

DIPLOMARBEIT

KULTURINSTITUTION FÜR EINEN KUNSTSAMMLER

*ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines
Diplom- Ingenieurs*

unter der Leitung von

András Pálffy, Univ.Prof. Arch. Dipl.-Ing.

Institut für Architektur und Entwerfen

253.6 Abteilung für Gestaltungslehre und Entwerfen

eingereicht an der

Technischen Universität Wien

Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Laurenz Batka

01027697

Wien am 09.12.19



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

ABSTRACT

Based on a historical review and comparison of 5 current cultural institutions, my diploma thesis seeks to analyze the multiple architectural approaches to art exhibitions. The thesis also identifies and analyses spatial qualities to be used in developing conceptual planning principles for private art collections.

Exploring the connection between spatial atmosphere and exhibited art, the König Gallery in Berlin serves as an example of how contemporary art is represented in comparison to the public museum. The gallery thereby serves as the inspiration for the thesis topic and the analysis of the fundamentals of its own planning process and those of its contemporaries.

The thesis will also critically challenge widely used and standardized spatial principles for, as well as the relationship between content and space of, contemporary art exhibition.

In meiner Diplomarbeit analysiere ich Ausstellungsformen von Kunst anhand eines geschichtlichen Rückblickes und vergleiche fünf aktuelle, kulturelle Einrichtungen, die alle auf ihre Weise einen unterschiedlichen Zugang in der Präsentation von Kunst gewählt haben und auf verschiedene Weise architektonisch ausformuliert sind. Es wurden räumliche Qualitäten analysiert und herausgearbeitet, die als Planungsparameter für die Entwicklung des Konzeptes einer privaten Kulturinstitution dienen.

Besonders das räumliche Wirken der König Galerie in Berlin hat mich zu dem Thema gebracht und in Folge sich mir die Frage eröffnet welcher Umgang in der Präsentation zeitgenössischer Kunst ein zeitgemäßer sei und inwiefern sich das Wirken der einzelnen Räume mit der Kunst zusammenfassen lässt bzw. sich daraus eine Grundlage für die Planung einer kulturellen Institution erarbeiten lässt, die kein öffentliches Museum ist.

Es wird kritisch auf die Frage eingegangen ob öffentliche Museen mit ihrem international standardisierten Prinzip, Kunst zu präsentieren, dieser einen Gefallen tun oder ob die Kunst immer mehr der Inszenierung von Museen und dem Ort zum Opfer fällt und ob es Formen gibt, zeitgenössische Kunst ihrer Zeit gemäß zu präsentieren.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Ausstellungsformen zeitgenössischer Kunst	S.10
	Die Entwicklung der Präsentation von Kunst	S.12
	Das öffentliche Museum	S.16
	Die öffentliche Privatsammlung	S.20
	Die Galerie	S.24
	Ergebnis	S.26
2	Vergleich Kulturinstitutionen	S.30
	Sammlung Hoffmann	S.34
	Sammlung Bastian	S.40
	Königgalerie	S.46
	Sammlung Boros	S.52
	Louisiana Museum	S.58
3	Entwurfparameter	S.68
	Raumhöhen	S.70
	Bewegungsfluss	S.74
	Sammlungsindividualität	S.78
	Natürliches Licht	S.82
	Umgebung & Identität	S.86

4	Umgebungsanalyse	S.92
	Bebauungsstruktur	S.94
	Umgebung	S.96
	Bauplatz	S.100
5	Konzept	S.104
	Formfindung	S.106
	Material	S.116
	Inszenierung	S.120
6	Raumprogramm	S.124
7	Pläne	S.126
	Lagepläne	S.128
	Grundrisse	S.132
	Ansichten & Schnitte	S.145
	Details	S. 188
8	Anhang	S.198

AUSSTELLUNGSFORMEN ZEITGENÖSSISCHER KUNST

Die Entwicklung der Präsentation von Kunst

Die Ausstellungsorte

Das öffentliche Museum

Die öffentliche Privatsammlung

Die Galerie

Ergebnis

Über einen kurzen Rückblick in die Geschichte von Kunstausstellungen zu den heute üblichen Ausstellungsformen zeitgenössischer Kunst im Vergleich von öffentlichen Museen zu Kunstgalerien und öffentlich gemachten Privatsammlungen. Es wird hervorgehoben welche gestalterischen Prinzipien angewendet werden, welche Aspekte sich im Lauf der Entwicklung verändert haben. Darüber hinaus wird auf Tendenzen eingegangen, die eine alternative Geschichte der Ausstellungsbauweise erzählen und versuchen einen neuen Weg der Ausstellungspräsentation zu gehen. Es wird kritisch auf die Frage eingegangen ob öffentliche Museen mit ihrem international standardisierten Prinzip, Kunst zu präsentieren, dieser einen Gefallen tun oder ob die Kunst immer mehr der Inszenierung von Museen und dem Ort zum Opfer fällt und ob es Formen gibt, Kunst ihrem Inhalt entsprechend zu präsentieren.

DIE ENTWICKLUNG DER PRÄSENTATION VON KUNST

Geschichtlich gesehen hat sich die Art und Weise Kunst zu präsentieren sehr verändert. Während es bis zur Renaissance ein Privileg der Königs und Fürstenhäuser war Kunst zu sammeln und in nicht für die Öffentlichkeit zugänglichen Repräsentationsräumen auszustellen, kam es im Zuge der Reformation im 16. Jahrhundert zu den ersten Formen der öffentlichen Präsentation von Kunst.

Kunstsammler der Renaissance haben damit begonnen ihre Kunst in bereits existierenden Räumen ihrer Anwesen, wie den Loggias, dem Gang, den Innenhöfen und in Gärten ihrer Anwesen zu präsentieren.¹ Diese Räume sind nicht speziell für die Kunst entworfen worden, sondern wurden, als reiner Akt der Notwendigkeit für die Kunst genutzt. Im Zuge dessen ging es in erster Linie darum den best möglichen Raum für eine bestimmte Nutzung zu finden. Die ersten öffentlichen Museen, die im 19. Jahrhundert errichtet worden sind, waren staatliche Museen.

Die Aufklärung begann 1650 und mit dem Ende des 18. Jahrhunderts kam zum ersten mal das Denken auf, dass Kunst und Bücher kein exklusiver Besitz des Adels sein sollten, sondern einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden sollten. Wenn man dabei die ersten baulichen Manifestationen, wie den Museumsbau von Christoph Sturm mit der Villa Albani betrachtet, kann man erkennen, dass noch keine eigenständige architektonische Formensprache für den Museumsbau entwickelt worden war, sondern viel eher eigenständige Gebäude, die sich nach Prinzipien des barocken Domizils orientieren gebaut wurden.² Mit der Revolutionsarchitektur unter den beiden bekannten Vertretern Étienne- Louis Boullée und Jean- Nicolas Louis Durand, wurde ein radikales Zeichen gesetzt, das zwar noch keine Funktionsunterteilung ablesen lässt aber dafür umso deutlicher, im Sinne der starken Symbole, die Notwendigkeit der Aufklärung und der Zugänglichkeit der Kunst für Alle baulich

unterstreicht. Heutzutage gibt es unterschiedliche, sich teilweise stark unterscheidende Ausstellungsarten für Kunst, die sich nicht in erster Linie der optimalen Präsentation von Kunst orientieren sondern nach anderen, vielschichtigen Motiven und Einflüssen geleitet werden.

Die Anforderungen an den Raum haben sich verändert und verlangen dementsprechend einen flexibleren Umgang, der den neuen, besonderen Herausforderungen der Darstellung zeitgenössischer Kunst gerecht wird. Architekten wie Kühn Malvezzi oder Herzog de Meuron sind sich dieser Veränderung bewusst und nehmen mit ihren Entwürfen direkten Einfluss auf die Art und Weise wie Kunst präsentiert wird. >>

¹ Vgl. Karl Heinz Schmitz. A brief history of the museum. Bauhaus-Universität Weimar, 2014 - S.55

² Vgl. Karl Heinz Schmitz. A brief history of the museum. Bauhaus-Universität Weimar, 2014 - S.56

DIE ENTWICKLUNG DER PRÄSENTATION VON KUNST

Aufgrund dieser Veränderung muss die Frage gestellt werden wo die Grenze zwischen dem Aufgabenfeld des Kurators und jenem des Architekten liegt. Wann wird der Architekt zum Kurator und sollte sich dieser überhaupt von einem bestimmten Formen- Kanon der Ausstellungsarchitektur lösen? ³ Eine Art Kunst zu präsentieren scheint sich in den letzten Jahrzehnten besonders durchgesetzt zu haben. Nämlich das Präsentieren von Kunst in einem möglichst neutralen Kontext.

Der White Cube ⁴, ein Raum, der alle Einflüsse ausschließt und dem Besucher eine möglichst neutrale Umgebung bietet, hat sich in unserer heutigen Zeit als weit verbreitetes Medium für Ausstellungsarchitektur etabliert. Der Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty thematisiert in seinen drei Essays unter dem Titel "Inside the White Cube" 1976, das Verhältnis von Raum, Kunstwerk und Betrachter. Dabei beschreibt er den White Cube als eine hochartifizielle Umgebung für zeit genössische Kunst, einen scheinbar neutralen,

hermetischen Raum mit glatten weißen Wänden, gleichmäßig ausgeleuchtet, clean und künstlich.⁵ Brian O'Doherty sieht einen Vorteil Kunst möglichst losgelöst zu präsentieren und argumentiert:

„The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.“ ⁶

3 Vgl. Beyond the white cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.03.2011. S.7

4 White Cube: Eine Ausstellungsform, die im frühen 20. Jahrhundert als Antwort auf den zunehmenden Abstraktionsgrad moderner Kunst entstanden ist. Um Ablenkungen zu minimieren und den Schwerpunkt auf Farbe und Licht zu setzen haben Künstler der Gruppierungen De Stijl und Bauhaus es bevorzugt ihre Arbeiten vor weißen Wänden auszustellen.

5 Vgl. Beyond the white cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.03.2011. S.9

6 Brian O'Doherty: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Berkeley 2000, S. 14

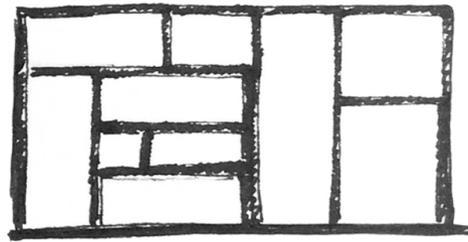


Abb.1: Konzeptskizze für den Entwurf

DIE AUSSTELLUNGSORTE DAS ÖFFENTLICHE MUSEUM

Begriffserklärung: Der Begriff "Museum ist in Deutschland nicht geschützt. Jede kulturelle oder auch kommerzielle Einrichtung kann sich als Museum bezeichnen.⁷

In den ICOM- Statuten wird ein Museum folgendermaßen charakterisiert: „Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“ (Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, 2010)⁸

Ein öffentliches Museum, beschreibt weiter, eine Institution, die von öffentlichen Mittel unterhalten wird, im öffentlichen Interesse arbeitet und für alle öffentlich zugänglich ist. Das Museum, also eine staatlich geförderte Institution, ist in erster Linie darum bemüht eine Sammlung zu präsentieren, die gewissen Faktoren, wie einem Trend, der kuratorischen Leitung,

einer Vielfalt an Arbeiten und einem allgemeinen gesellschaftlichen Nutzen obliegt. Öffentliche Museen werden heutzutage oftmals als spektakuläre Neubauten ausformuliert und im Sinne des Stadtmarketing als Symbol verwendet, das den künstlerischen Charakter der Architektur in den Vordergrund stellt.

