditionellen Ausstellungsraum von Kunst als ein neuer Präsentationsraum hinzugefügt. Liminale Räume befinden sich damit in einem Schwellenzustand, vermitteln zwischen den Funktionen des Baus und dem Wahrnehmen der Kunst, werden als Übergangsstadium zu Übersetzungsmedien, initiieren damit auch das Erleben verschiedener Erfahrungsbereiche. Die Komplexität der Kunstwerke in Schwellen und Zwischenräumen wird unter anderem durch den Ort ihrer Anbringung erzeugt. Ein Durchgangsraum, der während des Durchquerens in seiner Funktion nicht hinterfragt wird, wird zum Ort der Kunst.

In dieser Konsequenz ergeben sich für den aktiven Betrachter verschiedene Wahrnehmungsmodi, Begehungsvarianten, Betrachterstandpunkte, aber auch Raumbildungsmöglichkeiten und Partizipationsmodelle. Das Ersteigen der Treppe, das Durchqueren der Verbindungselemente, das Überwinden der Schwelle wird zum Ereignis, zum performativen Akt. Alle Komponenten des Kunstwerks (Material- und

Medieneinsatz, die Architektur, der Anbringungsort als zugehörig zum Ausstellungsraum definiert) zusammengenommen, ergeben ein Kunstwerk, das den Betrachter einlädt, über das Vorgefundene zu reflektieren und sich vor allem im Raum nach Lust und Laune zu bewegen, gespannt darauf, was für verschiedene Dinge er wahrnehmen kann, welche Eindrücke er aufnimmt, welche Rituale sich beim Überqueren ergeben.

Ausgehend von der Vermutung, dass Kunstwerke in musealen Durchgangsräumen in einer selbstreflexiven Wendung durch den Rezipienten erfragt und hinterfragt werden, bezugnehmend auf seine Sehgewohnheiten, wird die Ebene der Wahrnehmung eine immens entscheidende bei der Erfassung der Kunstwerke. In der Aufhebung des traditionellen Verhältnisses von Betrachter und Kunstwerk, durch das aktive Rezipieren in der Bewegung im Treppenhaus oder auf dem Korridor gestaltet sich der Raum, wird neu erschaffen, umgewidmet und so zu einem Teil des Kunstwerks.

Die Treppenanlage und ihre zeitgenössische künstlerische Gestaltung werden zur Schwelle als eine Art Übergangsphänomen von einer Ebene zur anderen, nicht nur im baulichen, räumlichen Sinn, sondern auch inhaltlich. Im Übergang zu etwas Neuem, Ungewohntem bekommt die Treppe ausgehend von ihrer künstlerischen Ausgestaltung als Verteilersystem und Verbindungselement eine neue Positionierung im Gesamtbauegefüge. Die Exponate und Installationen verstehen sich als eine individuelle Aufforderung zu sehr speziellen Erfahrungen und Einblicken eines jeden Museumsbesuchers. Damit bedingt die künstlerische Ausgestaltung auch die Nutzbarkeit der Treppenanlage. Das Treppenhaus des Museums, als Ort des Kunstwerks, wird zum Handlungsraum, an dem es keine Trennung zwischen Betrachter und Kunstwerk mehr gibt, sondern der Museumsbesucher zum aktiven Teilnehmer wird. Es entsteht ein Erfahrungsraum durch die Interaktion von Besucher und umgebendem Raum, hervorgerufen durch das Kunstwerk. Damit wird auch die Positionierung der Treppe, ihre Machart, Bauweise und Benutzbarkeit zu einem sehr elementaren Gestaltungselement des Architekten in Bezug auf neue Museumsarchitektur.

Die Kenntnisse der historischen Treppenformen bis hin zu zeitgenössischen Bauvarianten sowie deren differente Ausgestaltungsformen ermöglichen eine Analyse

der exemplarisch ausgewählten zeitgenössischen künstlerischen Ausgestaltungen in deutschen Museumsbauten. Allen künstlerischen Gestaltungsformen, ob als Wand- oder Deckenmalerei, in Form von Licht oder mit Hilfsmitteln wie Spiegeln, liegt die Möglichkeit zugrunde, einen direkten Eingriff an der bestehenden Architektur vorzunehmen, sich in die architektonischen Gegebenheiten einzuschreiben, den räumlichen Zusammenhang zu betonen, ihn zu verändern. Dabei formen die künstlerischen Rauminstallationen neue Erfahrungsräume, indem sie dem bestehenden funktionalen Treppenraum eine zusätzliche Qualität und Funktion oktroyieren. Durch die Treppenhausausgestaltungen, auch im Rahmen eines barockanmutenden Zeremoniells, ändert sich die Gangart des Besuchers. Aufmerksamkeit wird geschürt, Schwellenreize werden angesprochen.

Dabei sprechen die Künstler, ausgehend von ihren Vorstellungen und im Kontext ihres Œuvres, differente Themen an, verwenden verschiedenste Materialien bei ihrem Raumeingriff, sorgen für einen andersartigen Museumsblick vor und einen selbstbestimmten Umgang mit ihrem Kunstwerk. Wand- und Deckenmalerei von Gerhard Merz in der Hamburger Kunsthalle und dem Hamburger Bahnhof, Berlin entwickeln durch ihre Farbwirkung und dem damit einhergehenden Kontrast zu ihrem räumlichen Umfeld eine Tiefenwirkung, die die Alltäglichkeit der Treppenbenutzung umkehrt und ein Spannungsverhältnis von Farbe, Raum und Betrachter inszeniert. Ob als schwarze Tiefenillusion oder als rote Farbexplosion, Merz definiert in den Treppenhäusern allein durch den Einsatz von Farbe dessen Funktion neu, hebt seine Strukturen hervor. Dan Flavins runde Neonröhren im Hamburger Bahnhof, Berlin lassen genau wie Jenny Holzers LED-Stelen in der Hamburger Kunsthalle und dem Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen dem Treppenraum durch weiße, rote bzw. blaue Lichtspiele neue Raummaße angedeihen, die weit über die architektonischen Rahmenbedingungen hinausgehen. Ein neuer Raum entsteht lediglich aus farbigem Licht und der Wirkung der Worte, im Falle Holzers. Daniel Buren erweitert das historische Treppenhaus des Neuen Museums Weimar optisch durch ein Streifenornament und Spiegel, welche sich in ihrer Wirkung gegenseitig bedingen und damit dem Treppenraum in der Begehung eine eigene Dynamik geben. Dieser Treppendynamik bedient sich auch das Kunstmuseum Wolfsburg, indem es Beat Streulis Fotografien auf Folie an der Fensterfront des Haupttreppenhauses montiert.

Damit ragt nicht nur der Außenraum ins Innere, auch der Innenraum kommuniziert mit dem Außen und dehnt damit die Schwellenthematik der Treppe um ein Vielfaches aus.

Ähnlich verhält es sich mit den Verbindungselementen auf ebener Fläche. Übergänge und Korridore sind für die Bewegung des Benutzers angelegt. Als Korridore oder architektonische Versatzstücke zwischen Alt- und Neubauten von Museen vermögen sie als Schwellen das Bewegungsschema des Benutzers zu unterstützen, die Choreographie der Wege sinnvoll zu ergänzen.

In den Übergängen, den transitorischen Resträumen der Museumsarchitektur, präsentieren Künstler ihre Werke jenseits des Gefüges eines Ausstellungsraums. Der Museumsbesucher erkennt den Weg und seine spezifische Ausgestaltung, vor allem letztere, im Vergleich mit anderen bereits gesehenen Kunstobjekten, Alltagsgegenständen oder Flursituationen und kann so Zusammenhänge herstellen.<sup>981</sup> Die vorangestellte historische Einordnung von Wegformen, ihrer Begehungssysteme bis hin zu zeitgenössischen Varianten sowie deren differenter Ausgestaltung im Museumskontext ermöglichte eine Analyse der zeitgenössischen künstlerischen Installationen in deutschen Museumsbauten.

Ein Ergebnis ist unter anderem, dass allen künstlerischen Gestaltungsformen, ob durch Hinzufügung oder Wegnahme, die Möglichkeit zugrunde liegt, einen direkten Eingriff an der bestehenden Architektur vorzunehmen, sich in die architektonischen Gegebenheiten einzuschreiben, den räumlichen Zusammenhang zu betonen, ihn zu verändern. Dabei formen auch diese künstlerischen Rauminstallation neue Erfahrungsräume, indem sie dem bestehenden funktionalen Durchgangsraum, dem Korridor, der Verbindung auf ebener Fläche, dem Übergang von Alt- zu Neubau eine zusätzliche Qualität und Funktion auferlegen. Durch die künstlerischen Gestaltungsformen ändert sich die Gangart des Besuchers auf den Erschließungswegen, wird gebremst oder beschleunigt, Aufmerksamkeit wird geschürt, gezielte Schwellenreize werden angesprochen. Jeder Künstler inszeniert dabei auf eigene Art und Weise einen Wegraum, der als peripherer Restraum, als Zubringer, als Schleuse im architektonischen Gefüge eher eine Randfunktion inne hatte und wandelt diesen in einen bewusst zu erlebenden Ausstellungsraum. Von Architekten zumeist als

---

<sup>981</sup> Vgl. Krämer 1983, S. 59.

funktionaler Bauteil im Gesamtbauegefüge bestimmt, können Kunstwerke in Übergängen eine Neupositionierung der Räumlichkeit auslösen, seine Wertigkeit herabstufen oder erhöhen, für eine Neudefinition sorgen.

Auf ebener Fläche Übergänge zu betonen, führt bei Richard Artschwager im Hamburger Bahnhof, Berlin zu einer Überzahl an Ausgangswegweisern montiert auf Kugellampen im Korridor der Rieckhallen. Damit wird der Rückweg des Museumsbesuchers konditioniert auf das folgende Ereignis: das Museum zu verlassen. Lothar Baumgarten nutzt in eben diesem Museum Schrift zur Definition einer Rampensituation, die durch ihre fast mannshohe Balustrade ansonsten kaum einzusehen wäre. Das Schriftbild, der Farbenwechsel, sowie die Füllwörter des deutschen Feuilletons bestimmen dabei den Übergang von einem Gebäudeflügel zum nächsten und laden ihn ironisch auf. Karin Sander gestaltet im Museum Abteiberg, Mönchengladbach Durchgänge zu Notausgängen mit einer feinen Nuance Wandabrieb. Auf einer bestimmten Fläche mit bewusst definierter Größe entsteht eine Spiegelung der überglatten Museumswand. Der Funktionsraum wird zu einer Gemäldegalerie für Tafelbilder. Auch Joachim Manz nutzt einen „Unraum“, eine periphere Restzone der Kunsthalle Bremen, um seine Betonornamente, die sich aus der Wand drehen lassen, zu installieren. Alle vier Künstlerpositionen vereint der Gedanke, Übergänge bewusst erfahrbar zu machen, indem eine Störung im Blickfeld des Betrachters zu einem neuen Sehen an einem ungewohnten Ort abseits des Ausstellungsraumes führt.

Zwischen Alt- und Neubau ergibt sich die Schwelle vor allem durch einen Bruch in der Bausubstanz, alt trifft auf neu, Holz auf Stahl usw. Hainke nutzt in der Kunsthalle Bremen die neugebaute und vorgesetzte Wand zwischen Alt- und Neubau für ein fast unsichtbares Museumsereignis: ein Wandloch ermöglicht als Gedächtnis der Zeit ein temporäres Museum irgendwo in den Tiefen der Kunsthalle. Das Loch ist kaum auszumachen, lediglich am Rande der Wahrnehmung wird es als Störung im glatten Wandverlauf und der musealen Bildhängung zum Aufmerksamkeitsträger. Ähnlich verhält es sich mit Imi Knoebels Arbeit in der Kunsthalle zu Kiel. Eine blaue Scheibe im Fensterschacht zum Innenhof erstrahlt je nach Tageszeit und Wettersituation und wirft im Idealfall leuchtend blaue Schatten auf den Schleusengang zwischen Alt- und Neubau. Spielt das Wetter einmal nicht so mit, so ist die Scheibe kaum auszumachen,

liegt sie doch am Rand des Blickfelds beim Verlassen der einen Baustufe und beim Betreten der anderen. Robert Kusmirowski gibt sich mit diesem „Nebeneffekt“ nicht zufrieden. Er verwandelt den Übergang zu den Rieckhallen im Hamburger Bahnhof, Berlin in eine U-Bahnstation, eine Installation, die den Übergangsraum in eine alltägliche Transitzone im öffentlichen Raum verwandelt. Das Museum wird U-Bahnstation, U-Bahnstation wird Museum und damit der Schwellenraum Appendix zu einer Angliederung an den Alltag eines jeden Museumsbesuchers/Passanten.

Eine weitere These dieser Arbeit besagte, dass Kunstwerke am Rande des Sehens, die in Schwellen und Zwischenräumen von Museumsbauten installiert sind, die Architektur- und Kunstwerkerfahrung besonders anschaulich werden lassen. Bezugnehmend auf diese These ist der Schwellen- und Zwischenraum nicht mehr nur Ort einer sich in und an ihm ereignenden Gestaltung, sondern wird durch seine Transformation einer neuen Bedeutung zugeführt.<sup>982</sup> Kunstwerke in musealen Verbindungselementen übersetzen demzufolge die Ideen des Architekten, die Funktion des Baus, das Anliegen der Museumsmacher sowie das Konzept des Künstlers, indem sie die Aufmerksamkeit im Schwellenbereich bündeln, den Übergang definieren und somit dem „Dazwischen“ eine Funktion geben. Ohne künstlerische Ausgestaltung wäre dies nur bedingt möglich gewesen.

In folgedessen bestätigt sich die Annahme, dass Treppe und Wegsystem zu Entscheidungsträgern des Baus hinsichtlich Wahrnehmung, Erfahrung, Orientierung und Erlebnis werden. Sie werden „sinnvoll“. Einerseits bestimmen sie den Etagen- oder Raumwechsel, andererseits werden sie dem Kunstraum als zugehörig definiert. Eingebettet in Schwelle oder Zwischenraum werden die Wechselwirkungen und –beziehungen zwischen künstlerischer Arbeit und umgebender Architektur besonders deutlich. Daraus lässt sich abschließend folgern, dass Installationen oder architektonische Interventionen die Bedingungen des Ortes als musealer Funktionsraum aufgreifen und diese sogar als Referenzsystem Einzug ins Werk finden.

---

<sup>982</sup> Hantelmann spricht in Bezug auf Daniel Buren von einem ähnlichen Effekt bezogen auf seine Arbeit „Le musée qui n´existait pas“, 2002 im Centre Pompidou Paris, wo die gesamte Ausstellungsfläche einem Raster folgend aufgegliedert und in kleine Raummodule aufgeteilt wurde, die sich endlos wiederholten, aber auch variierten: „[...] der Raum war nicht mehr Ort einer sich in ihm ereignenden Gestaltung, vielmehr schien er in seiner vollständigen Transformation völlig zu verschwinden.“ Vgl. Hantelmann 2007, S. 96f.

Durch diese Raumbezogenheit der Kunstwerke, vermengen sich die Gattungen Kunst und Architektur.

Schwelle und Zwischenraum werden als Ort, musealer Funktionsraum, Übergangsszenario oder Schwellenerlebnis integrativer Bestandteil des Werkes selber und damit Treppenhaus und Verbindungsraum dem Ausstellungsraum zugehörig. Bezugnehmend auf ein Zitat aus der Einleitung, trifft auf Schwelle und Zwischenraum folgende Aussage nach eingehender Analyse zu, wonach Schwelle oder Zwischenraum: „[...] ein zugleich optischer und diskursiver Bruch oder Riss in der Homogenität des Raumes und der Wahrnehmung [ist], der trotzdem zum Raum gehört. Die Art und Weise, wie das Kunstwerk sich von seiner Umgebung abhebt oder trennt, macht den Rahmen zum Ort einer Differenz, der Differenz zwischen Innen und Außen der Kunst, zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung.“<sup>983</sup>

Nicht nur im Bereich der Kunstwissenschaft ist diese Perspektivverschiebung fruchtbar, auch für Ausstellungsmacher sowie Architekten kann sie sinnstiftend werden. Das Museum als Institution und Dispositiv vermag im Bereich der Schwellen und Zwischenräume sich die Kunst einzuverleiben und gleichzeitig mit Leben zu füllen. Künstler rücken die Funktionsräume durch ihre künstlerische Ausgestaltung in den Fokus der Aufmerksamkeit. Somit wird die Annahme, dass eine Dialektik von Kunst und Ausstellungsraum entsteht, zur Tatsache.

Betreffend den Versuch eine Theorie der Wiederentdeckung von Treppe und Verbindungselement als künstlerische und architektonische Gestaltungsaufgabe zu entwickeln, lässt sich abschließend formulieren, dass Architekten in ihrer Gestaltung von Raumgefügen sowie ihrer Inszenierung von Licht und Materialien, in einem Museumsbau die Choreografie einer Ausstellung zu unterstützen vermögen. Sie können besondere Gestaltungsmöglichkeiten und Blickbeziehungen eröffnen, die wiederum von zeitgenössischen Künstlern aufgenommen werden, um ihre Werke zu positionieren. Dabei sollten die Kunstwerke nicht nur in den Bau integriert werden, sondern im Idealfall bereits in der Planung aus dem Konzept des Architekten, aus der architektonischen Idee herauswachsen. Damit wäre eine ideale Verbindung von Kunstwerken im Museumsraum als Ausgestaltung peripherer Resträume, welche

---

<sup>983</sup> Vgl. Meinhardt, in: Butin 2006, S. 143.

zwangsweise in fast jedem Gebäude zu finden sind, gegeben. Die bestehende Gebäudestruktur wird folglich durch die visuelle Bearbeitung des Künstlers aus dem Dasein der „Hintergrundfolie“ befreit und somit zu einer neuen Betrachtung angeregt. In der direkten Konfrontation von Kunstwerk und Museumsbau (Verbindungselement) findet eine gegenseitige Potenzierung statt, welche nach Hollein zur Essenz von Museumsbau und Museumsausstellung werden kann. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung der vorliegenden Arbeit ziehen, dass liminale Museumsräume als zugehörig zum Ausstellungsraum anerkannt und die dort präsentierten zeitgenössischen Kunstwerke zu Übersetzungsmedien, Transformatoren am Rande des Sehens, werden.

Als erste kunsthistorische Annäherung an den Themenkomplex von Kunstwerken in musealen Schwellen und Zwischenräumen soll die vorliegende Arbeit eine Möglichkeit geben, diesen neuartigen Umgang mit liminalen Räumen in der Institution Museum fassbar zu machen und seine Besonderheiten aufzeigen.

Eine Inventarisierung der dauerhaft installierten Kunstwerke in Schwellen und Zwischenräumen in der deutschen Museumslandschaft könnte in einem weitergehenden Schritt einen Überblick verschaffen, aber auch eine Abgrenzung des Einsatzes unterschiedlicher Medien der künstlerischen Interventionen ermöglichen und damit eine Art Katalogisierung vorantreiben. Auch die Hinzunahme der temporären Installationen böte sich an, als Ergänzung bzw. Präzisierung der Argumentation hinsichtlich einer Umwidmung des institutionalisierten Ausstellungsraumes. Damit wäre sicherlich auch eine Ausweitung möglicher Gattungszuordnungen anhand der Begriffe Installation und Intervention denkbar, um in einem weiteren Schritt die medienbedingten Zuordnungen wie Wand-, Decken-, Licht- oder Videoarbeit stärker zu differenzieren. Aber auch die Erweiterung der musealen Ausstellungsräume um Galerie, Kunstverein oder andere künstlerisch-inspirierte und institutionalisierte Verwendungszusammenhänge wie Messeräume (z. B. die künstlerische Gestaltung der Messe Leipzig) wäre denkbar. Außerdem könnte es interessant sein weiterhin das Auftreten der bereits im Bau, seitens der Architekten und Ausstellungsmacher, eingeplanten Kunstwerke in Resträumen zu beobachten, um die Präsenz und den gezielten Einsatz dieses Phänomens zukunftsweisend zu

untersuchen<sup>984</sup> und damit auch die Museumsarchitektur erneut zu befragen. Daran schließt sich an, inwieweit sich in neuen Museumsbauten der Umgang des Architekten mit Erschließungsräumen ändern wird und ob diese zunehmend mit einer künstlerischen Gestaltung versehen werden.

Eine weitere Perspektive unter der das Thema dieser Arbeit betrachtet werden könnte, wäre jenes der Kunstvermittlung. Kunstwerke in Schwellen und Zwischenräumen stellen auch in der Vermittlungsarbeit immer wieder eine Herausforderung bzw. ein Paradox für den Museumsbesucher dar. Ein Großteil der Museumsbesucher geht auch heute noch davon aus, in einem Museum gerahmte und aufgesockelte Kunst auf Augenhöhe präsentiert zu bekommen und muss sich neu auf die zwiespältigen Ausstellungssituationen in Resträumen einlassen. Der Raum der Kunst und sein Verhältnis zum menschlichen Lebens- und Erfahrungsraum eröffnet auch aus museumspädagogischer Perspektive einen Diskurs über die in Schwellen und Zwischenräumen installierten Kunstwerke, ihre Funktion, ihren Kontext sowie ihre Einbindungsmöglichkeiten ins museale Gefüge. Hier ließe sich eine weitergehende Analyse anschließen, die ausgehend von Feldforschungen in den jeweiligen Museen die Wahrnehmbarkeit ausgestalteter musealer Schwellen- und Zwischenräume präzisiert und auf eine neue Ebene der Betrachtung bringt, ausgehend von Betrachterpartizipation und Teilhabe.

---

<sup>984</sup> Wie z.B. zwei aktuelle Lichtinstallationen in Untergrundpassagen zeigen: Barbara Trautmann im Arp Museum, Rolandseck, 2007 und Brigitte Kowanz im Liaunig Museum, Neuhaus, Österreich, 2008.