Prominente Museumsneubauten wie Frank O. Gehrys Guggenheim- Dependance in Bilbao oder Zaha Hadids MAXXI in Rom erregen mit spektakulären Fassaden die Aufmerksamkeit einer breiten Masse, während das Innere dieser Museen jegliches Bedürfnis nach einer neuen Raumgestaltung zu negieren scheint: Der Parkettboden und die weiß getünchten Decken und Wände sind internationaler Standard.⁹

Dass solche Bauten für eine Stadt einen enormen Einfluss haben und regelrecht zu einem Museumsboom und einer Stadtaufwertung führen können wird im sogenannten Bilbao- Effekt erläutert:

Frank Gehrys 1997 eröffnetes Guggenheim-Museum hat die Stadt, die damals mit einer Arbeitslosigkeit von mehr als 20 Prozent geschlagen war, zu einer neuen wirtschaftlichen Blüte geführt. Statt einer halben Million Besucher, auf die man im mittelgroßen Bilbao vor der Eröffnung gehofft hatte, kamen schon bald eine Million pro Jahr; wegen der Kunst, die im Museum gezeigt wird, aber auch wegen des Museums selbst, einer formenreichen Wahnsinnskonstruktion. Bilbao hat sich darüber ganz neu aufgestellt, eine ehemalige Industrie- wurde zu einer Kulturstadt.¹⁰

7 Vgl. Ridle, Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Bielefeld.2012. S.79

8 Vgl. <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>

9 Vgl. Beyond the white cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.03.2011. S.5

10 <https://www.zeit.de/entdecken/2018-02/bilbao-efekt-guggenheim-architektur-wolfsburg-phaeno>

DIE AUSSTELLUNGSORTE DAS ÖFFENTLICHE MUSEUM

Beispiele wie das Guggenheim- Museum in Bilbao und bei Betrachtung des Vergleiches von Besucherzahlen in Museen allgemein im Jahr 2010 in Deutschland, wo die anteilmäßig relativ gering repräsentierten Kunstmuseen (10,5%), die höchsten Besucherzahlen aufweisen (19.270.693), lassen erkennen aus welchem Grund hohe Summen öffentlicher Gelder in Kunst- Museumsbauten investiert werden. ¹¹

Die allgemeine Heranführung der Bevölkerung zu Kunst und Kulturgut und die Aufwertung des regionalen Images ist eine überaus begrüßenswerte Entwicklung, die einem zunehmenden Trend entspricht. Gleichzeitig muss man sich aber auch die Frage stellen ob die Präsentation der Kunst an sich zu einem Marketinginstrument geworden ist und damit der Inhalt an Bedeutung verliert.

In den nächsten Seiten wird versucht anhand der Beispiele von privaten Kunstsammlungen und Galerien einen alternativen Zugang zu der Präsentation von Kunst zu beleuchten.

¹¹ Vgl. Ridle.Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Bielefeld.2012. S.81

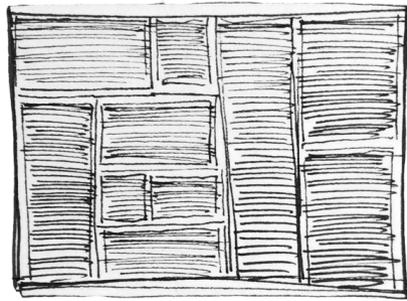


Abb.2: Konzeptskizze für den Entwurf

DIE AUSSTELLUNGSRORTE DIE ÖFFENTLICHE PRIVATSAMMLUNG

Begriffserklärung: Laut Gerda Ridler kann eine öffentliche Privatsammlung wie folgt charakterisiert werden:

“Eine öffentliche Privatsammlung ist eine von privater Seite finanzierte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung, die private Kunstwerke zu Bildungs- und Unterhaltungszwecken und zur Freude des Sammlers bekannt macht und ausstellt”¹²

Der Sammler beginnt, aus unterschiedlichsten Gründen, Kunst zu sammeln und diese zu präsentieren und zu lagern. Meist beginnt dieses Unterfangen im privaten Raum, bis dieser, bei anhaltender Sammlertätigkeit, an seine kapazitiven Grenzen stößt und es einer Ausweitung oder Auslagerung bedarf. Der Schritt der Auslagerung geht oft mit dem der Veröffentlichung, sprich des öffentlich zugänglich machen der Sammlung einher. Oft wird den Sammlern mit der neuen räumlichen Repräsentation ihrer Kunstwerke der

wahre Wert ihrer Sammlung bewusst und das Bedürfnis steigt, diese einer breiteren Masse zugänglich zu machen.

Der inhaltliche Wert dominiert bereits den Geldwert und das kann und will geteilt werden. Bis in die 1990er Jahre gab es die klare Tendenz, dass Kunstsammler, für den Fall, dass sie sich entschließen mit ihrer Sammlung an die Öffentlichkeit zu gehen, diese einem Museum zu übergeben. Doch während der Privatsammler seine Sammlung möglichst gesamt, umfangreich und permanent im Museum präsentiert sehen möchte, kann es bei einem Museum andere Prioritäten der Zusammenstellung geben.¹³

Am Beispiel des Sammlers Emil G. Bührle kann diese Auseinandersetzung verständlich beleuchtet werden. Der Sammler betrachtete seine Galerie als Rückzugsgebiet und privates Refugium, zugänglich für nur wenige auserlesene Personen. Es lag nicht in seiner Absicht, seine Sammlung öffentlich zu präsentieren.

Ihm war wichtig, dass die Sammlung konzentriert präsentiert werden würde und lehnte es bisher stets ab, die Sammlung einem Museum zu übergeben mit der Begründung *“dass bei einem solchen Legat die Kunstwerke auf die verschiedenen Abteilungen eines Museums verteilt würden und die Sammlung dadurch ihren individuellen Charakter verlöre”* (zit. nach Meisterwerke 1990: 35)

Der deutlichste Unterschied einer Privatsammlung zu einem öffentlichen Museum ist der persönliche Charakter, der von der Handschrift des Besitzers zeugt. Die Sammlung und die Ausformulierung des Raumes in der sich diese befindet ist Ausdruck seines individuellen Geschmackes und seiner Vorlieben. Ankäufe sind nicht zu rechtfertigen und obliegen keiner sachlich definierten Sammlungsstrategie. >>

¹² zit. Ridle.Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Bielefeld.2012. S.83

¹³ Vgl. Ridle.Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Bielefeld.2012. S.25-26

DIE AUSSTELLUNGSORTE DIE ÖFFENTLICHE PRIVATSAMMLUNG

Die bei öffentlichen Museen als verbindliche Form geltende Norm der Präsentation auf neutralem Hintergrund, einheitlicher Beleuchtung und der Positionierung des Kunstwerkes in Augenhöhe des erwachsenen Betrachters ist keine zwingende Vorgabe bei privaten Sammlungen wie man beispielsweise bei der Sammlung Boros in Berlin 14 eindrucksvoll erkennen kann.

Die Bedeutung der öffentlichen Privatsammlungen manifestiert sich für die Kunstproduktion und Kunstpräsentation der Gegenwart. Während ein öffentliches Museum eine gewisse zeitliche Distanz wahren muss um einschätzen zu können welche Künstler über einen längeren Zeitraum repräsentativ bleiben, können Privatsammlungen oft antizyklisch und in unbekannte Künstler investieren und von dieser Dynamik später profitieren.

Der Sammler genießt sämtliche Freiheiten in der Präsentation seiner Kunstwerke.

Udo Kittelmann (2001), ehem. Direktor des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt stellt dazu fest:

“Es sind vorzugsweise private Kunsträume, die Möglichkeiten zu experimentellen Ausstellungen bieten, weil sie gänzlich frei sind von institutionellen Bedingungen und Zwängen”¹⁵

14 Boros Sammlung: Die Sammlung wird in einem aufwändig umgebauten Hochbunker aus dem Jahr 1942 gezeigt auf diesem sich auch die Privatwohnung des Sammlers befindet. Die Ausstellungswände sind vermehrt noch in originaler Bau-substanz in Form von groben Betonwänden vorhanden.

15 Vgl. Ridle.Privat gesammelt - öffentlich präsentiert.

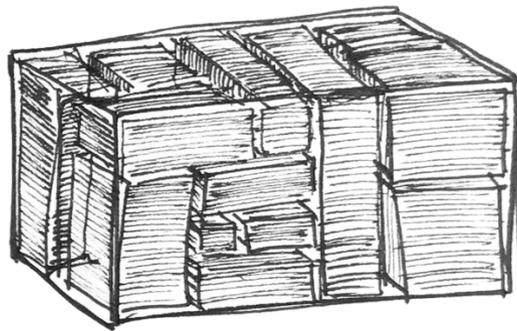


Abb.3: Konzeptskizze für den Entwurf

DIE AUSSTELLUNGSORTE DIE GALERIE

Der Galerist ist darum bemüht seine Sammlung möglichst gut zu inszenieren, Aufmerksamkeit zu erzeugen und dabei dem Kunden, also dem Sammler ein förderndes Ambiente bieten zu können. Der bereits erwähnte Peter O ´Doherty kommentiert dieses Verhältnis folgendermaßen:

*“Für den Handel war es erforderlich, die weiße Galerie als eine große Boutique aufrechtzuerhalten [...]”.*¹⁶

Damit soll erreicht werden, dass der Betrachter und potentielle Käufer ein optimales Umfeld ohne störende Einflüsse zur Auseinandersetzung mit sich und dem Kunstwerk angeregt werden.¹⁷

Es geht im Gegensatz zu einem Museum, in dem meist Werke von bekannten Künstlern vertreten sind, darum, einen Zugang zu finden, teils unbekannte Künstler und deren Kunstwerke in einem räumlichen Kontext zu inszenieren, dem sie davor nicht vertraut waren.

Ein besonderer kuratorischer Umgang mit den Kunstwerken soll gefunden sein, insbesondere muss auf ein ständig wechselndes Repertoire flexibel

reagiert werden. Dafür muss ein Raum gefunden werden oder errichtet werden der diesen Anforderungen gerecht wird.

Da der Kunstmarkt sehr stark von einer funktionierende Mundpropaganda abhängt, ist der Galerist über die Inszenierung der Kunst an sich, sehr um die Hervorhebung seiner selbst und seiner Galerie bemüht. Nun kann das nicht wie in der Kunst, wie so oft durch Provokation und Skandal passieren, sondern folgt einem komplexeren Anspruch, der versucht die Balance zwischen Aufmerksamkeit und Inhalt zu finden und dabei Vertrauenswürdigkeit und Gespür für den Markt an den Tag zu legen.

Während Galeristen in erster Linie den Fokus auf die Kunst an sich richten, die sie zu vermarkten versuchen stehen Museen, öffentlich finanziert, andere Mittel zur Verfügung. Die weiter oben bereits erwähnte mit Zuhilfenahme der Anwendung spektakulärer Architektur oder inszenierte Ausstellungsfotos lassen einen Vermarktungswillen erkennen, der sich an eine breite Masse richtet. Ähnlich wie bei der privaten Kunstammlung ist es dem

Galeristen überlassen wie er seine Kunst präsentieren möchte. Aufgrund dieser 'gestalterischen Freiheit' und den teils beschränkten finanziellen Mitteln (im Vergleich zum öffentlichen Museum) kann besonders in Städten das Phänomen der Umnutzung bereits bestehender Gebäudestrukturen für die Präsentation von Kunst beobachtet werden. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist die König-Galerie in Berlin, welche für die Präsentation der Kunst eine ehemalige evangelische Kirche aus den 60er Jahren, die für die neue Nutzung leicht modifiziert wurde, nutzt.¹⁸

16 Brian O'Doherty: Atelier und Galerie. Studio and Cube. Berlin 2012, S. 86

17 Vgl. Beyond the white cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.03.2011. S.9

18 Vgl. <https://www.db-bauzeitung.de/db-metamorphose/bauen-im-bestand-projekte/kirche-zu-galerie/>

ERGEBNIS

Auf die Frage ob es einen der Kunst würdigen Umgang geben kann ist die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Ausstellungsformen unumgänglich. Dabei ist besonders interessant zu beobachten wie sich Kunst im Laufe der Jahre als Ware entwickelt hat und auch dementsprechend ausgestellt und behandelt wird. Der wahre Wert jedoch liegt in der Wahrnehmung des Betrachters und somit ist es wichtig zu hinterfragen auf welche Weise Kunst präsentiert werden kann.