## Literaturverzeichnis

---

- Ackerman 1980** Ackerman, James S.: Palladio. Stuttgart 1980 (Harmondsworth 1966).
- Albiker 1962** Albiker, Karl: Das Problem des Raums in den bildenden Künsten. Ein Fragment. Frankfurt am Main 1962.
- Angerer 2006** Angerer, Marie-Luise: Performance und Performativität. in: Butin 2006, S. 241–245.
- ARCH+ 2009** ARCH+ Verlag GmbH: Schwellenatlas. Von Abfallzerkleinerer bis Zeitmaschine. Nr. 191/192. 2009.
- Augé 2012** Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. 3. Aufl. München 2012.
- Autsch/Hornäk 2010** Autsch, Sabiene; Hornäk, Sara (Hrsg.): Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe. Bielefeld 2010.
- Bachmann 1973** Bachmann, Erich (Hrsg.): Residenz und Hofgarten Würzburg. Amtlicher Führer. München 1973.
- Bachelard 1975** Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main 1975 (1960); hier: Die Dialektik des Drinnen und Draußen, S. 242-262.
- Baier 2000** Baier, Franz Xaver: Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes. 2. Aufl. Köln 2000.
- Bahtsetzis 2006** Bahtsetzis, Sotirios: Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne. Diss. Berlin 2006. [https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis\\_sotirios.pdf](https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1307/bahtsetzis_sotirios.pdf) (eingesehen am 15.05.2015).
- Belting u.a. 2003** Belting, Hans u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 6. Aufl. Berlin 2003.
- Bennett 1995** Bennett, Tony: The Birth of the Museum. London, New York 1995.
- Benjamin 1991** Benjamin, Walter; Tiedemann, Rolf: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Band V 1. hier: S. 134-155; 282-283, 490-493, 520-523, 532-533, 616-619. 1. Aufl., Frankfurt am Main 1991.
- Berichte der Thüringer Schlösser und Gärten Band 1/1998** Berichte der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten Band 1: Baudokumentation zum Abschluss der Sanierung des Großherzoglichen Museumsgebäudes Weimar und dessen Nutzbarmachung für das Neue Museum 1998. München 1998.
- Bibel 1985** Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1985.
- Boehm 1994** Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1994.
- Bogen 2006** Bogen, Steffen u.a. (Hrsg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag. Berlin 2006.
- Böhme 2006** Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre. München 2006.
- Bollnow/Boelhauve 2011** Bollnow, Otto Friedrich; Boelhauve, Ursula: Mensch und Raum. Würzburg 2011 (Stuttgart 1963).
- Bothe 1997** Bothe, Rolf (Hrsg.): Neues Museum Weimar. Geschichte und Ausblick. München, Berlin 1997.
- Böttger 1972** Böttger, Peter: Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm. München 1972.
- Braunfels/Mönninger 2002** Braunfels, Stephan; Mönninger, Michael: Stephan Braunfels - Pinakothek der Moderne. Kunst, Architektur, Design. Basel, Boston 2002.
- Broto 2013** Broto, Carles (Hrsg.): New concepts in museum architecture. Barcelona 2013.

- Buchert/Zillich 2007** Buchert, Margitta; Zillich, Carl (Hrsg.): Performativ? Architektur und Kunst. Berlin 2007.
- Butin 2006** Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2006.
- Davidts 2005** Davidts, Wouter: Das Atelier ist immer woanders. Über ein Paradox in Daniel Burens Praxis des in situ. in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 3/2005, S. 40–52.
- Dreher 1994** Dreher, Thomas: Kontextreflexive Kunst. in: Weibel 1994, S. 79–114.
- Duden 2007** Duden (Hrsg.): Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Bd. 7. 4. Aufl. Mannheim 2007.
- Dünne u.a. 2006** Dünne, Jörg u.a. (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006.
- Eco 1973** Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1973 (Mailand 1962).
- Ernst 1982** Ernst, Bruno: Der Zauberspiegel des Maurits Cornelis Escher. München 1982.
- Escher 1985** Escher, Maurits C.: Graphik und Zeichnungen, 16. unveränd. Aufl. München 1985.
- Evans 1978** Evans, Robin: Figures, Doors, Passages, in: Architectural Design. 4/1978.
- Faulwasser 1921** Faulwasser, Julius: Der Zentralbau der Hamburger Kunsthalle, Zentralblatt der Bauverwaltung 41, 1921, S. 178-181, hier: S. 180.  
<http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2008/5477/> (eingesehen am 25.03.2013).
- Fensterbusch 1964** Fensterbusch, Curt: Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. 2. Aufl. Darmstadt 1964.
- Fietzek/Inboden 1995** Fietzek, Gerti; Inboden, Gudrun: Daniel Buren. Achtung! Texte 1967 - 1991. Dresden, Basel 1995.
- Fischer-Lichte 1998** Fischer-Lichte, Erika: Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. in: Paragrana. Internationale Zeitschrift Historische Anthropologie, Kulturen des Performativen. 1/1998, S. 13–29.
- Fischer-Lichte 2004** Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte u.a. 2006** Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen. München 2006.
- Fischer-Lichte u.a. 2010** Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld 2010.
- Förderer 1983** Förderer, Walter M.: Treppen-Räume. in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. 9/1983, S. 10–15.
- Frommel u.a. 1987** Frommel, Christoph Luitpold u.a.: Raffael. Das architektonische Werk. Stuttgart 1987.
- Führ u.a. 1998** Führ, Eduard u.a. (Hrsg.): Architektur - Sprache. Buchstäblichkeit, Versprachlichung, Interpretation. Münster 1998.
- Gamard 2000** Gamard, Elizabeth Burns: Kurt Schwitters' Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery. New York 2000.
- Gebhardt 2004** Gebhardt, Volker: Kunstgeschichte. Malerei, 5. Aufl. Köln 2004.
- Gennep 2005** Gennep, Arnold van: Übergangsriten. Les rites de passage. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2005 (Paris 1909).
- Giersch 1983** Giersch, Ulrich: Auf Stufen. in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. 9/1983, S. 22–33.

- Goethe 2011** Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. 195. Hamburger Leseheft. Husum 2011(1795/96).
- Görner 2001** Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001.
- Govan u.a. 2004** Govan, Michael u.a.: Dan Flavin. The Complete Lights, 1961-1996. New Haven, Connecticut 2004.
- Günzel 2007** Günzel, Stephan (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007.
- Günzel 2009** Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. 1. Aufl. Frankfurt am Main 2009.
- Günzel 2010** Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar 2010.
- Hansen a** Hansen, Dorothee: Der Bau der Kunsthalle (1847-1849). <http://www.kunsthalle-bremen.de/kunsthalle/ueber-uns/geschichte/der-bau-der-kunsthalle-1847-1849/> (eingesehen am 07.08.2013).
- Hansen b** Hansen Dorothee: Der Erweiterungsbau der Kunsthalle (1899-1902). <http://www.kunsthalle-bremen.de/kunsthalle/ueber-uns/geschichte/der-erweiterungsbau-der-kunsthalle-1899-1902/> (eingesehen am 07.08.2013).
- Hantelmann 2007** Hantelmann, Dorothea von: How to do things with art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. 1. Aufl. Zürich, Berlin 2007.
- Hassler 1993** Hassler, Uta: Die Kunsthalle als Kunstwerk. Bilder aus ihrer Baugeschichte. Karlsruhe 1993.
- Haupt/Seipel 1991** Haupt, Herbert; Seipel, Wilfried: Die Geschichte des Hauses am Ring. Das Kunsthistorische Museum. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse. Wien 1991.
- Heidegger 1978** Heidegger, Martin: Bauen, Wohnen, Denken. in: Heidegger, Martin (Hrsg.): Vorträge und Aufsätze. 4. Aufl. Pfullingen 1978, S. 146–153.
- Heidegger 1983** Heidegger, Martin: Die Kunst und der Raum. L'art e l'espace. 2. Aufl. St. Gallen 1983.
- Heise 2009** Heise, Katrin: Udo Kittelmann im Gespräch mit Katrin Heise. Nationalgalerie-Direktor: Miteinander die Museen stärken. 04.09.2009. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1028580/> (eingesehen am 20.08.2013).
- Hell 1979** Hell, Vera; Hell, Hellmut: Die grosse Wallfahrt des Mittelalters. Kunst an den romanischen Pilgerstrassen durch Frankreich und Spanien nach Santiago de Compostela. 3. Aufl. Tübingen 1979.
- Hengerer 2007** Hengerer, Mark: Hofzeremoniell. in: Paravincini, Werner (Hrsg.): Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Hof und Schrift, Ostfildern 2007, S. 433-455. <http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-105590/Hengerer.pdf?sequence=1> (eingesehen am 14.02.2013).
- Herstatt 1997** Herstatt, Claudia: Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart. Ostfildern-Ruit 1997.
- Hess 2014** Hess, Regine: Bauen und Zeigen. Aus Geschichte und Gegenwart der Kunsthalle Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2014.
- Hoppe 2003** Hoppe, Stephan: Was ist Barock? Architektur und Städtebau Europas 1580-1770. Darmstadt 2003.
- Hufnagel/Kreul 2011** Hufnagel, Karl; Kreul, Andreas (Hrsg.): Die neue Kunsthalle Bremen. Hufnagel Pütz Rafaelian Architekten. Bremen 2011.
- Hummel/Krauss 2007** Hummel, Claudia; Krauss, Annette: Workshop/Lunch Lecture. Sehen am Rande des Zufalls. Intervention als Mittel zur aktiven Kunstrezeption. Documenta. Kassel 2007, unter: [http://www.documenta12.de/index.php?id=1410&no\\_cache=1&sword\\_list\[\]=rande](http://www.documenta12.de/index.php?id=1410&no_cache=1&sword_list[]=rande) (eingesehen am 28.04.2015).

- Illert 1988** Illert, Wolfgang: Das Treppenhaus im deutschen Klassizismus. Worms 1988.
- IMPF 2008** IMPF Hamburgische Immobilien Management Gesellschaft mbH, Hamburg und Dittert & Reumschüssel Architektur und Stadtentwicklung: Hinter der Kunst. Die Hamburger Kunsthalle. Sanierung des Gründungsbaus. Hamburg 2008.
- Katenhusen 2009** Katenhusen, Ines: Kabinett der Abstrakten. in: Plot. Inszenierungen im Raum: Head, Heart and Hands. 10/2009, S. 95–98.
- Jatsch 2004** Jatsch, Markus: Entgrenzter Raum. Unbestimmtheit in der visuellen Raumwahrnehmung. Stuttgart 2004.
- Jodidio 2013** Jodidio, Philip: Architecture now! 9. Aufl. Köln 2013.
- Joselit u.a. 1998** Joselit, David; Simon, Joan; Saleci, Renata: Jenny Holzer. London 1998.
- Kaltenbach 2010** Kaltenbach, Frank: Rolex Learning Center in Lausanne, in: DETAIL, Heft 5/2010, unter: <http://www.detail.de/architektur/themen/rolex-learning-center-in-lausanne-000759.html> (eingesehen am 17.07.2105)
- Kambartel** Kambartel, Walter: Museum Hamburger Bahnhof, Berlin. [http://www.kunst.uni-stuttgart.de/gromann/kleihues/pages/pdnhbf\\_d.html](http://www.kunst.uni-stuttgart.de/gromann/kleihues/pages/pdnhbf_d.html) (eingesehen am 27.03.2013).
- Kaye 2000** Kaye, Nick: Site-specific art. Performance, place and documentation. London, New York 2000.
- Kebeck 2006** Kebeck, Günther: Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit. Regensburg 2006.
- Kelber 1979** Kelber, Wilhelm: Raphael von Urbino. Leben und Werk. Stuttgart 1979.
- Kemp 1991** Wolfgang Kemp: Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität. in: Texte zur Kunst. 2/1991, S. 89–101.
- Kemp 1992** Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg 1992.
- Kemp 1996** Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Köln 1996.
- Kemp 2003** Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz. in: Belting 2003, S. 247–265.
- Kemp 2009** Kemp, Wolfgang: Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln. München 2009.
- Kemp 2014** Wolfgang Kemp „Der explizite Betrachter. Rezeptionsstrukturen zeitgenössischer Kunst“, Vortrag im Rahmen der Wolfgang-Iser-Lecture am 16.07.2014 an der Universität Konstanz, Videomitschnitt des Vortrags unter: [http://streaming.uni-konstanz.de/player/?videoFile=Iser-Lecture\\_Kemp\\_2014-07-16\\_01&format=02&toc=false&pip=true&mp4=true](http://streaming.uni-konstanz.de/player/?videoFile=Iser-Lecture_Kemp_2014-07-16_01&format=02&toc=false&pip=true&mp4=true); Zusammenfassung durch Eva Mendez: Exil bei der Literaturwissenschaft. Zusammenfassung des Vortrags unter: <https://www.exzellenzcluster.uni-konstanz.de/iser-lecture-2014-kemp.html> (eingesehen am 07.07.2015) / (eingesehen am 07.07.2015).
- Kern 1995** Kern, Hermann: Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen: 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. 3. Aufl. München 1995.
- Kessl u.a. 2005** Kessl, Fabian u.a.: Handbuch Sozialraum. 1. Aufl. Wiesbaden 2005.
- Kilger 2014** Kilger, Gerhard (Hrsg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen IV. Zwischenräume - Wandel und Übergang, Aussichten - zur Öffnung des Unverhofften. Essen 2014.
- Kling/Krüger 2013** Kling, Beate; Krüger, Torsten: Signaletik. Orientierung im Raum. München 2013.
- Klotz/Krase 1985** Klotz, Heinrich; Krase, Waltraud: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt am Main 1985.

- Kodré 1983** Kodré, Helfried: Funktionelle Strukturen im historischen Gewand. Die Treppenhallen des 19. Jahrhunderts. in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. 9/1983, S. 95–105.
- Köhler/Schmidt-Radefeldt 1989** Köhler, Hartmut; Schmidt-Radefeldt, Jürgen (Hrsg.): Paul Valéry. Cahiers/Hefte. 3. Bd. Frankfurt am Main 1989 (1909).
- Krämer 1983** Krämer, Bernd: Der Raumbegriff in der Architektur. Eine Analyse räumlicher Begrifflichkeit am Beispiel des Weges und der Schwelle. Diss. Hannover 1983.
- Krauss 1986** Krauss, Rosalind E.: Richard Serra. Sculpture. New York 1986.
- Krystof 2006** Krystof, Doris: Ortsspezifität. in: Butin 2006, S. 231–236.
- Kupfer 1992** Kupfer, Alexander: Piranesi Carceri. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie. Stuttgart, Zürich 1992.
- Kwon 2002** Kwon, Miwon: One place after another. Site-specific art and locational identity. Massachusetts 2002.
- Lammert u.a. 2005** Lammert, Angela u.a. (Hrsg.): Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart. Nürnberg 2005.
- Landmann 1957** Landmann, Michael (Hrsg.): Georg Simmel. Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Stuttgart 1957.
- Lee 1995** Lee, Jaeik: Treppenanlagen in Museumsbauten. Diss. Hannover 1995.
- Lee 1999** Lee, Kyung Jik: Der Begriff des Raumes im "Timaios" im Zusammenhang mit der Naturphilosophie und der Metaphysik Platons. Diss. Konstanz 1999. [http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-3595/359\\_1.pdf](http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-3595/359_1.pdf) (eingesehen am 18.11.2012).
- Leppien/Lutz 1994** Leppien, Helmut R.; Lutz, Dagmar: Hamburger Kunsthalle. 3. Aufl. München 1994.
- Lissitzky-Küppers 1967** Lissitzky-Küppers, Sophie (Hrsg.): El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften. Dresden 1967.
- Locher 1984** Locher, Johannes L.: Leben und Werk M. C. Escher. Mit dem Gesamtverzeichnis des graphischen Werks. Eltville am Rhein 1984.
- Löw 2001** Löw, Martina: Raumsoziologie. 1. Aufl. Frankfurt am Main 2001.
- Luckhardt 1994** Luckhardt, Ulrich: "... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen". Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1994.
- Lyotard 1987** Lyotard, Jean-Francois: Über Daniel Buren. Stuttgart 1987.
- Mack 1999** Mack, Gerhard: Kunstmuseen. Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Basel, Berlin, Boston 1999.
- Maier-Solgek 2002** Maier-Solgek, Frank: Die neuen Museen. Köln 2002.
- Marlin 2005** Marlin, Constanze von: Public-Art-Space. Zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art. Diss. Berlin 2005 (Weimar 2007).
- Marzona 2004** Marzona, Daniel: Minimal Art. Köln 2004.
- Mattenklott/Weltzien 2003** Mattenklott, Gundel; Weltzien, Friedrich (Hrsg.): Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses. Berlin 2003.
- Matzner 2001** Matzner, Florian (Hrsg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ostfildern-Ruit 2001.
- Meinhardt 2006a** Meinhardt, Johannes: Institutionskritik. in: Butin 2006, S. 126–130.
- Meinhardt 2006b** Meinhardt, Johannes: Kontext. in: Butin 2006, S. 141–144.
- Meisenheimer 1983** Meisenheimer, Wolfgang: Treppen als Bühnen der Raum-Anschauung. in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. 9/1983, S. 16–21.

- Meisenheimer 2004** Meisenheimer, Wolfgang: Das Denken des Leibes und der architektonische Raum. Köln 2004.
- Meisenheimer 2007** Meisenheimer, Wolfgang: Choreografie des architektonischen Raumes. Das Verschwinden des Raumes in der Zeit. Seoul 2007.
- Merleau-Ponty 1966** Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. 6. Aufl. Berlin 1966.
- Meyer zu Eissen 1980** Meyer zu Eissen, Annette: Spiegel und Raum in der Bildenden Kunst der Gegenwart. Diss. Bonn 1980.
- Milde 1981** Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden 1981
- Mielke 1966** Mielke, Friedrich: Die Geschichte der deutschen Treppen. München 1966.
- Mielke 1993** Mielke, Friedrich: Handbuch der Treppenkunde. Hannover 1993.
- Mielke 2008** Mielke, Friedrich: Mensch und Treppe. Potsdam 2008.
- Montaner, Oliveras 1987** Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jodi: Die Museumsbauten der neuen Generation. Stuttgart 1987.
- Moravánszky 2003** Moravánszky, Ákos (Hrsg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie. Wien 2003.
- Morgenstern, Habel 2003** Morgenstern, Christian; Habel, Reinhardt (Hrsg.): Morgenstern Gedichte in einem Band. Frankfurt am Main 2003.
- Muck 1986** Muck, Herbert: Der Raum. Bauegefüge, Bild und Lebenswelt. Wien 1986.
- Naredi-Rainer 2004** Naredi-Rainer, Paul von: Entwurfsatlas. Museumsbau. Berlin 2004.
- Nida-Rümelin/Steinbrenner 2010** Nida-Rümelin, Julian; Steinbrenner, Jakob: Kontextarchitektur. Ostfildern-Ruit 2010.
- O'Doherty 1992** O'Doherty, Brian: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. in: Kemp 1992, S. 333–347.
- O'Doherty/Kemp 1996** O'Doherty, Brian; Kemp, Wolfgang: In der weißen Zelle. Inside the white cube. Berlin 1996.
- Obrist u.a. 2012** Obrist, Hans Ulrich u.a.: SANAA. Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa. Köln 2012.
- Oechslin 1983** Oechslin, Werner: Von der Treppe zum Treppenhaus. Der Aufstieg eines architektonischen Typus. in: Daidalos – Berlin Architectural Journal. 9/1983, S. 42–52.
- Osborne 2002** Osborne, Peter: Conceptual art. Things pushed down to the bottom brought up again. Berlin, London, New York 2002.
- Ovid 2010** Ovid: Metamorphosen. übersetzt v. Johann Heinrich Voß 1798. Köln 2010.
- Peters 1998** Peters, Maria: Erschriebene Grenz-Gänge. Raumwahrnehmung und ihre sprachliche Umsetzung. in: Führ, Eduard u.a. (Hrsg.): Architektur - Sprache. Buchstäblichkeit, Versprachlichung, Interpretation. Münster 1998, S. 69–77.
- Pevsner 1998** Pevsner, Nikolaus: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens. Frankfurt am Main 1998.
- Pieper 2009** Pieper, Jan: Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur. Basel 2009.
- Pilgram 2005** Pilgram, Markus: Kritik und Wahrnehmung im Werk von Daniel Buren. Berlin 2005.
- Popp/Margaretha 2013** Popp, Peter; Margaretha, Emilia: Integrative Durchlässigkeit: Louvre Lens von SANAA, in: DETAIL, Heft 5/2013, unter: <http://www.detail.de/architektur/themen/integrative-durchlaessigkeit-louvre-lens-von-sanaa-020367.html> (eingesehen am 17.07.2015).
- Rasmussen 1980** Rasmussen, Steen Eiler: Architektur Erlebnis. Stuttgart 1980.

- Rebentisch 2003** Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main 2003.
- Reinecke 2012** Reinecke, Maria: Zwischenräume: Die verborgenen Schauplätze der Wirklichkeit - zwischenräumlich denken und (er)leben. Vortrag zum XII. Szenografie-Kolloquium der DASA 2012 in Dortmund. <http://zwischenraeume-maria.blogspot.de/> (eingesehen am 30.11.2012).
- Reitstätter 2015** Reitstätter, Luise: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld 2015.
- Roche u.a. 1985** Roche, Serge u.a.: Spiegel. Spiegelkabinette, Spiegelgalerien, Hand- und Wandspiegel. Tübingen 1985.
- Rock 1985** Rock, Irvin: Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen. Heidelberg 1985.
- Rugg 2010** Rugg, Judith: Exploring Site-Specific Art. Issues of Space and Internationalism. London, New York 2010.
- Rychlik 2012** Rychlik, Otmar (Hrsg.): Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum Wien. Wien 2012.
- Sander/Welzer 2002** Sander, Karin; Welzer, Harald: Über das Sichtbarmachen. Ein Gespräch (vom 01.01.2002). <http://www.karinsander.de/index.php?id=d4> (eingesehen am 02.08.2013).
- Scheer 1996** Scheer, Thorsten: Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin. Josef Paul Kleihues. Köln 1996.
- Schilgen 1990** Schilgen, Jost: Neue Häuser für die Kunst. Museumsbauten in Deutschland. 2. Aufl. Dortmund 1990.
- Schittich 2013** Schittich, Christian (Hrsg.): im DETAIL. Erschließungsräume. Treppen, Rampen, Aufzüge, Wegeführung, Entwurfsgrundlagen. München 2013
- Schlüter 2014** Schlüter, Bärbel: Im Raum der Fassade: temporäre Installationen. Diss. Braunschweig 2013 (München 2014).
- Schmarsow 1905** Schmarsow, August: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt. Berlin, Leipzig 1905.
- Schneede 1997a** Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder. Leipzig 1997.
- Schneede 1997b** Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart. München, New York 1997.
- Schneede 1999** Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Entdeckungen in der Hamburger Kunsthalle. Essays zu Ehren von Helmut R. Leppien. Hamburg 1999.
- Schneede 2000** Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Museum 2000. Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln 2000.
- Schneemann 2005** Schneemann, Peter J.: Mapping the site. Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation. in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 3/2005, S. 64–76.
- Schroer 2006** Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt am Main 2006.
- Schulz 1998** Schulz, Martin: Imi Knoebel. Die Tradition des gegenstandslosen Bildes. München 1998.
- Simmel 1984** Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essais. Berlin 1984 (Stuttgart 1957).
- Slessor 2001** Slessor, Catherine: Treppenhäuser. Dt. Erstaugabe. München 2001.
- Sloterdijk 2011** Sloterdijk, Peter: Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik. Berlin 2011.