Die Repräsentation der Kunst in öffentlichen Museen mit Hilfenahme spektakulärer Architektur um Aufmerksamkeit zu generieren und um damit eine gewisse Zugänglichkeit zu schaffen ist in erster Linie nicht negativ und folgt einem Trend der positive Auswirkungen auf die Stadt und Menschen haben kann. Ob mit der breitenwirksamen Vermarktung der Kunst und des Erlebens der Kunst damit ein Gefallen gemacht wird ist eine andere Frage. Interessant ist, dass anhand der Beispiele von öffentlichen Privatsammlungen und Galerien eine Entwicklung wahrzunehmen ist, die an die Anfänge der Präsentation von Kunst erinnert.

Wurde Anfangs Kunst in Räumlichkeiten ausgestellt, die nicht explizit dafür entworfen wurden, finden heute Umnutzungen, wie der ehemalige Luftschutzbunker für die Boros Sammlung oder die brutalistische evangelische Kirche für die König-Galerie statt, die den Gebäuden eine neue Bedeutung geben, sie aus dem historischen Kontext heben und somit der Kunst eine neue Rolle zuschreiben. Der individuelle Charakter einer Privatsammlung erzählt eine Geschichte und die Offenbarung dieser Sammlungsindividualität kann einen bedeutenden Mehrwert für den Besucher bieten.

VERGLEICH KULTURINSTITUTIONEN

Der Begriff Kulturinstitution umfasst in dieser Untersuchung Museen, Galerien und private Kunstsammlungen.

- 1 Sammlung Hoffmann
- 2 Sammlung Bastian
- 3 Königsgalerie
- 4 Sammlung Boros
- 5 Louisiana Museum

Nach der kritischen Auseinandersetzung der Präsentationsarten von Kunst und der historischen Entwicklung von Ausstellungsformen, erfolgt als nächster Schritt meiner Analyse der Vergleich von insgesamt fünf Kulturinstitutionen, die ich alle persönlich besuchen konnte. Ich habe diese Einrichtungen ausgewählt weil jede Sammlung gewisse Aspekte beinhaltet, die mich einerseits auf das Thema meiner Arbeit gebracht haben und weiters räumlich sowie inhaltlich inspiriert haben. Alle Beispiele definieren sich durch einen unterschiedlichen Zugang Kunst zu präsentieren.

– *Von historischem Bestand, der sowohl als Sammlungsfläche als auch als Wohnraum fungiert bei der Sammlung Hoffmann.*

– *Von überschwänglichen Raumhöhen und einer gelungenen städtebaulichen Einfügung der Sammlung Bastion.*

– *Von der Umnutzung einer ehemaligen Kirche zu einer der bekanntesten Galerien Europas.*

– *Von massiven Wänden und einer räumlichen Erlebniswelt der Sammlung Boros.*

– *Über die gelungene Einbindung der Natur und einem Ort, der sehr viel mehr ist als ein Museum. Das Louisiana Museum.*

VERGLEICH KULTURINSTITUTIONEN

Sammlung Hoffmann

Art der Sammlung:	Private Kunstsammlung
Zugänglichkeit:	Öffentlich Zugänglich/jeden Samstag gegen Voranmeldung
Ort:	Berlin Mitte, Deutschland
Kunst:	Zeitgenössisch, Modern
Art des Gebäudes:	Umnutzung - Ehemalige Fabrik (19. Jhdt) + Aufbau (1997)



Abb.4: Foyer der Sammlung Hoffmann

ALLGEMEIN

Die Sammlung Hoffmann befindet sich in Berlin Mitte und ist nur gegen Voranmeldung, ausschließlich an Samstagen zu besuchen. In einem ehemaligen Industriegebäude aus Backstein beherbergt Erika Hoffmann eine beeindruckende Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst. Das Gebäude beinhaltet mehrere Geschosse historischen Bestandes und einen im Nachhinein aufgesetzten modernen Anbau, der die nicht öffentlich zugänglichen Bereiche, einschließlich der privaten Räume der Familie beherbergt. Alle Räume, die öffentlich zugänglich sind werden umgekehrt auch privat genutzt.

Im Prinzip kann man die Sammlung als Raumgefüge, in dem die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit zu verschmelzen scheinen, beschreiben. Das Konzept sieht vor, dass die Kunst in einem sehr intimen Kontext präsentiert wird und somit ein sehr persönlicher Einblick in die Sammlung Hoffman gewährt wird. Für Erika Hoffmann und ihrem Mann Rolf Hoffmann,

der seit 2001 verstorben ist, war es wichtig in direkter Beziehung zu ihrer Kunst zu leben und dafür einen idealen Raum zu finden. Eine leer stehende Fabrik in Berlin Mitte schien diesen Anforderungen gerecht zu werden. Großzügig umgestaltete Loft-artige Räume beinhalten über 1200 Kunstwerke.

Aus dieser Sammlung wird ein gewisser Teil, jährlich, auf 1500 m² in dem alten Backsteingebäude neu arrangiert und präsentiert. Der ständig wechselnde Kontext, soll laut Hoffmann, die Art und Weise der Betrachtung verändern und einen Dialog zwischen den Kunstwerken ermöglichen.

Die Zusammensetzung folgt in erster Linie ihrem individuellen Geschmack und Interesse und umfasst Kunstwerke von Künstlern unterschiedlicher Herkunft und Generationen. Die Beschäftigung mit Gegenwartskunst wird laut Erika Hoffmann als Möglichkeit gesehen sich mit aktuellen Fragestellungen der Gesellschaft auseinanderzusetzen.

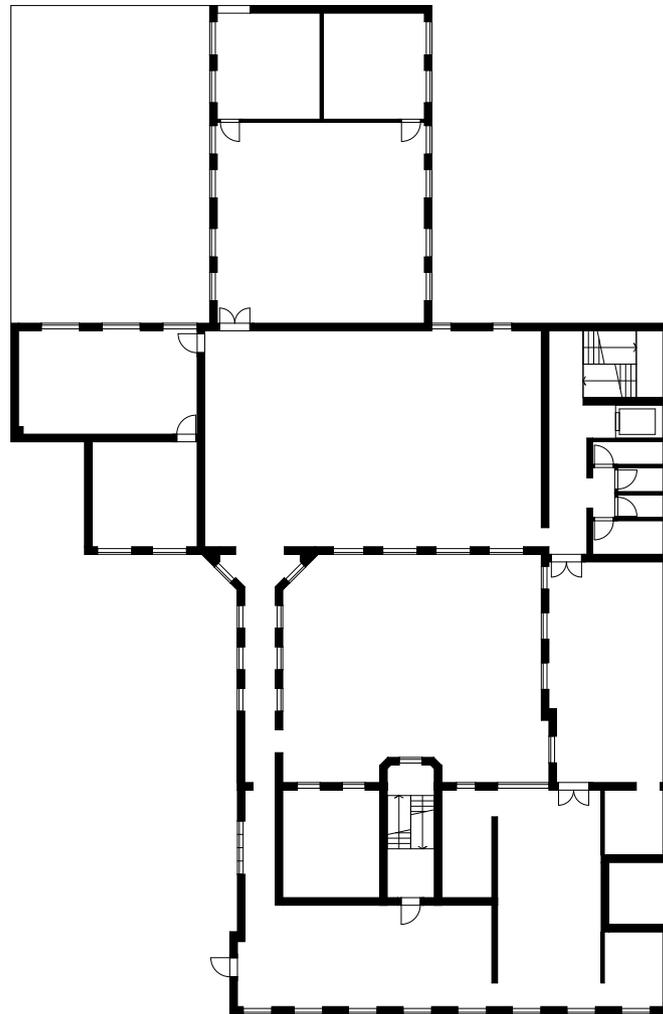


Abb.5: Plan des 3OG der Sammlung Hoffmann 1/333



Abb.6: Das Wohnzimmer von Erika Hoffmann

GEBÄUDE & ERFAHRUNG

Das großzügige Backsteingebäude aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde 1994 von Erika und Rolf Hoffmann erworben. Zunächst diente das Fabrikgebäude zur Produktion von Fahrradketten und Nähmaschinen, nach dem 2. Weltkrieg wurden die Räumlichkeiten ausschließlich für die Produktion von technisch- medizinische Geräte genutzt. Heute kann das Anwesen als ruhiger Mikrokosmos bezeichnet werden, der relativ isoliert von der Umgebung wirkt und Wohnungen, Büros und Restaurants beinhaltet. Das 3. und 4. OG werden für die Sammlung verwendet, der moderne Zubau in Form eines Dachausbaus beinhaltet die privaten Räumlichkeiten der Familie Hoffmann.

Die Räume sind lichtdurchflutet, der alte Parkettboden gibt beim betreten leicht nach, das Leben der ehemaligen Industrieräume ist noch spürbar präsent. Jeder Raum wird durch jeweils ein Möbelstück sehr reduziert inszeniert und bietet der Kunst genug ruhige Flächen sich zu

präsentieren. Werk für Werk wird durch die unterschiedlichen Räume anders erfahrbar gemacht. Während in den einen Räumen die Gemälde großzügig von der behängten Wand gerahmt werden, verschwimmen in anderen Räumen die Grenzen zwischen Kunst und Raum und großflächige Installationen dominieren das Geschehen. Ein Besuch der feinfühlig kuratierten Sammlung macht unterschiedliche Lebensphasen, Stimmungen und Erfahrungen der Sammlerin spürbar.

Die Führung wird bewusst interaktiv gestaltet und wird als ständiger Diskurs mit den anderen Besuchern und der Kuratorin geführt. Die Bibliothek bietet einem die Möglichkeit kurz zu verweilen und durch die Bücher zu stöbern. In einem Raum steht ein alter Flügel, genutzt für Veranstaltungen.

An einem bestimmten Punkt entdecken wir die Sammlerin, wie sie auf der anderen Seite des Hofes, in der Küche ihren Kaffee zubereitet.

VERGLEICH KULTURINSTITUTIONEN

Sammlung Bastian

Art der Sammlung:	Ehemalige private Kunstsammlung
Zugänglichkeit:	Öffentlich Zugänglich
Ort:	Berlin Mitte
Kunst:	Zeitgenössisch, Modern
Art des Gebäudes:	Neubau (David Chipperfield Arch.)