- Söntgen 2006** Söntgen, Beate: Raumfiguren in Bewegung. Gregor Schneiders Hausbau-Projekt. in: Bogen, Steffen u.a. (Hrsg.): Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag. Berlin 2006, S. 288–303.
- Sowa 2004** Sowa, Axel: Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof. Kühn Malvezzi A Space for Contemporary Art. Hamburg 2004.
- Stahl 2006** Johannes Stahl: Installation, in: Butin 2006, S. 122-126.
- Stamm 2005** Holzer, Jenny; Stamm, Rainer: Jenny Holzer. For Paula Modersohn-Becker. Bremen 2005.
- Stemmrich 1995** Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden 1995.
- Stephan 2009** Stephan, Peter: Der vergessene Raum. Die dritte Dimension in der Fassadenarchitektur der frühen Neuzeit. 1. Aufl. Regensburg 2009.
- Streuli u.a. 2000** Streuli, Beat u.a.: Alexander Braun, Beat Streuli, Erwin Wurm. Videos & Gespräche. Nürnberg 2000.
- Suderburg 2000** Suderburg, Erika (Hrsg.): Space, site, intervention. Situating installation art. Minneapolis 2000.
- Thürlemann 1990** Thürlemann, Felix: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln 1990.
- Trempler 2001** Trempler, Jörg: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin. Berlin 2001.
- Truchlar 2006** Truchlar, Leo (Hrsg.): Schwelle. Passage. Verwandlung. Ein Interpretationsentwurf. Wien 2006.
- Uffelen 2010** Uffelen, Chris van: Museumsarchitektur. Potsdam 2010.
- Vieth 2014** Vieth, Anne: Addicted to walls. Zeitgenössische Wandarbeiten im Ausstellungsraum. Diss. Hamburg 2011 (München 2014).
- Vieregg 2008** Vieregg, Hildegard K.: Geschichte des Museums. Eine Einführung. München 2008.
- Voigt/Röper-Voigt 1987** Voigt, Wolfdietrich Max; Röper-Voigt, Ursula: Orte des Übergangs. Geschichte/Kulturgeschichte von Schwellen, Toren und Türen. in: Bauwelt. 10/1987, S. 326–330.
- Wagner 2004** Wagner, Kirsten: Vom Leib zum Raum. Aspekte der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. in: Jöchner, Cornelia u.a. (Hrsg.): Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt, Wolckenkuckucksheim 9/1 2004. <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm> (eingesehen am 18.11.2012).
- Waldenfels 1999** Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1999.
- Waldmann 1997** Waldmann, Diane: Jenny Holzer. Ostfildern-Ruit 1997.
- Wall 2006** Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld 2006.
- Warnke 1984** Warnke, Martin (Hrsg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft. Köln 1984.
- Weddingen 2005** Weddingen, Tristan: Context as content. Zur Kontextualisierung moderner Kunst. in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. 3/2005, S. 5–15.
- Weibel 1994** Weibel, Peter (Hrsg.): Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre. Köln 1994.
- Wersin 1953** Wersin, Wolfgang von: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. 3. Aufl. Ravensburg 1953.

- Wiehager 1999** Wiehager, Renate (Hrsg.): The space here is everywhere. Kunst mit Architektur. Esslingen 1999.
- Wölfflin 1999** Wölfflin, Heinrich: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Diss. München 1886, Neuausg. Berlin 1999.
- Zaugg 1998** Zaugg, Rémy: Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen. Nürnberg 1998 (1987).
- Zekl 1987** Zekl, Hans Günther (Hrsg.): Aristoteles. Physik. Vorlesung über Natur. Erster Halbband: Buch I–IV. Griechisch-deutsch. Hamburg 1987, hier: Kapitel IV, 1-5.
- Ziese 2010** Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen. Bielefeld 2010.

## Ausstellungs- und Sammlungskataloge

- Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle 1998** Das alte Treppenhaus in der Hamburger Kunsthalle. Hefte der Hamburger Kunsthalle hg. v. Dörte Zbikowski, Freunde der Kunsthalle e. V. Hamburg 1998.
- ArchiSkulptur 2004** ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute. Ausst.-Kat. hg. v. Markus Brüderlin, Fondation Beyeler Riehen/Basel, Kunstmuseum Wolfsburg. Ostfildern-Ruit 2004.
- Artschwager 1985** Richard Artschwager. Ausst.-Kat. hg. v. Jean-Christophe Ammann, Kunsthalle, Basel, Stedelijk Van Abbe-Museum, Eindhoven, Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. Basel 1985.
- Artschwager 1993** Richard Artschwager. Archipelago. Ausst.-Kat. hg. v. Martin Hentschel, Portikus, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Lenbachhaus München. Frankfurt am Main 1993.
- Artschwager 2001** Richard Artschwager. Up and across. Ausst.-Kat. hg. v. Lucius Grisebach, Peter Noever, Julia Peyton-Jones, Neues Museum, Nürnberg, Serpentine Gallery, London, MAK, Wien. Nürnberg 2001.
- Artschwager 2003a** Richard Artschwager. Auf und Nieder/Kreuz und Quer. Ausst.-Kat. hg. v. Ariane Grigoteit, Friedhelm Hütte, Deutsche Guggenheim, Deutsche Bank Art. Frankfurt am Main 2003.
- Artschwager 2003b** Richard Artschwager. Texte und Interviews. Ausst.-Kat. hg. v. Dieter Schwarz, Kunstmuseum Winterthur; Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld. Düsseldorf 2003.
- Bauen und Zeigen 2014** Bauen und Zeigen. Aus Geschichte und Gegenwart der Kunsthalle Karlsruhe, Slg.-Kat. hg. v. Regine Hess, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Bielefeld, Berlin 2014.
- Baumgarten 1993** America. Invention by Lothar Baumgarten. Ausst.-Kat. hg. v. Thomas Krens, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. New York 1993.
- Baumgarten 2008** Lothar Baumgarten. Autofocus retina. Ausst.-Kat. hg. v. Bartomeu Marí, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona 2008.
- Baumgarten 2009** Lothar Baumgarten. Seven sounds - seven circles. Ausst.-Kat. hg. v. Kaira M. Cabañas, Kunsthau Bregenz. Köln 2009.
- Buren 1989** Im Raum - Die Farbe. Arbeit in situ von Daniel Buren. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Robert Fleck, Wiener Secession. Wien 1989.
- Buren 1990** Daniel Buren. Hier und Da. Arbeiten vor Ort. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Gudrun Inboden, Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1990.

- Buren 1992** Wo? Was? Wie? Arbeiten vor Ort. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Maria Otto Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover. Hannover 1992.
- Buren 1996** Erscheinen, scheinen, verschwinden. Arbeit in situ. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Doris Krystof, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1996.
- Buren 2001** Les Couleurs Traversées. Arbeiten vor Ort. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Eckhard Schneider, Kunsthaus Bregenz. Köln 2001.
- Buren 2002** Mot à Mot. Le Musée n'existait pas. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Paris 2002.
- Buren 2005** The Buren Times - The Eye of the Storm. Works in situ by Daniel Buren. Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Solomon R. Guggenheim Museum. New York 2005.
- Buren 2011** Daniel Buren. Allegro Vivace, Ausst.-Kat. hg. v. Daniel Buren, Karola Kraus, Kunsthalle Baden-Baden, Köln 2011.
- Ein-räumen - Arbeiten im Museum 2000** Ein-räumen - Arbeiten im Museum. Ausst.-Kat. hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit 2000.
- El Lissitzky 1999** El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion - Fotografie, Design, Kooperation. Ausst.-Kat. hg. v. Ulrich Krempel, Margarita Tupitsyn, Sprengel Museum Hannover. München 1999.
- Erwerbungen 1990-2000. Kunsthalle zu Kiel 2000** Erwerbungen 1990-2000. Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Slg. Kat. hg. v. Hans-Werner Schmidt, Kunsthalle zu Kiel. Hamburg 2000.
- Flavin 1989** Neue Anwendungen fluoreszierenden Lichts mit Diagrammen, Zeichnungen und Drucken von Dan Flavin. Ausst.-Kat. hg. v. Jochen Poetter, Staatliche Kunsthalle Baden Baden. Stuttgart 1989.
- Flavin 1999/2000** Dan Flavin, in: Einführung in die Ausstellung „Dan Flavin: Die Architektur des Lichts“, Deutsche Guggenheim Berlin 1999/2000, unter: <http://www.deutsche-guggenheim.de/alt/09/deutsch/ausstellung/index.htm> (eingesehen am 12.06.12).
- Flavin 2004** Dan Flavin. A Retrospective. Ausst.-Kat. hg. v. Micheal Govan, Tiffany Bell, Brydon Smith, National Gallery of Art, Washington; Modern Art Museum of Fort Worth; Museum of Contemporary Art, Chicago. New York, Washington 2004.
- Galerie der Gegenwart 2007** Galerie der Gegenwart - Gemälde, Objekte, Installationen. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle. Slg.-Kat. hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle, Band V.1. Hamburg 2007.
- Guggenheim museum collection A to Z 2002** Guggenheim museum collection A to Z. Slg.-Kat. hg. v. Nancy Spector u.a., Solomon R. Guggenheim Museum. New York 2002.
- Holzer 1998** Jenny Holzer. Installation for the Hamburger Kunsthalle (Ceiling snake) 1996. Hefte der Hamburger Kunsthalle hg. v. Dörte Zbikowski, Freunde der Kunsthalle e. V. Hamburg 1998.
- Holzer 2001** Jenny Holzer. OH. Ausst.-Kat. hg. v. Jenny Holzer, Alanna Gedgaudas, The American Academy, Berlin, Neue Nationalgalerie, Berlin. Köln 2001.
- Knoebel 1986** Imi Knoebel, Ausst.-Kat. hg. v. Jochen Poetter, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Stuttgart-Bad Cannstatt 1986
- Knoebel 1996** Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996. Ausst.-Kat. hg. v. Imi Knoebel, Marja Bloem, Hubertus Gassner, Haus der Kunst, München, Stedelijk Museum, Amsterdam, IVAM Valencia, Kunsthalle Düsseldorf, Musée de Grenoble. München, Ostfildern-Ruit 1996.
- Knoebel 1999** Imi Giese, Jörg Immendorff, Imi Knoebel, Palermo, Katharina Sieverding. Ausst.-Kat. hg. v. Carola Grässlin, Kunstverein Braunschweig e.V. Braunschweig 1999.
- Knoebel 2007** Imi Knoebel. Werke von 1966 bis 2006. Ausst.-Kat. hg. v. Dirk Martin, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein. Bielefeld, Leipzig 2007.