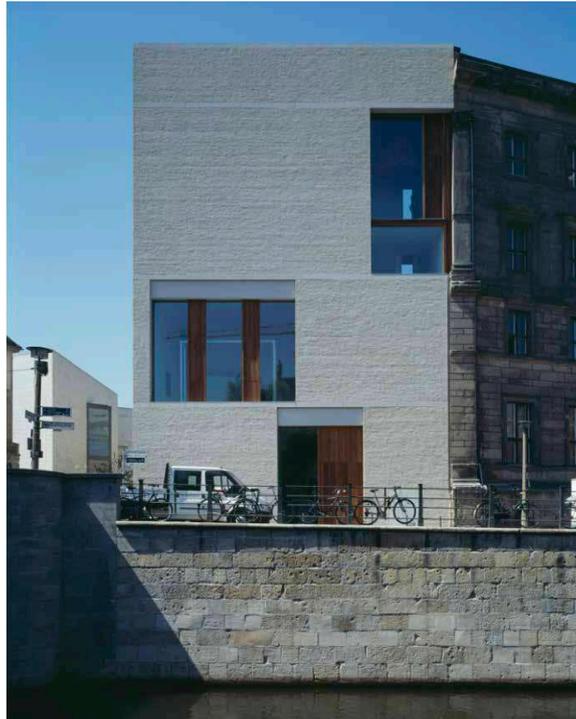


Abb.7: Ansicht ehemalige Sammlung Bastian über Spreekanal

ALLGEMEIN

Heiner Bastian, der ehemalige Kurator des Hamburger Bahnhofs und einstiger Sekretär von Joseph Beuys gilt als engagierter Initiator um in Berlin zeitgenössische Kunst zu zeigen. 1996 eröffnet war der Hamburger Bahnhof der erste Ort für zeitgenössische Kunst in Berlin. Weil er zeitgenössische Künstler aber in diesem Kontext als zu wenig gefördert sah, entschloss er sich für die Gründung eines städtischen Ausstellungsraumes - der Galerie Bastian. Der Kunstsammler sagt:

„Es ist ein privates Haus, kein Museum, keine Sammlung“. Am besten sieht er sein Projekt mit dem Begriff „Ausstellungsraum“ beschrieben.¹

In prominenter Nachbarschaft liegt das Haus unmittelbar gegenüber der ebenfalls von Chipperfield entworfenen James Simon- Galerie. Auf vier Etagen wurde in Räumen mit großzügiger Raumhöhe variierende zeitgenössische Kunst aus der Sammlung präsentiert.

2018 erfolgte die Schenkung an den preußischen Kulturbesitz und wird künftig die Museumsinsel erweitern. In Zukunft wird es als Zentrum für kulturelle Bildung genutzt werden und den Namen „Haus Bastian der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz“ tragen.²

1 vgl. <https://www.berlin.de/aktuell/ausgaben/2008/juni/ereignisse/artikel.223381.php>

2 vgl. <https://www.smb.museum/nachrichten/detail/das-haus-bastian-erweit...die-museumsinsel-berlin-schenkungsvertrag-ist-unterzeichnet.html>

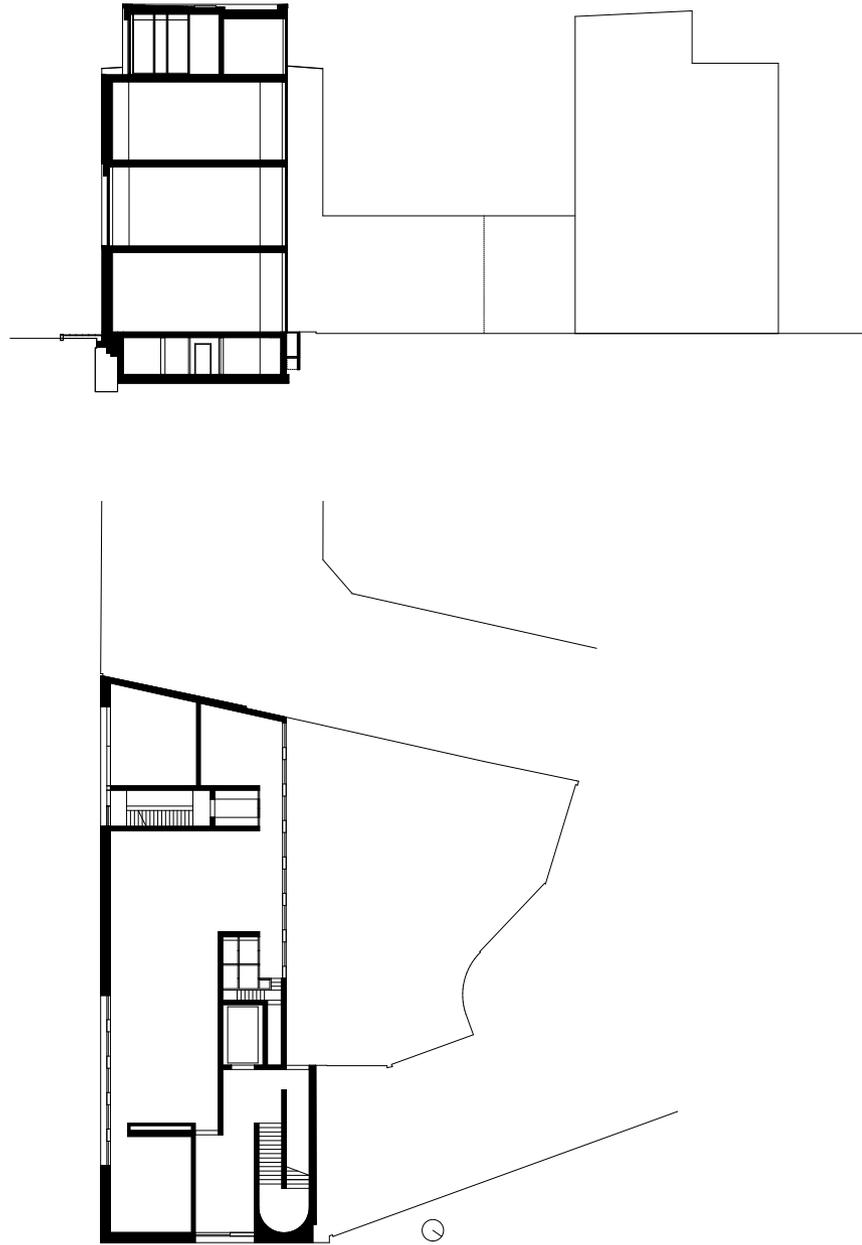


Abb.8 & 9: Plandarstellungen der Sammlung Bastian

GEBÄUDE & ERFAHRUNG

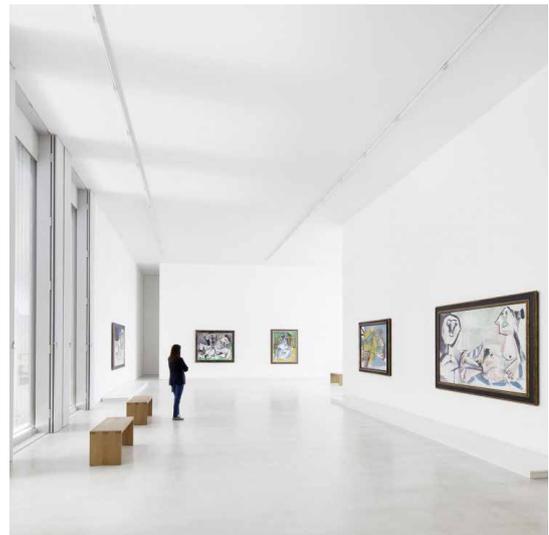
Die Galerie Bastian mit einer Bruttogeschossfläche von 2000 m² wurde nach einem gewonnenen Wettbewerb von David Chipperfield entworfen und wird seit 2007 als Galeriehaus genutzt. Prominent platziert am Kupfergraben und in direkter Beziehung zum Lustgarten und der Museumsinsel in Berlin besetzt das Gebäude eine durch den zweiten Weltkrieg entstandene Baulücke. Die schlicht und einfach formulierte Galerie reagiert auf den historischen Kontext und weißt mit subtilen Stilmitteln auf die Vergangenheit hin.³

Das äußere Erscheinungsbild wird geprägt durch das fugenlos vermauerte und geschlammte Ziegelmauerwerk. Große Fensteröffnungen, gerahmt durch hölzerne Fensterrahmen definieren die Fassade und reflektieren den städtischen Maßstab des Platzes. 5,5 Meter hohe Räume materialisieren einen Grundriss, der in den einzelnen Stockwerken je nach Volumen und Platzierung der Fensteröffnungen variiert. Innenliegende faltbare Fensterläden regeln den Tageslichteinfall.⁴

Eine hohes, massives hölzernes Portal deutet auf den Eingang hin, der nicht besonders einladend wirkt. Die massive Tür schwingt auf und gleich nach dem Eintreten wird man sich der hohen Räume bewusst. Eine dem Eingang gegenüberliegende Treppe klärt unmissverständlich über die weitere Erschließung auf. Die Ausstellungsflächen sind jeweils links von dem Erschließungstrakt positioniert und zeichnen sich durch großzügige vertikale Öffnungen aus, die zum Schutze der Kunst aber alle geschlossen waren.

Die Materialität des geschlierten Ziegelbaus, die den Charakter des Gebäudes außen wesentlich prägt ist im Inneren nicht mehr spürbar. Saubere, weiße Wände rahmen den Raum und bieten der Kunst genug Fläche sich zu präsentieren, ein polierter Estrich spiegelt das Szenario. Am Ende des Raumes kehrt man um und nimmt den nächsten Stock in Angriff. Das ganze Spiel wiederholt sich dreimal. Ganz oben angekommen steht man vor verschlossener Tür des Sammlerpaars.

Das Treppenhaus zeichnet sich durch geschickt positionierte Oberlichten aus, ein Versatz erlaubt einen geschossübergreifenden vertikalen Raum, der zu einer kontinuierlichen Bewegung nach oben einlädt. In diesem sehr klaren aber auch sehr sterilen Aedificium vermisst man vielleicht ein wenig den Charakter, den dieser besondere Ort eigentlich vermitteln könnte. Unterschiedlich dimensionierte verschieden positionierte Öffnungen erlauben den sehr notwendigen Bezug zur Außenwelt, die aufgrund der prominenten Nachbarschaft zu einem wichtigen Akteur des Ausstellungsbesuches wird.



3 vgl. https://davidchipperfield.com/project/am_kupfergraben_10

4 vgl. <https://www.nextroom.at/building.php?id=30030>

Abb.10: Ausstellungsgeschoss in Kunstlicht

Abb.11: Ausstellungsgeschoss in natürlichem Licht

VERGLEICH KULTURINSTITUTIONEN

König Galerie

Art der Sammlung:	Kunstgalerie
Zugänglichkeit:	Öffentlich (auch Sonntags)
Ort:	Berlin Kreuzberg (Geografischer Mittelpunkt Berlins)
Kunst:	Zeitgenössisch
Art des Gebäudes:	Umnutzung - Ehemalige evangelische Kirche Werner Düttmann, Umbau Arno Brandhuber und Riegler- Riewe Arch.

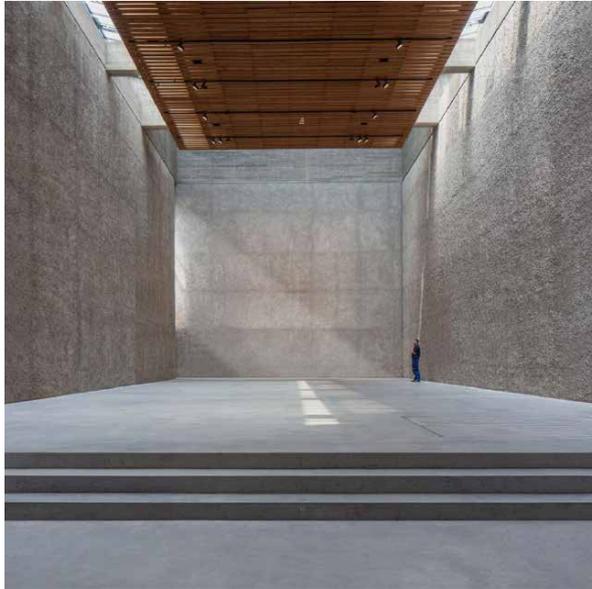


Abb. 12: Der Hauptausstellungsraum der König Galerie

ALLGEMEIN

Johann König, der mit 22 Jahren bereits seine erste Galerie gegründet hatte, war nach dem letzten Akt, der Zerstörung seiner alten Galerie durch eine prägende Aktion von Jeppe Hein auf der Suche nach einer neuen Immobilie. Durch den Architekten Arno Brandlhuber wurde er auf die ehemalige Kirche im brutalistischen Stil aufmerksam gemacht. Der Galerist investierte drei Millionen Euro für den Umbau und konnte den Ort nach dem Umbau zu einer der angesehensten Adressen der Berliner Kunstszene etablieren. Als Galerist nimmt er eine relativ untypische Position ein, indem er den Anspruch vertritt die Kunst für die Menschen zugänglicher zu machen. Dies schafft er indem er die Galerie auch Sonntags öffnet, leistbare Objekte, die von den vertretenden Künstlern selbst gestaltet werden verkauft und in regelmäßigen Abständen zu Veranstaltungen und Diskussionen lädt.

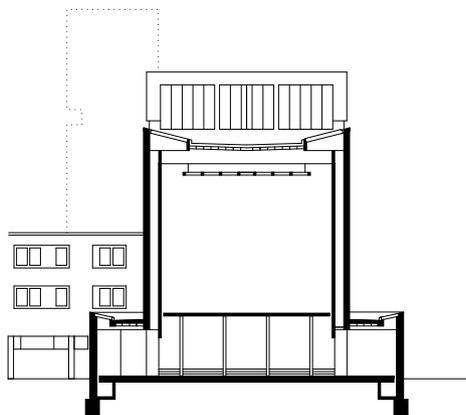
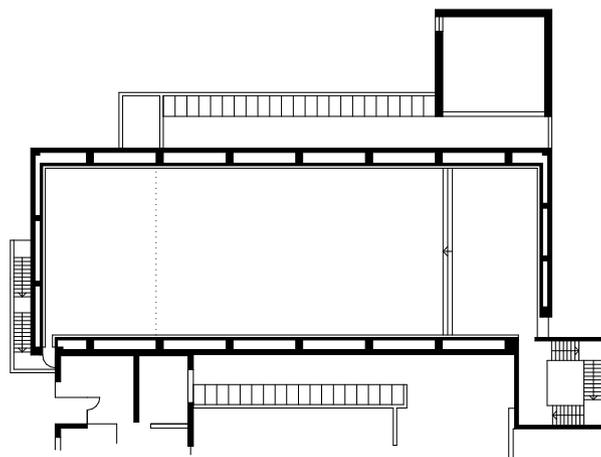
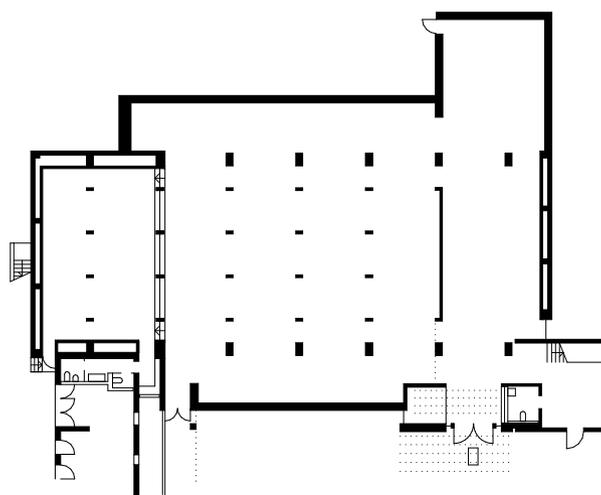


Abb.13: Schnitt durch das Hauptausstellungsgeschoss
Abb.14: Grundriss 1OG- Hauptausstellungsgeschoss
Abb.15: Grundriss EG

1:500
1:500
1:500

GEBÄUDE & ERFAHRUNG

Die St. Agnes Kirche wurde 1964-67 vom Berliner Architekten Werner Düttmann errichtet und kann in Bezug auf die brutalistische Ausführung, zu dieser Zeit, als stilistisch fortschrittlich bezeichnet werden. Der Monolith mit geistlicher Funktion umgeben von einer kargen Wohnlandschaft entwickelte sich als stadtprägendes Exponat und spaltete aufgrund seiner Kompromisslosigkeit und Materialmasse die Geister. Nach 40 Jahren als Funktion einer katholischen Pfarrkirche wurde sie 2004 aufgrund einer sich zunehmend reduzierenden gläubigen Gemeinschaft entweiht. 2013 wurde der eigentlich nach einer Privatimmobilie suchende Galerist Johann König von dem Architekten Arno Brandlhuber auf die Immobilie aufmerksam gemacht. Der Galerist ging das Risiko ein und pachtete das Objekt auf 99 Jahre. Diverse feinfühlig restaurierten Arbeiten, geplant von Brandlhuber, ausgeführt von Riegler Riewe, im Einklang mit der Denkmalpflege wurden vorgenommen. Der Haupteingriff bestand durch das Einziehen einer Zwischendecke in dem 800 m² großen Zwischenschiff. Diese schließt

seitlich nicht direkt an die umliegenden Wände an sondern wird mittels Stahlträgern linear getragen wodurch ein Eindruck der Leichtigkeit entsteht. Das umfunktionierte Gebäudeensemble erhielt im Jahr 2016 den Berliner Architekturpreis.

In der ehemaligen Kirche im brutalistischen Stil wirkt das Sakrale nach. Der monolithische Baukörper mit den wenigen Öffnungen, in direkter Nachbarschaft zu diversen Kreuzberger Plattenbauten wirkt auf den ersten Blick nicht gerade einladend. Auf den zweiten aber umso mehr. Betritt man das Gebäude wird man von einem sehr schlichten und sauberen Foyer in Empfang genommen. Nichts außer ein langer, massiver Empfangstisch aus Eiche und dem gegenüberliegenden, raumhohen Bücherregal möblieren den Raum. Gerahmt wird das Szenario von grob geschalteten Betonwänden. Eine linear angeordnete Beleuchtungsriege leitet den Weg über polierten Estrich. Links vom Foyer befindet sich der halböffentliche Bereich, der für Privatvorstellungen genutzt wird und im Bedarfsfall mit schweren Vorhängen von den restlichen Bereichen abgetrennt werden kann.

Im Wesentlichen wird die Galerie in zwei Ebenen unterteilt. Es gibt einen relativ niedrigen Ausstellungsbereich der sich unter der im Nachhinein eingezogenen Zwischendecke befindet und dem darüber liegenden Hauptausstellungsraum. Nach der Erkundung des Erdgeschosses geht man über einen schmalen, im Turm liegenden Treppenhaus in den Hauptausstellungsbereich. In diesem wird einem unmittelbar das gesamte Potential dieses Gebäudes vor Augen geführt. Der ehemalige Gottesraum scheint wie gemacht zu sein für die Präsentation von Kunst. Grob geputzte Wände ragen in die Höhe, eine abgehängte Decke aus Holzpaneelen sorgt für eine angenehme Akustik und begrenzt den von oben kommenden Lichteinfall. Der Raum wird zudem über schmale vertikale Einschnitte an den Enden indirekt belichtet. Dies sorgt für einen gekonnten Umgang mit Tageslicht und hebt die raue Patina der Wand hervor. An manchen Tagen ist es einem zudem ermöglicht den umliegenden Garten zu betreten, der mit verteilt platzierten Skulpturen, Teil der Ausstellung wird.



Abb.16: Schwellenübertritt in den Hauptausstellungsraum

VERGLEICH KULTURINSTITUTIONEN

Sammlung Boros

Art der Sammlung:	Private Kunstsammlung
Zugänglichkeit:	jeden Do, Fr, Sa und So gegen Voranmeldung
Ort:	Berlin Mitte, Deutschland
Kunst:	Zeitgenössisch
Art des Gebäudes:	Ehemaliger Luftschutzbunker aus 1942, Umbau 2003



Abb.17: Aussenperspektive des Boros Bunker

ALLGEMEIN

Die Sammlung Boros befindet sich in einem ehemaligen Luftschutzbunker in Berlin Mitte und kombiniert Ausstellungsflächen im Hauptkörper mit aufgesetztem Wohnraum im modernen Anbau. In Berlin Mitte platziert prägt der Solitär mit klassizistischen Merkmalen und roher Betonfassade die Umgebung. Im Jahr 2003 kauft der Unternehmer und Kunstsammler den unter Denkmalschutz stehenden Luftschutzbunker und lässt diesen aufwendig für seine Kunstsammlung umbauen. Seit 2008 wird in diesem brutalen Kontext zeitgenössische Kunst präsentiert. Auf 3000 Quadratmetern findet man Werke von Künstlern wie Danh Vo, Ai Weiwei, Awst & Walther, Alicja Kwade, Thomas Zipp, Wolfgang Tillmanns, Klara Lidén, Michael Sailstorfer, Tomás Saraceno und anderen.⁵

⁵ vgl. (<https://info.arte.tv/de/sammlung-boros-kunst-im-bunker>)

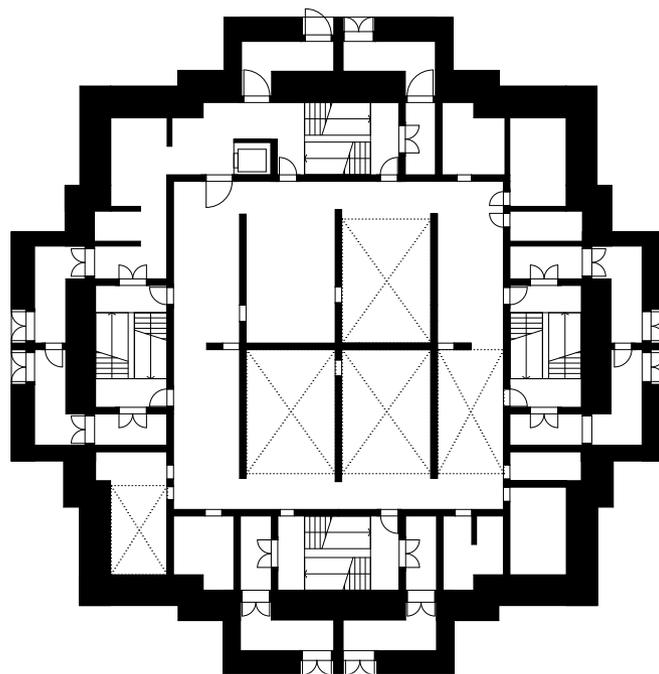


Abb.18: Grundriss EG - 1:500

GEBÄUDE & ERFAHRUNG

Der repräsentative Luftschutzbunker mit klassizistischen Merkmalen und quadratischem Grundriss wurde 1942 von Paul Bonatz mit der Vision ein Ehrendenkmal für die zukünftige Welthauptstadt Germania zu setzen gebaut. In der Zwischenzeit wurde er während dem zweiten Weltkrieg als Schutzbunker verwendet und konnte bis zu dreitausend Leute beherbergen. Danach folgten Nutzungen als Gefängnis unter russischer Besatzung, als Obst und Gemüselager in den 50ern und während der 90er fungierte der Bunker als Heimat für einen bekannten Techno Club. Zuletzt stand der denkmalgeschützte Bau leer bis der Unternehmer Christian Boros darauf aufmerksam wurde und den Bunker als Wunschobjekt für seine Kunstsammlung deklarierte. Mithilfe des Architekturbüros "realarchitekten" wurde ein aufwendiges Konzept erarbeitet, dass eine großzügige Nutzung als Ausstellungsgebäude erlaubte und einen modernen Aufbau, der als privates Wohngeschoss für den Sammler genutzt werden sollte, vorsah. Seit Juni 2008 ist dieser an bestimmten Tagen,

gegen Voranmeldung, auch öffentlich zugänglich gemacht worden.⁶

Ein winziger Eingang führt einen durch die massive Aussenwand des Bunkers. Gleich nach dem Durchschreiten der Schwelle wird man in Empfang genommen und landet in einem schmalen aber hohen Foyer. Die Oberflächen sind kaum behandelt, die Massivität des Materials strahlt eine gewisse Kühle aus, gepaart mit dem sehr niedrigen Geräuschpegel entsteht umgehend der Eindruck man sei an einem sakralen Ort. Reduziert präsentiert sich das erste Kunstwerk in neutralem Licht auf einer unbehandelten Betonwand. Im Zuge der Führung arbeitet man sich langsam in das Innere des Bunkers. Von sehr niedrigen Gängen, entlang der immer präsent schützenden Mauern, zu großzügigen, geschossübergreifenden Räumen. Grob behauene Durchgänge stehen vielen unterschiedlich interpretierten Ausführungen der Oberflächen gegenüber. Der unbehandelte Beton samt Spuren der Vergangenheit lassen einen Eindruck der Historie dieses Gebäudes erahnen.