- Knoebel 2014** Imi Knoebel: Werke 1966-2014. Ausst.-Kat. hg. v. Holger Broecker. Kunstmuseum Wolfsburg. Bielefeld 2014.
- Konfrontation in Kassel: der Sander 1995** Sander, Siegfried; Olbrich, Jürgen O.: Konfrontation in Kassel: der Sander. Multiples und Aufllagengraphiken 1989-1995. Kassel 1995; hier: Imi Knoebel. Blaue Scheibe (Ehre an Joseph Beuys), S. 54/55.
- Kunst am Bau 2007** Kunst am Bau. Projekte des Bundes 2000-2006. Slg.-Kat. hg. v. Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Stadtentwicklung. Bönen 2007.
- Kunsthalle zu Kiel. Sammlungen und Baugeschichte 1986** Kunsthalle zu Kiel, Christian-Albrechts-Universität. Sammlungen und Baugeschichte 1854 bis 1986. Slg.-Kat. hg. v. Finanzminister des Landes Schleswig-Holstein und der Landesbauverwaltung. Hamburg 1986.
- Kusmirowski 2005** Robert Kusmirowski. The Ornaments of Anatomy. Ausst.-Kat. hg. v. Yilmaz Dziewior, Kunstverein Hamburg. Ostfildern-Ruit 2005.
- Kusmirowski 2009** Robert Kusmirowski. 1962-1982. Ausst.-Kat. hg. v. Heike Munder, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich. Zürich 2009.
- Manz 1998** Joachim Manz. Ausst.-Kat. hg. v. Galerie Aedes. Berlin 1998. Darin: Schmidt, Sabine Maria: Diskrete Wächter in stillen Winkeln, unter: [http://www.joachimmanz.de/pdf/smschmidt\\_txtschmidt.pdf](http://www.joachimmanz.de/pdf/smschmidt_txtschmidt.pdf) (eingesehen am 07.08.2013).
- Manz 2002** Joachim Manz. Wandstücke. Ausst.-Kat. hg. v. Galerie Aedes. Berlin 2002. Darin: Herzogenrath, Wulf: Vorwort, unter: [http://www.joachimmanz.de/pdf/wherzogenrath\\_txtherz.pdf](http://www.joachimmanz.de/pdf/wherzogenrath_txtherz.pdf) (eingesehen am 07.08.2013).
- Merz 1990** Gerhard Merz. Den Menschen der Zukunft. Ausst.-Kat. hg. v. Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover. Hannover 1990.
- Merz 1992a** Gerhard Merz. Archipittura. Ausst.-Kat. hg. v. Gerhard Merz, Felix Zdenik, Deichtorhallen Hamburg. Ostfildern-Ruit 1992.
- Merz 1992b** Gerhard Merz. Archipittura. Ausst.-Kat. hg. v. Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit 1992.
- Merz 1998** Gerhard Merz. Deckenmalerei. 1992. Hefte der Hamburger Kunsthalle hg. v. Dörte Zbikowski, Freunde der Kunsthalle e. V. Hamburg 1998.
- Merz 2000a** Gerhard Merz. Ein Künstler des Agnostizismus. Ausst.-Kat. hg. v. Gerhard Molderings, Eckhard Schneider, Kunstverein Hannover, Hauptgüterbahnhof Hannover. Hannover 2000.
- Merz 2000b** Gerhard Merz. Passage: Logik und Sensation. Ausst.-Kat. hg. v. Peter Foos, Eckhardt Schneider, Kunstverein Hannover, Hauptgüterbahnhof Hannover. Hannover 2000.
- Piranesi 1999** Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit. Radierungen. Ausst.-Kat. hg. v. Corinna Höper u.a., Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern-Ruit 1999.
- Räume für Kunst 1993** Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart. Ausst.-Kat. hg. v. Carsten Ahrens, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Groninger Museum, Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1993.
- Die Sammlung Paul Maenz. Neues Museum Weimar 1998** Die Sammlung Paul Maenz. Neues Museum Weimar. Band I, Objekte, Bilder, Installationen. Slg.-Kat. hg. v. Hans Dickel u.a., Kunstsammlungen zu Weimar. Ostfildern-Ruit 1998.
- Sander 1993a** Karin Sander. Ausst.-Kat. hg. v. Sabine Dylla, Marianne Stockebrand, Harald Welzer, Städtische Galerie Nordhorn. Ostfildern-Ruit 1993.
- Sander 1993b** Karin Sander. Slg.-Infoblatt hg. v. Hannelore Kersting, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Mönchengladbach 1993.
- Sander 2002a** Karin Sander. Ausst.-Kat. hg. v. Gudrun Inboden, Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2002.

- Sander 2002b** Karin Sander. Ausst.-Kat. hg. v. Peter Friese, Kunstverein Ruhr e.V. Wuppertal 2002.
- Sander 2012** Karin Sander. Ausstellungskatalog. Ausst.-Kat. hg. v. Marius Babias, Neuer Berliner Kunstverein e.V. Bd. 10. Köln 2012.
- Schwind 1996** Moritz von Schwind. Fresken und Wandbilder. Slg.-Kat. hg. v. Barbara Rommé, Landesbildstelle Baden, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Ostfildern-Ruit 1996.
- Schwind 1997** Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik. Ausst.-Kat. hg. v. Siegmund Holsten, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Museum der Bildenden Künste Leipzig. Karlsruhe 1997.
- Schwitters 2006** Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde. Ausst.-Kat. hg. v. Karin Orchard, Isabel Schulz, Sprengel Museum, Hannover, Museum Boijmans Van Beuningen. Rotterdam. Köln 2006.
- Das Solomon R. Guggenheim Museum 1995** Das Solomon R. Guggenheim Museum. Slg.-Kat. hg. v. Thomas Krens, Solomon R. Guggenheim Foundation. Ostfildern-Ruit, New York 1995.
- Streuli 1999** Beat Streuli. City. Ausst.-Kat. hg. v. Rupert Pfab, Boris Grois, Kunsthalle Düsseldorf. Ostfildern-Ruit, New York 1999.
- subvision.kunst.festival.off.2009** Ausst.-Kat. hg. v. Brigitte Kölle, Martin Köttering, HFBK Hamburg. Hamburg 2009.
- Tiepolo 1996a** Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden I. Ausst.-Kat. hg. v. Peter Oluf Krückmann u.a., Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in der Residenz Würzburg. München, New York 1996.
- Tiepolo 1996b** Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden II. Aufsätze. Ausst.-Kat. hg. v. Peter Oluf Krückmann u.a., Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in der Residenz Würzburg. München, New York 1996.
- Ein Treppenhaus für die Kunst 2 1994** Ein Treppenhaus für die Kunst 2. Ausst.-Kat. hg. v. Ministerium für Wissenschaft und Kultur Niedersachsen. Hannover 1994.
- Ein Treppenhaus für die Kunst 5 2000** Ein Treppenhaus für die Kunst 5. Ausst.-Kat. hg. v. Ministerium für Wissenschaft und Kultur Niedersachsen. Hannover 2000.
- Wunderkammermusik 2011** Wunderkammermusik. Die Sammlungen der Kunsthalle Bremen 1994-2011 und darüber hinaus. Eine Introspektive. Slg.-Kat. hg. v. Andreas Kreul, Katja Riemer, Kunsthalle Bremen. Köln 2011.

## Abbildungsverzeichnis

---

Gerhard Merz

### Deckenmalerei (Archipittura)

1992

700 x 700 cm

Rauminstallation. Acryl, Pigmente, 400 Leuchtstoffröhren

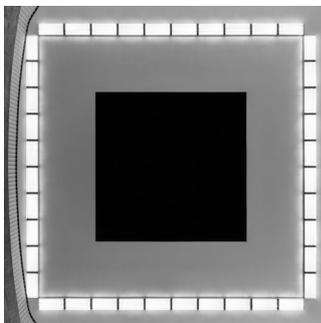
Hamburger Kunsthalle

Inv.-Nr. G-1992-4

© Hamburger Kunsthalle. VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: Kay Riechers

**1A**



Gerhard Merz

## Ohne Titel

1996

Latex auf Zement. Raumgröße

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

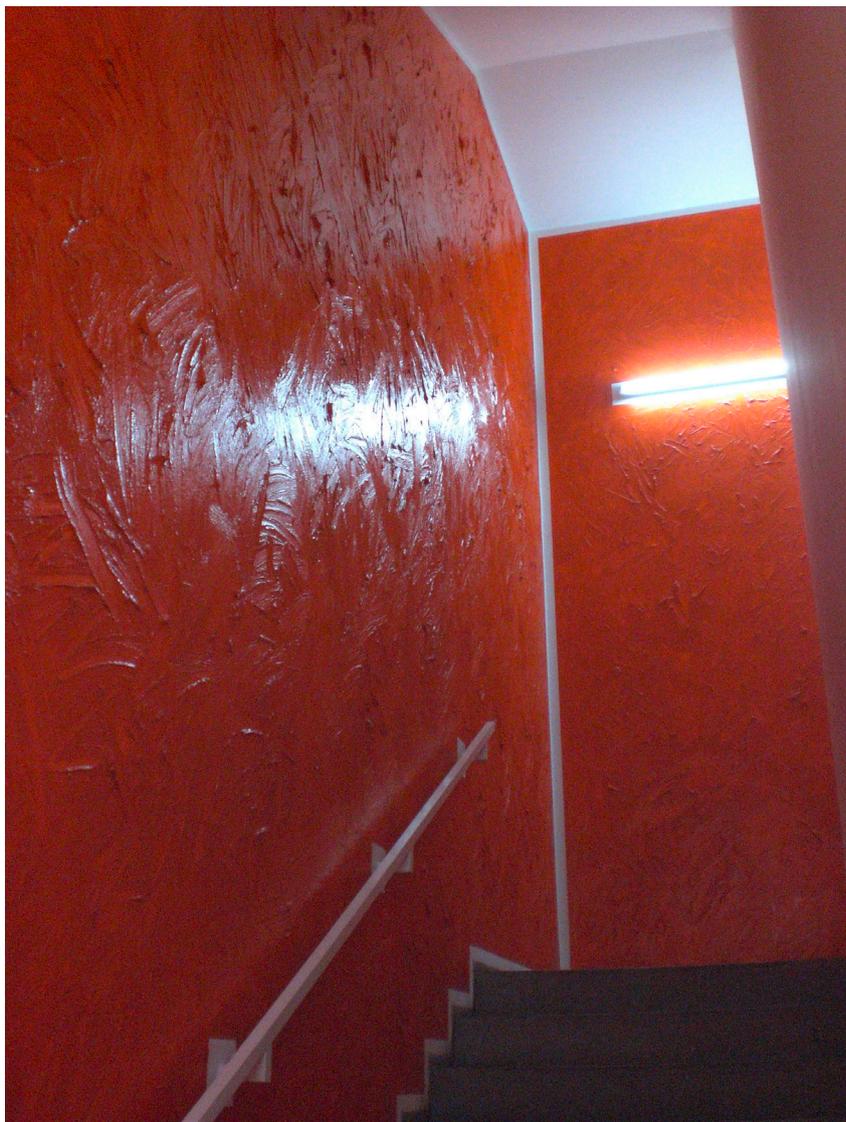
1996 erworben aus Mitteln der Stiftung Renée Sintenis

Inv. Nr. NG 10/96

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: privat

**1B**



Dan Flavin

**Untitled (Stairway Piece) [aus: Untitled, 1996]**

1996

Raumgröße (Anmerkung: die Arbeit ist Teil der Gesamtinstallation Untitled, 1996 im Hamburger Bahnhof, die sämtliche Leuchtstoffröhren beinhaltet. Hier: Leuchtstoffröhren, weißes Licht, kreisrund, 20 cm Durchmesser; gehängt in Doppelreihe in einer Breite von 40 cm, 1. Treppenabsatz 40 Leuchtmittel, H 405 cm; 2. Treppenabsatz 38 Leuchtmittel, H 385 cm; 3. Treppenabsatz 48 Leuchtmittel, H 470 cm)