Die geschliffene Oberfläche des Betons an anderen Stellen bietet eine neutralere Umgebung für Kunst, die danach verlangt. Übergroße Skulpturen werden isoliert in hohen, geschossübergreifenden Raumsequenzen präsentiert und das Licht diverser Installationen leiten den Besucher in die tiefsten Winkel des Bunkers. Zum Außenraum wird im gesamten Komplex bis auf eine Stelle kein Bezug genommen. Dafür wirkt die bewusst inszenierte, einzige Öffnung, gerahmt von der enormen Außenwand, umso effektvoller. Die Präsentation von Kunst an diesem sehr untypischen Ort wirkt keineswegs falsch verortet sondern stösst damit erst die potenziellen Handlungsspektren von Ausstellungsformen abseits des White Cubes auf.



Abb. 19: Innenaufnahme eines Ausstellungsraumes

VERGLEICH KULTURINSTITUTIONEN

LOUISIANA MUSEUM

Art der Sammlung:	Öffentliches Museum
Zugänglichkeit:	Täglich, außer Montags
Ort:	Humlebæk, Dänemark
Kunst:	Modern, Zeitgenössisch
Art des Gebäudes:	Historischer Bestand, Anbauten



Abb.20: Aussenaufnahme des Louisiana Museums in Richtung Oresund

ALLGEMEIN

Die Intention des Gründers des Louisiana Art Museum in Dänemark, Knud W. Jensen, war einen Ort zu schaffen, in dem Kunst für alle vermittelbar gemacht wird und durch innovative, unkonventionelle Konzepte die Kunst auch in die Mitte der Gesellschaft zu bringen.

1985 wurde Louisiana öffentlich gemacht und hatte kurze Zeit ausschließlich dänische Kunst ausgestellt. Nach ein paar Jahren schon wurde der Fokus aber auf internationale Arbeiten erweitert und erarbeitete sich innerhalb kurzer Zeit den Ruf als eines der angesehensten Museen für zeitgenössische und moderne Kunst weltweit zu sein. Für den Gründer war wichtig den Museumsbesuch als eine Art Erlebnis zu gestalten, das versucht mehrere Bereiche, ganz nach dem Vorbild des Museum of Modern Art in New York, aus Kunst, Architektur, Design, Musik und andere Bereiche zu vereinen um so eine neue Form der Zugänglichkeit zu schaffen und einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Dabei entwickelte Jensen beispielsweise das sogenannte “Sauna Prinzip”.

Dieses Prinzip besagt, dass bereits bekannte, populäre Klassiker zusammen mit Werken weniger bekannter, junger, Künstler ausgestellt werden.

Heute kann Louisiana als Ort der kulturellen Vielfalt gesehen werden, wo in regelmäßigen Abständen Veranstaltungen, Debatten, Konzerte stattfinden. Die sehr einladenden, offenen Ausstellungsräume, der großzügige Park, die besondere Lage, die Konzerthalle machen Louisiana zu einem attraktiven Ort, der es schafft auf selbstverständlich wirkende Art mit Kunst als einenden Faktor Menschen zusammenzubringen. Heute ist das Museum staatlich autorisiert und in privater Hand.⁷

⁷ vgl. <https://www.louisiana.dk/en/louisiana-history>

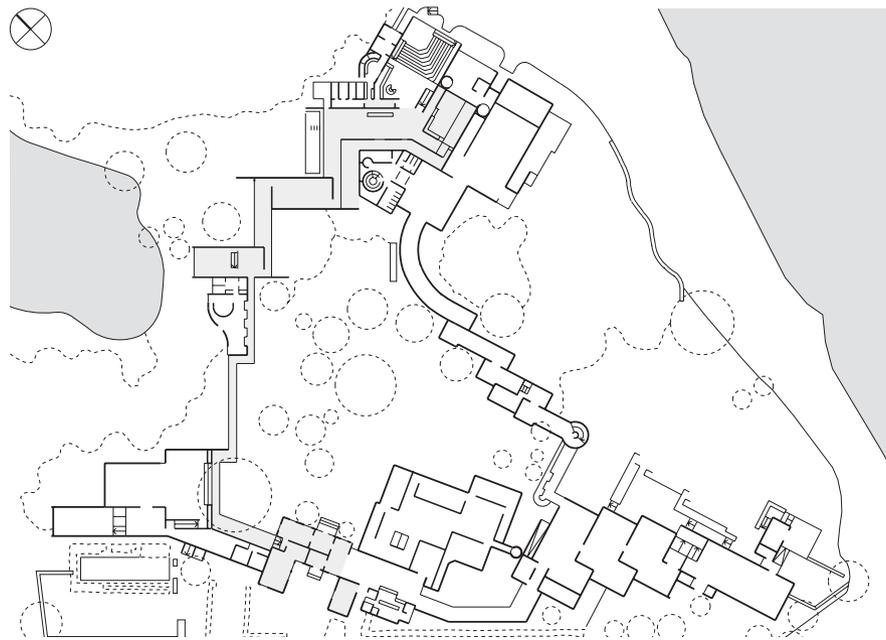


Abb.21: Lageplan des Louisiana Museum - 1:1000

GEBÄUDE & ERFAHRUNG

Das Louisiana Museum gilt als eines der herausragendsten Beispiele moderner Architektur in Dänemark. Im Stil des spät in den 1950er vorhandenen diskreten Modernismus bettet sich das Museum in Form eines Gebäudekomplexes in die Landschaft. Dieser zeichnet sich durch lange weiß- geschlämmte Ziegelwände, einer Sichtbarkeit der tragenden Elemente, holzverkleidete Decken und roten Fliesenboden aus. Großzügige Glasfassaden öffnen den Raum nach außen und sorgen für helle Innenräume. Die Architektur zeigt klare Referenzen zu traditioneller, einfacher japanischer Architektur auf, die durch die Architekten erfolgreich in die dänische Landschaft eingebettet wurde. Die ursprüngliche Idee der Architekten Jørgen Bo and Wilhem Wohlert die Architektur mit der Natur zu vereinen scheint bis heute in besonderer Art und Weise zu funktionieren. Seit der Eröffnung 1958 wurde das Museum in sieben weiteren Schritten bis zuletzt ins Jahr 2006 erweitert und modernisiert. ⁸

Der Museumsbesuch beginnt mit der Entscheidung sich zumindest einen halben Tag, besser einen ganzen Tag Zeit zu nehmen um mit dem Zug, das ca. eine Stunde von Kopenhagen entfernte Humlebæk zu erreichen. Denn schon bei der Anfahrt nimmt man die sich verändernde Landschaft wahr und wird Schrittweise auf die vorzufindende Umgebung vorbereitet. Nachdem der Zug Humlebæk erreicht hat macht man sich in einem kurzen Fußmarsch zu dem Museum auf. Ein dicht mit Efeu bewachsenes, im klassizistischen Stil erbauten Haupthaus nimmt einen in Empfang. Ausgehend vom alten Haupthaus führen verglaste Gänge zu den erweiterten Ausstellungsbereichen. Vereinfacht kann gesagt werden, dass das Museum in einen oberirdischen und einen unterirdischen Bereich unterteilt ist. Alle Bereiche sind mit einer Art Rundgang miteinander verbunden. Die Grenzen zwischen Innen und Außen scheinen miteinander zu verschmelzen.

In den oberirdischen Zonen scheint die Natur unmittelbar in den Ausstellungskontext mit einbezogen zu werden und nimmt die Funktion eines immer präsenten Akteurs ein. Besonders im “Giacometti - Raum” wird der umliegend begrünte Park anhand einer vollflächigen Verglasung sehr präsent akzentuiert. An einigen Punkten wird es einem ermöglicht das Erkundungsspektrum in den Außenraum zu verlagern und die als Teil der Ausstellung gedachten Skulpturen zu entdecken. Ein beeindruckender Grünbereich mit Blick zum Meer lädt bei schönem Wetter zum Verweilen ein. Ein sehr behüteter, fast schon surrealer Kontext von Kunst und Landschaft schafft eine besondere Stimmung, die in Erinnerung bleiben möchte.



ENTWURF

- 1 Entwurfparameter
- 2 Umgebungsanalyse
- 3 Konzept
- 4 Raumprogramm

PLANUNGSPARAMETER

Die gesammelten Aspekte der historischen Analyse sowie der Vergleich der Kulturinstitutionen führen zu Ergebnissen, die in Form von Planungsparameter als Grundlage für den Entwurf dienen.

- 1 Raumhöhen
- 2 Bewegungsfluss
- 3 Sammlungsindividualität
- 4 Natürliches Licht
- 5 Umgebung und Identität

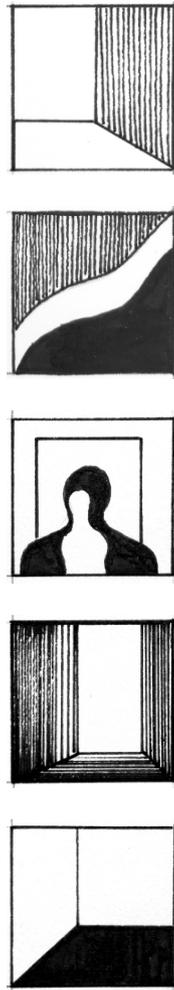
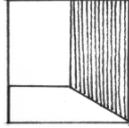


Abb. 23,24,25,26,27.: Symbolzeichnungen

1



RAUMHÖHEN

Während der Analyse der verschiedenen kulturellen Einrichtungen hebt sich eine gemeinsame Eigenschaft deutlich hervor. Unbestritten waren und sind großzügige Raumhöhen eine Notwendigkeit in der Präsentation von Kunst. Das hat zum einen praktische Gründe, da Kunst bekanntlich in allen Größen produziert wird, diese angeliefert werden muss und möglichst unkompliziert, innerhalb der Einrichtung bewegt werden kann. Darüber hinaus fungiert die Hohe Wand als großzügiger Rahmen, der das einzelne Werk für sich wirken lässt oder als flexible Hangfläche für mehrere Stücke genutzt werden kann.

Aber auch bei dieser unbestreitbaren Notwendigkeit gibt es unterschiedliche Zugänge in der Ausformulierung und dem Umgang mit Raumhöhen.

Die Sammlung Hoffmann ist, der meisten Exponate entsprechend, in ehemaligen Fabrikräumen untergebracht und definiert sich durch eine kontinuierlichen Raumhöhe von 3,80m. Diese wird, nachdem man die Tour durch den Bestand beendet hat, in dem Loft- artigen Penthaus am obersten Punkt des Gebäudes, gebrochen. Bis zu 6m hohe Wände leiten einen Wechsel ein, von semi- privaten Räumen

zu einem intimeren Teil der Ausstellung, dem Wohnzimmer. Lichtdurchflutet, großzügig die architektonische Sprache, thematisiert augenscheinlich eine inhaltlichen sowie architektonische Zäsur, man ist am Ende der Führung angelangt.

Im Boros Bunker, der im Zuge der Einrichtung der Kunstsammlung umgebaut wurde, wurden in einigen Räumen die Decken durchgebrochen um Überhohe Räume zu schaffen. Man bewegt sich von mittelhohen zu niedrigen Räumen und von niedrigen Räumen zu dramatisch in die Vertikale strebenden Räumen. Die Kunst fügt sich diesem Zusammenspiel und wird geschickt, entsprechend ihres Inhaltes oder ihrer Größe den unterschiedlichen Räumen zugeordnet. Große Installationen entfalten ihre Wirkung in hohen Räumen, kleinere Arbeiten werden, intim erlebbar, in den zahlreichen Kammern des Bunkers präsentiert.

Der einzige Neubau meiner Untersuchungen, die Sammlung Bastian, zeigt, dass höhere Räume nicht unbedingt besser sind. Ich denke, dass man bei der Planung von Ausstellungsräumen schnell verführt ist möglichst hohe Räume zu entwerfen

ohne genau wissen zu können, für welchen Zweck diese später genutzt werden. Die große Herausforderung besteht in diesem Fall einen proportional ideal abgestimmten Raum zu entwerfen, der verschiedenen Ausstellungen gerecht wird, in dem die Raumhöhe möglichst hoch sein soll aber im Verhältnis zur Bodenfläche nicht überschwänglich in die Vertikale geht. Die Sammlung Bastian verfügt über 5,20 hohe Räume in allen Geschossen. Das Wirken der Räume variiert natürlich von Ausstellung zu Ausstellung, die Projekte von Anselm Kiefer schienen sich aber in der Höhe der Räume zu verlieren.

Einen durchaus sensibleren Umgang mit Raumhöhen beweist Peter Zumthor beim Kunsthaus Bregenz. Fast jedes Geschoss variiert, entsprechend seiner Nutzung, in der Höhe. Das Foyer hat eine Raumhöhe von 6,20, die beiden darüber liegenden Geschosse verfügen über 4,25m und im dritten Geschoss angekommen, signalisieren 4,95m den obersten Punkt des Gebäudes. Die Raumhöhen wirken nie übertrieben sondern im Einklang mit dem Verhältnis der Bodenfläche und vermitteln das Gefühl, der Kunst genug Raum zum wirken zu geben ohne diese zu verschlucken.

UMSETZUNG:

Im Entwurf meiner Arbeit habe ich einerseits die untersuchten Aspekte berücksichtigt und angewendet, andererseits bin ich auf die spezifischen Voraussetzungen vor Ort eingegangen und habe dementsprechend agiert.

Die Basis meines Entwurfes, der Sockel, verfügt über eine lichte Raumhöhe von 3,80m. Dies ergibt sich durch die angrenzenden Nachbarbebauung und definiert eine Höhe des Grundkörpers, die weder Sichtachsen noch Lichteinfall der Nachbarn zu sehr einschränkt.

Man betritt das Gebäude durch das Foyer, das in einem menschlichen Maßstab steht und im Verhältnis zu den darauf folgenden Räumen relativ niedrig ist. Damit folgen dem „gedrungenen“ Sockel, Ausstellungsgeschosse mit großzügiger Raumhöhe. Der Effekt der überhohen Räume wird durch diesen Kontrast verstärkt.

Der Hauptausstellungsraum im ersten Untergeschoss durchstößt an der höchsten Stelle die zwei oberen Geschosse und kommt somit auf eine lichte Raumhöhe von 13m. Dieser sehr hohe Raum definiert unmissverständlich das Highlight der Sammlung und kann in seiner Dimension an einen sakralen Raum erinnern.

1OG - 3OG verfügen über eine lichte Raumhöhe von 4,30m, schöpfen somit das Maximum der zur Verfügung stehenden Erschließungsfläche aus und bieten eine notwendige und angenehme Proportion zur Grundfläche. Das oberste Geschoss, das 4OG, liefert mit seinen 4,50m Raumhöhe einen subtilen Hinweis darauf, dass man ganz oben angekommen ist.

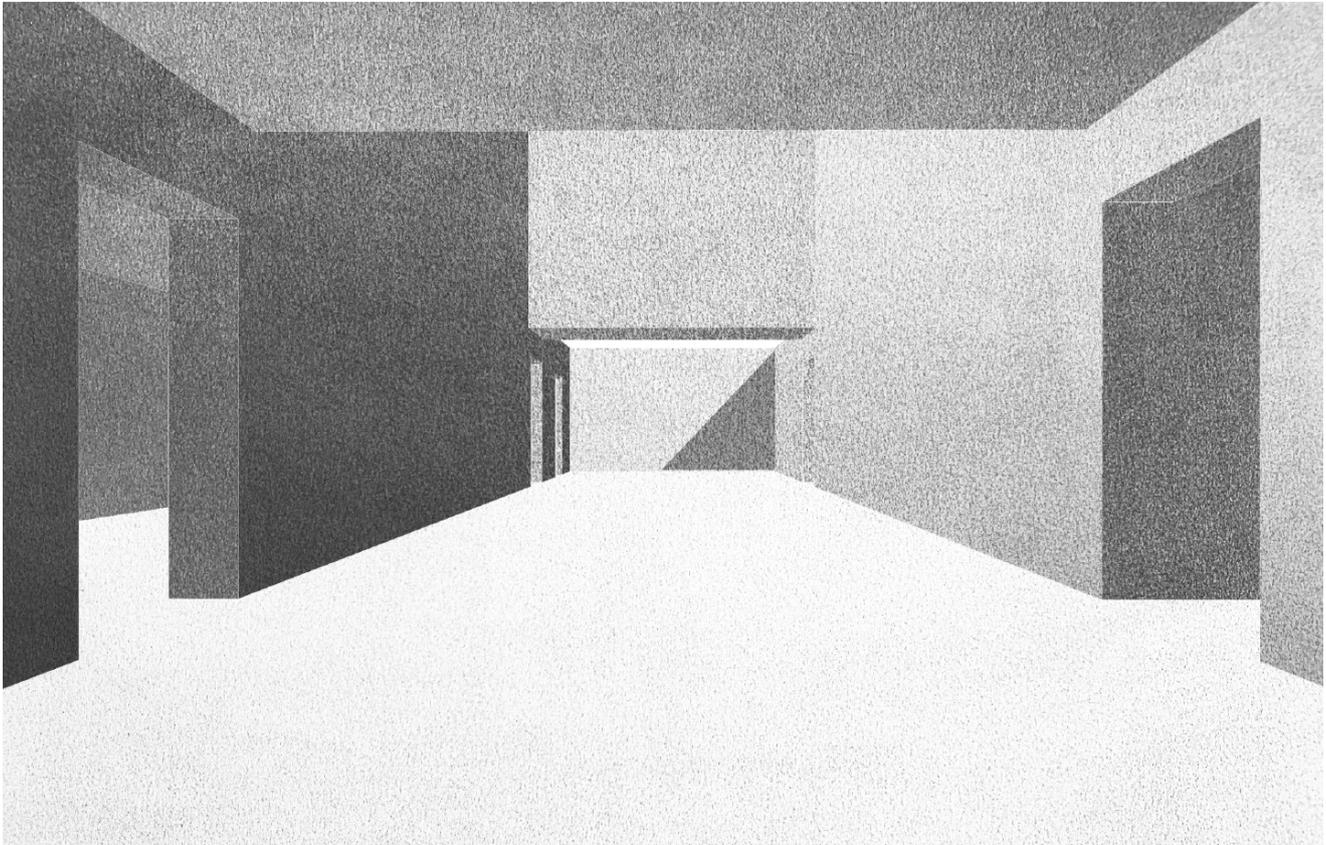


Abb. 28: Der Hauptausstellungsraum mit einer Raumhöhe von 13m an der höchsten Stelle



BEWEGUNGSFLUSS

Einen kontinuierlichen Bewegungsfluss zwischen den einzelnen Ausstellungsbereichen zu ermöglichen gilt als einer der größten Herausforderungen und als einer der bedeutsamsten Aspekte in der Planung eines Museums. Geschichtlich betrachtet hat sich die Art und Weise Kunst zu konsumieren sehr verändert.

Im Schloss Fontainebleau von Franz I. von Frankreich, entwickelte sich ein Verbindungstrakt, der die beiden Flügel des Palastes verbunden hat, zum Ausstellungsbereich. Man bereicherte somit den Prozess des Überganges indem man ihn nutzte um Kunst zu präsentieren. In den Uffizien in Florenz wurden während der Renaissance bereits bestehende Räume für die Repräsentation von Kunst genutzt.

Alle Raumtypen, die sich für das Museumsdesign des 19ten Jhd. als bedeutsam erwiesen, waren bereits in den Uffizien vereint. Die Raumtypen der Rotunda, der Gallerie, der Loggia, des Atriums, blieben im Laufe des 19Jhd. erhalten und wurden immer neu konfiguriert und eingesetzt. Die Ordnung der Räume zueinander und somit der Übergang und der Bewegungsfluss folgten noch keinem höherem System.

Das gesamte Bewegungskonzept war noch nicht entstanden und musste erst, zeitgleich mit der eigenständigen Entwicklung von Ausstellungsräumen, die von Anfang an nur diesen Zweck erfüllten, einhergehend mit der Moderne entstehen. Mit der Moderne und dem Aufkommen des „open plan“, ein Konzept, das bisher geltende Raumordnungen und Raumgrenzen negiert, musste auch ein Bewegungskonzept, für die Art und Weise wie man Kunst betrachtet entwickelt werden. Kuratoren, also Spezialisten, die für das Arrangieren der Inhalte verantwortlich sind, erlebten eine Blüte, indem sie auch vorgaben wie eine Ausstellung zu besuchen ist.

Mit der Entwicklung von vertikal gestapelten Ausstellungsräumen in städtischen Gebieten wird dem Bewegungsfluss zwischen den Geschossen eine neue Rolle zugeschrieben. Einen gelungen Umgang dafür findet Frank Lloyd Wright mit dem Guggenheim Museum in New York. Eine breite Rampe übernimmt zum einen die Funktion der Erschließung, zum anderen dient der großzügig dimensionierte Bereich bereits als Ausstellungsfläche. Die Rampe unterteilt, das alle Geschosse durchstoßende Atrium im Kern und die, den jeweiligen

Geschossen zugeordneten Ausstellungsgeschosse. Im langsamen Tempo wandelt man sozusagen empor und betrachtet entweder die Kunst oder die Betrachtenden der Kunst, sich nach oben arbeitend, in vielen Achsen über das offene Atrium.

Einen interessanten Umgang zu dieser Thematik finden Herzog & de Meuron im Anbau der Tate Modern in London. Die Bewegung nach oben wird durch ein großzügige Wendeltreppe eingeleitet. Diagonal verlaufenden Treppen führen zu den weiteren, oberen Geschossen und münden jeweils in einer Art Zwischenzone, von der die Ausstellungsbereiche weiter erschlossen werden.

Diese Zwischenzone fungiert als Art Puffer und trennt Nutztrakt von Repräsentationstrakt. Die sich nach oben windende Treppenkonstruktion verjüngt sich je weiter man nach oben kommt. Im Übergang des vorletzten und dem letzten Geschoss winden sich Empor und Absteigende Besucher auf einer minimalen notwendigen Treppenbreite von 1,20m. Diese beengende Situation vermittelt zunehmende Höhe und erinnert an den Turmaufgang des Palazzo Pubblico in Sienna.