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

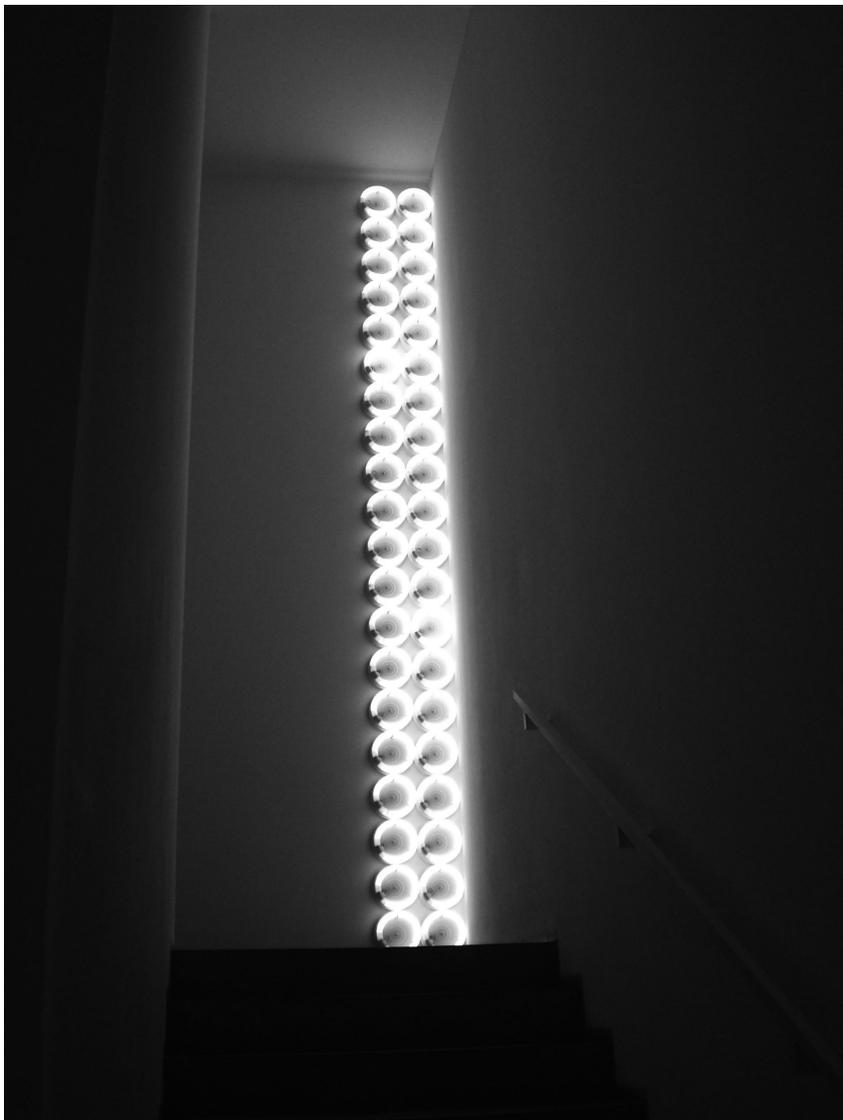
1998 erworben durch das Land Berlin

Inv. Nr. B 1366

© Estate of Dan Flavin / VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: privat

**2**



Daniel Buren

## Ohne Titel (In situ Kunstwerk)

1999

Putz, Farbe, Spiegel

Neues Museum Weimar

© Klassik Stiftung Weimar. DB / VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: Jens Hauspurg

3



Jenny Holzer

## Installation for the Hamburger Kunsthalle (Ceiling Snake)

1996

160 min

LED-Leuchtschriftband. Elektronik, Metall

Hamburger Kunsthalle

Inv.-Nr. G-1996-19

© Hamburger Kunsthalle / bpk. VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: Elke Walford

**4A**



Jenny Holzer

## For Paula Modersohn-Becker

2005

H 1210 cm, B 13,67 cm, T 13,64 cm

Doppelseitige LED-Säule mit blauen Dioden, Gehäuse aus rostfreiem Stahl, Text: Mother and Child, 1990

Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen

© Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen. VG Bild Kunst, Bonn 2017

Foto: Boris Becker

**4B**



Beat Streuli

## Bruxelles 05/06

2007

Ultrachrome Digitaldrucke auf Translucent-Folie

Installation

12 Motive je 250 x 420 cm bzw. 250 x 275 cm

Kunstmuseum Wolfsburg

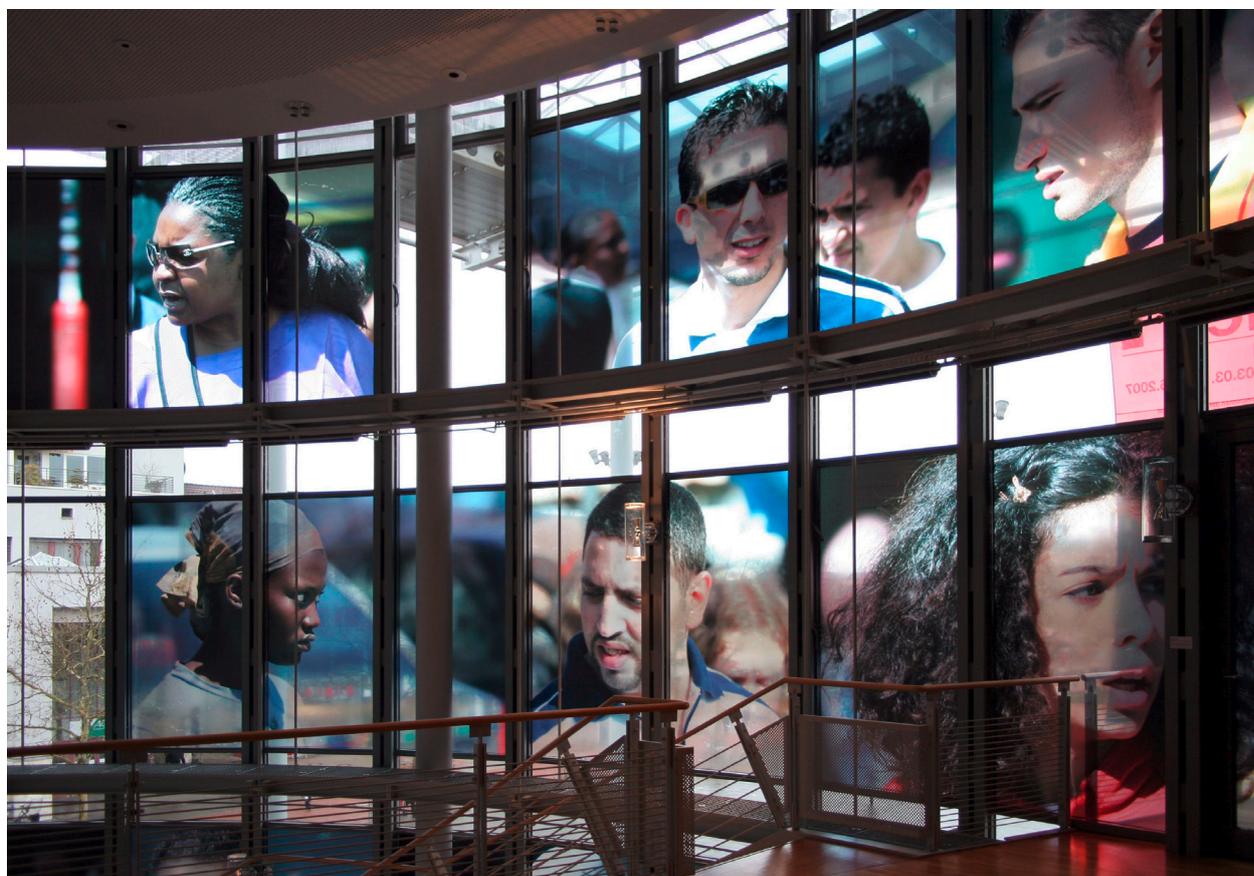
Schenkung des Freundeskreis des Kunstmuseum Wolfsburg e.V.

Inv. 2009/05

© Beat Streuli

Foto: Matthias Langer

5



Richard Artschwager

## No Exit

2009

36 Deckenlampen mit Glaskugeln

Raumgröße

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

2010 erworben durch die Stiftung des Vereins der Freunde der Nationalgalerie für zeitgenössische Kunst

Inv. Nr. SFNG 74/10

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: privat

6



Lothar Baumgarten

## Feuilleton Klimax

1998 / 1999

Wandmalerei, Dispersionsfarbe auf Wand

Teil 1: 9 x 3574 cm

Teil 2: 9 x 3521 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

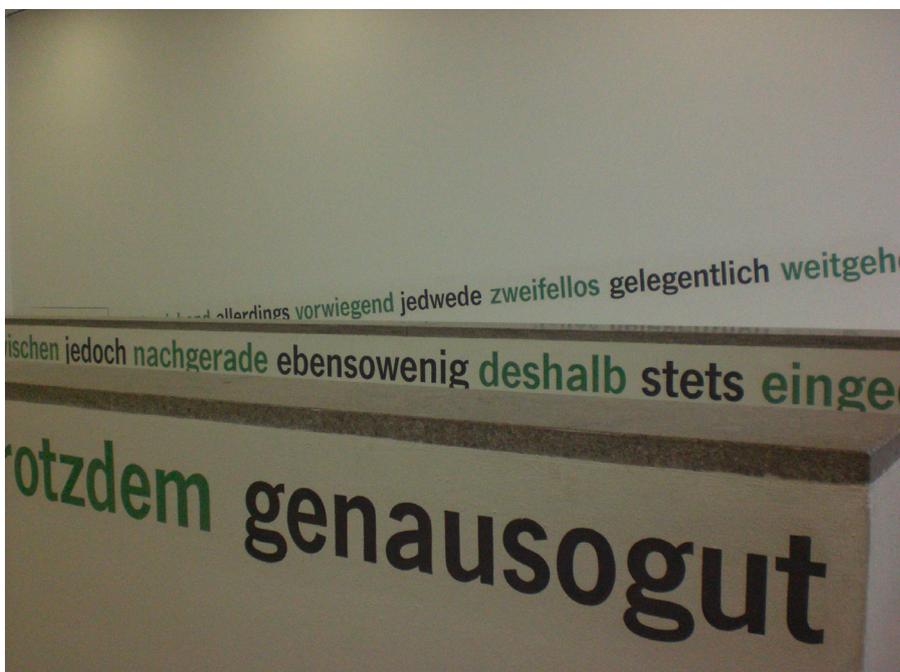
2000 erworben durch den Verein der Freunde der Nationalgalerie

Inv. Nr. FNG 86/00

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: privat

7



Joachim Manz

## Wandstücke #2 und #4

2010

Beton

Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

Angekauft und gefördert durch das Programm „Kunst im Öffentlichen Raum“ der Stadt Bremen

Inv.-Nr. 795-2010/5

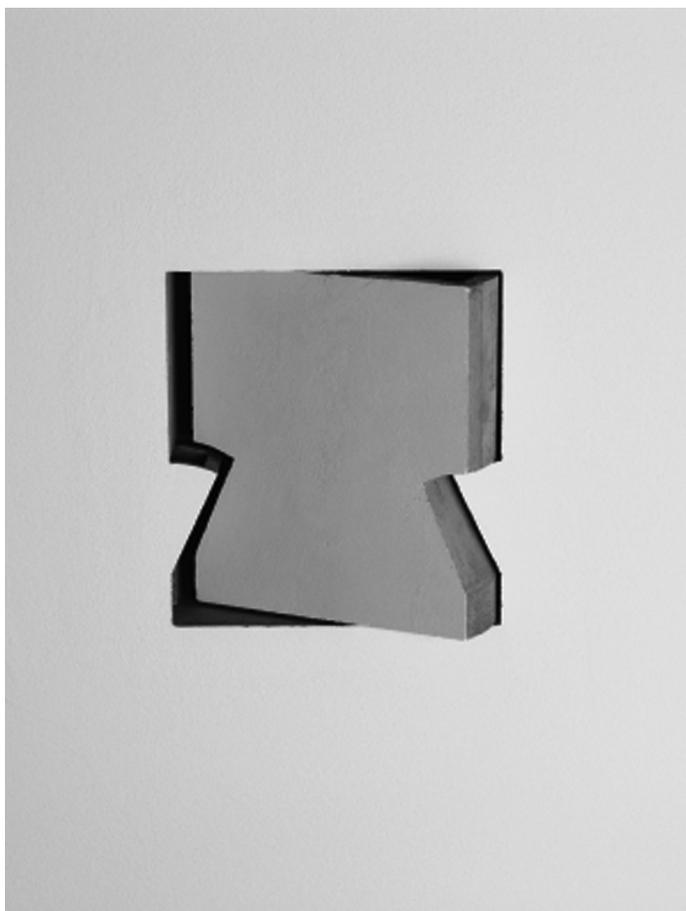
© Kunsthalle Bremen. VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: Harald Rehling

### 8.1



### 8.2



Karin Sander

## Wandstücke

1992

150 x 100 cm

2-teilig (Gegenüberstellung) bzw. einteilig

geschliffenes Weiß (Anmerkung: Mauerputz und Wandfarbe)

Museum Abteiberg, Mönchengladbach

Erworben als Schenkung des Museumsvereins Mönchengladbach

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: Uwe Riedel

### 9.1



### 9.2



Robert Kusmirowski

## Transition

2009

Farbe, Papier, Pappe und Styropor

Raumgröße

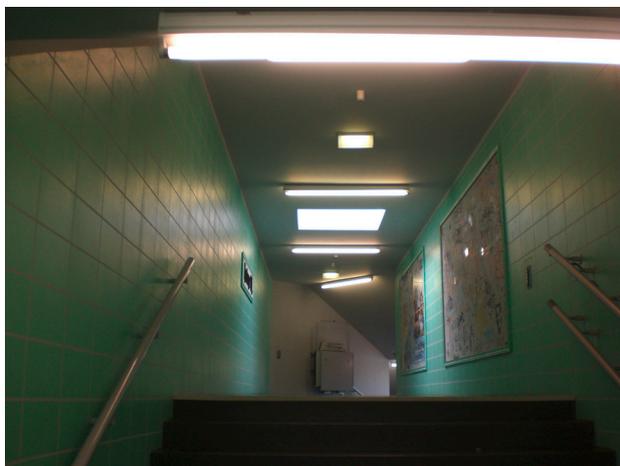
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Leihgabe des Künstlers

© Robert Kusmirowski

Foto: privat

10



Imi Knoebel

## **Blaue Scheibe (Ehre an Joseph Beuys)**

1992

Isolierglasscheibe mit zwei unterschiedlich signalblaugetönten Gläsern

48 x 41,5 x 1,5 cm

Unbez.

Ex.: 25/65 (Auflage: 65 Ex. und 20 Künstlerex.)

Kunsthalle zu Kiel

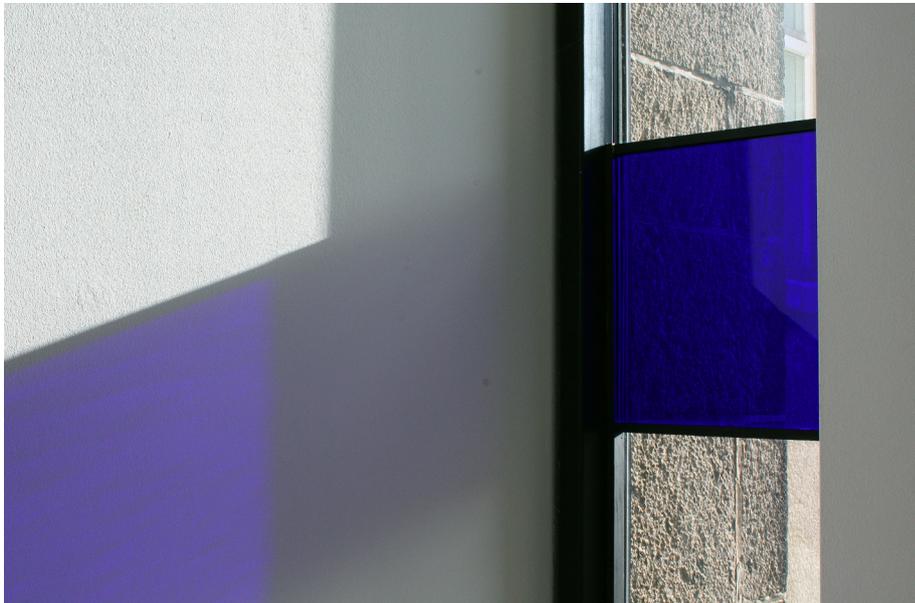
Erworben 1992

Inv. PI 226

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: Helmut Kunde, Kiel

**11**



Wolfgang Hainke

## A Hole in the Wall oder: Das Andere ist mein Gedächtnis

2010

(Anmerkung: Rohr ca. 50-60 cm, elliptisch angeschnitten, ca. 20 cm große Öffnung)

Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

Angekauft und gefördert durch das Programm „Kunst im Öffentlichen Raum“ der Stadt Bremen

Inv.-Nr. 795-2010/5

© Wolfgang Hainke

Foto: Harald Rehling

12



## Anhang

---

## Künstlerverzeichnis

### **Richard Artschwager**

\* 26. Dezember 1923 in Washington, D.C., † 9. Februar 2013 in Albany, New York war ein US-amerikanischer Objektkünstler, Maler, Grafiker und Bildhauer. Er war ein Vertreter der Minimal Art.

### **Lothar Baumgarten**

\* 1944 in Rheinsberg ist ein deutscher Künstler, dessen künstlerische Arbeiten vor allem situativ und installativ sind und mit dem Raum arbeiten.

### **Daniel Buren**

\* 25. März 1938 in Boulogne-Billancourt bei Paris, ist französischer Maler und Bildhauer und gilt als Vertreter der Konzeptkunst. Bekannt wurde er durch sein Markenzeichen, die immer 8,7 cm breiten Streifen.

### **Dan Flavin**

\* 1. April 1933 in Jamaica, Queens, New York City, † 29. November 1996 in Riverhead, New York, USA, war ein Künstler der Minimal Art, der vor allem durch seine Lichtinstallationen aus Leuchtstoffröhren bekannt wurde.

### **Wolfgang Hainke**

\* 3. Dezember 1944 in Bad Warmbrunn, heute Cieplice Śląskie-Zdrój in Polen, ist ein deutscher Künstler, der unter anderem in den Bereichen Druckgraphik, Performance und Multiple arbeitet.

### **Jenny Holzer**

\* 29. Juli 1950 in Gallipolis, Ohio, ist eine US-amerikanische Konzeptkünstlerin, die vor allem durch die Verwendung von LED-Leuchtbändern, auch im Außenraum, bekannt wurde.

### **Imi Knoebel**

\* 31. Dezember 1940 in Dessau, ist ein deutscher Maler und Bildhauer der Kunstrichtung Minimal Art. Sein Name ist ein Pseudonym für Klaus Wolf Knoebel.

### **Robert Kusmirowski**

\* 1973 in Łódź ist ein polnischer bildender Künstler, der vor allem durch seine Rauminstallationen sowie Performances Bekanntheit erlangte.

**Joachim Manz**

\* 1957 in Lünen, ist ein deutscher Künstler, der vor allem Skulpturen und Objekte im öffentlichen Raum aus Beton schafft.

**Gerhard Merz**

\* 25. Mai 1947 in Mammendorf, Kreis Fürstfeldbruck, ist ein deutscher Künstler, der zunehmend mit Rauminstallationen sowie mit Monochromie arbeitet.

**Karin Sander**

\* 1957 in Bensberg, Nordrhein-Westfalen, ist eine deutsche Künstlerin. Bekannt geworden ist sie vor allem durch ihre polierten Wandstücke, weißen Passagen, 3-D Bodyscans und Gebrauchsbilder.

**Beat Streuli**

\* 19. August 1957 in Altdorf, ist ein Schweizer Fotograf und ein Video- sowie Installationskünstler, wobei der Mensch im öffentlichen Raum der Großstadt sein zentrales Motiv ist.

## Fragenkatalog

zur Erfassung der Kunstwerke in musealen Schwellen und Zwischenräumen für den Besuch im Museum und als Grundlage für das Gespräch mit Museumsmitarbeitern • entwickelt im November 2011

Wie kam es dazu in diesem Erschließungsraum Künstler XY einen Raum zu geben?

Wie fiel die Wahl auf diesen Künstler? / Gab es einen Wettbewerb? / Eine Ausschreibung?

Handelt es sich um eine Auftragsarbeit?

War die Arbeit des Künstlers bereits im Umbau mit eingeplant?

Durfte der Künstler den Anbringungsort seines Kunstwerks im Museum frei auswählen?

Wurde der Künstler vom Ausstellungsmacher/Kurator/Kustoden/Direktor für eine Räumlichkeit im Museum ausgesucht?

Gibt es Dokumentationen die Ortsauswahl und Kunstwerkentwicklung betreffend?

Welche Gründe waren für eine Arbeit an diesem Ort ausschlaggebend?

Sind die Werke auf Dauerhaftigkeit angelegt? Temporär?

Gibt es vertragliche Fixierungen dazu?

Besteht die Möglichkeit das Kunstwerk irgendwann zu entfernen?

Macht die Wahl des Künstlers mit seinen Kunstwerken und damit Intentionen für diese Räumlichkeiten Sinn?

Wie waren/sind die Reaktionen der Museumsbesucher auf das Kunstwerk im Erschließungsraum?

Wird die Ausgestaltung als Kunstwerk wahrgenommen?

Wie wird an dieser Stelle vermittelt, dass es sich um Kunst handelt?

Gab/gibt es kritische Stimmen?

© 2017 Julia Schönfeld-Rau

© 2017 VG Bild-Kunst, Bonn für Richard Artschwager, Lothar Baumgarten, Daniel Buren, Dan Flavin, Jenny Holzer, Imi Knoebel, Joachim Manz, Gerhard Merz und Karin Sander

© 2017 Folgender Künstler für Abbildungen: Wolfgang Hainke, Robert Kusmirowski und Beat Streuli

Die Herausgeberin hat sich entsprechend den gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechts bemüht, alle Rechteinhaber zu ermitteln. Sollten dennoch nicht berücksichtigte Ansprüche bestehen, ist sie für Benachrichtigung dankbar.

Alle Rechte vorbehalten.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording or information storage and retrieval) without permission in writing from the editor.