Das Louisiana Museum in Dänemark erstreckt sich weitgehend horizontal über das Grundstück. Besonders gelungen kann man dabei die Wegführung bezeichnen. Man beginnt im ältesten Teil des Gebäudekonfiguration und beschreitet eine Art Rundgang durch alle, mit der Zeit hinzubekommenen Trakte. Die Grenzen zwischen Innen und Außen scheinen dabei zu verschwimmen. Die Hauptzonen sind durch verglaste Korridore miteinander verbunden, die Natur scheint ein fester Bestandteil des Ausstellungsinhaltes zu sein. An trockenen Tagen wird es einem ermöglicht an gewissen Stellen ins Freie zu treten und die im Museumspark ausgestellten Skulpturen zu betrachten. Die Kunst der Wegführung des Louisiana Museums liegt darin, dass dem Besucher kein Weg vorgegeben wird, dennoch wird an gewissen Stellen eine Richtung indiziert, die einem sehr subtil das Gefühl vermittelt man bewege sich komplett eigenständig in diesem Gefüge und kann - wie bei einem Stadtpaziergang in Venedig - immer etwas neues entdecken.

Nicht ideal gelöst hingegen ist der Bewegungsfluss in der Sammlung Bastian. Es gibt einen Erschließungskern, durch den alle Stockwerke erreicht werden. alle Stockwerke erreicht werden. Man betritt und verlässt jeden Ausstellungsraum an derselben Stelle. Nach dem ersten Geschoss ist klar wie das Prinzip funktioniert

alle Stockwerke erreicht werden. Man betritt und verlässt jeden Ausstellungsraum an derselben Stelle. Nach dem ersten Geschoss ist klar wie das Prinzip funktioniert und man wird nicht mehr überrascht. Am Ende des Raumes angelangt geht es nicht weiter, man dreht um, geht nach oben und alles wiederholt sich.

UMSETZUNG:

Eine Bewegung zu initiieren, die selbstverständlich wirkt ohne darüber nachdenken zu müssen war eine der obersten Prämissen bei der Ausformulierung meines Entwurfes. Klar unterteilt besteht die Kunstsammlung aus einem repräsentativen Ausstellungstrakt und einem Nutztrakt. Die für den Nutztrakt notwendigen Funktionen wurden definiert und genau aufgeteilt. Der restliche Raum an den beiden Enden des Nutztraktes wurde den Treppenhäusern zugeordnet. Dabei war die Rechnung klar: Je mehr Raum für die Erschließungszonen eingerichtet werden kann, desto höher werden die Räume. Sämtliche Nutzungen zwischen den Treppenhäusern sind aus diesem Grund auf ein notwendiges Minimum begrenzt. Durch die Positionierung der Treppenkerne an den beiden Enden des Nutztraktes wird ein maximaler Bewegungsfluss ermöglicht. Man betritt die Ausstellungsgeschosse durch ein Treppenhaus und verlässt es durch das andere. Die Bewegung nach oben erfolgt somit klar definiert und auf eine sich selbst reduzierte Funktion der Erschließung.

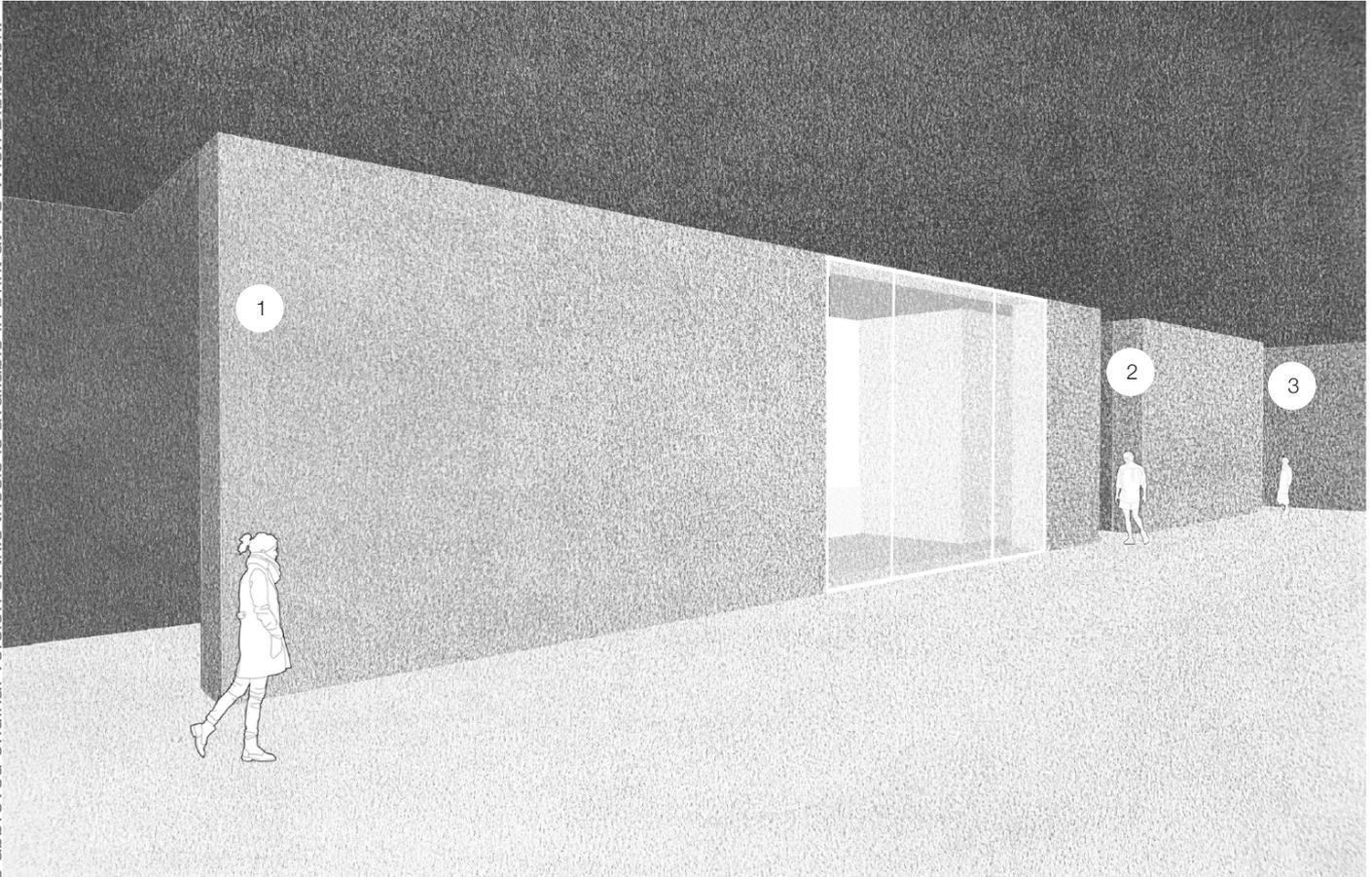


Abb.29: 3 OG - Die Personen sind an den Zu- bzw- Ausgängen positioniert

- 1 Zugang/ Ausgang - Ausstellungsgeschoss
- 2 Zugang - Personenlift, Lastenlift, Loggia
- 3 Zugang/ Ausgang - Ausstellungsgeschoss

3



SAMMLUNGSINDIVIDUALITÄT

Als Sammlungsindividualität wird der persönliche Zugang des Kunstsammlers zu seiner Kunstsammlung bezeichnet. Der Sammler fängt unter bestimmten Umständen an Kunst zu sammeln und eignet sich über Jahre hinweg gewisse Vorlieben für bestimmte Künstler, Techniken, Farben und Genres an. Besonders deutlich wird Sammlungsindividualität im Vergleich zu Sammlungen von Museen und staatlichen Einrichtungen, die unter anderen, objektiven, kalkulierbaren Faktoren arbeiten, anschaulich gemacht.

Im Bereich des Sammelns zeigt sich einer der deutlichsten Unterschiede zu öffentlichen Museen. Eine öffentliche Privatsammlung hat einen persönlichen Charakter und zeugt von der Handschrift ihres Besitzers. Die Sammlung ist Ausdruck seines individuellen künstlerischen Geschmacks und seiner Vorlieben. Öffentliche Sammlungen hingegen müssen sachlich definierte Sammlungsstrategien verfolgen(...) Während Museumsdirektoren öffentlicher Häuser der Allgemeinheit gegenüber verpflichtet sind, haben private Sammler ihre Ankäufe vor niemandem zu rechtfertigen. Motive und Methoden beruhen ausschließlich auf persönlichen

*Entscheidungen, unabhängig davon, ob Kunstwerke mit Leidenschaft erworben werden oder ob Profidenken im Vordergrund steht.*¹

Ein gutes Beispiel für dieses Phänomen ist die Sammlung Hoffmann. Das Ehepaar Hoffmann sammelte über Jahrzehnte Kunst und scheute nicht davor die Kunst im direkten Lebensraum erfahrbar zu machen. Das hebt einerseits Kunst vom hohen Podest, macht sie greifbar und nahbar, weit weniger isoliert als in den Whitecubes der Museen und andererseits aber auch exponiert und ausgeliefert den Gefahren des Alltages. So findet man beispielsweise auch einen mit Kaffeesitzern übersäten Andy Warhol in der Sammlung.

Viel mehr geht es aber darum, dass die Sammlungsindividualität eine gewisse Geschichte erzählt und dem aufmerksamen Betrachter einen intimen Einblick in das Leben des Sammlers ermöglicht.

Interessant dabei ist auch, dass sich das Umfeld der gesammelten Kunst oft verändert. So sind sie zu Beginn Teil des Privathaushaltes und nach einer gewissen Zeit oft Teil, einer der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Sammlung.

Sei es durch einen extra dafür angefertigten Neubau oder in einen umfunktionierten Bestandsgebäude. Der Rahmenbedingungen werden verändert aber der Inhalt, besonders in einer persönlich ausgewählten Konstellation, bleibt derselbe - wirkt für sich - aber neu zum Leben erweckt.

Für den Kunstmarkt haben Privatsammlungen oft eine Signalwirkung. Dadurch, dass sie an keine Regulatoren gebunden sind und nicht einen etwaigen Erfolg des Künstlers abwarten müssen, können sie frei nach Belieben agieren und haben die Möglichkeit junge, zeitgenössische Künstler zu fördern. Sie setzen mit ihrem Handeln oft Trends im internationalen Kunstmarkt und gelten somit als flexible und potente Akteure am Markt.

¹ Peter Weibel (2007: 40) - (zit.: Gerda Ridler - privat gesammelt - öffentlich präsentiert -S.94)

“Der Kunstmarkt besteht heute hauptsächlich aus Privatsammler(innen) und Privatinstitutionen. Sie sind die einzigen Global Players im Spiel der Märkte. Sie treiben die Preise hoch und bestimmen damit den Wert der Künstler(innen). Da die Kennerschaft der Privatsammler(innen) sehr schwankend ist, werden oft private Vorlieben zu öffentlichen Werten.“²

UMSETZUNG:

Der Entwurf für eine private Kunstsammlung bezieht sich zwar nicht auf eine spezifische Sammlung, doch aufgrund der architektonisch vielfältig ausformulierten, besuchten privaten Einrichtungen, entsprang die Idee eine private Kunstsammlung zu planen, die öffentlich zugänglich ist.

Begonnen hat alles mit dem Gedanken ob Kunst (vorwiegend zeitgenössische Kunst) in Museen ihrem Inhalt entsprechend präsentiert wird und ob es Alternativen in der Ausstellungsgestaltung gibt. Die individuelle Zugang und die komplette Freiheit der privaten Einrichtungen bezogen auf Form, Material, Raum und Inhalt haben mich inspiriert und die Erkenntnis in mir erweckt, dass es in erster Linie um das Erleben der Kunst geht. Kunst im natürlichen Licht betrachten zu können, zugänglich und nicht isoliert im weißen Raum, auf rauem Betonhintergrund und die eine Geschichte erzählt hat sich als wertvoller Eindruck manifestiert. Unter diesem Vorwand fühlte ich mich bestätigt Aspekte der natürlichen Belichtung mit einem starken, theatralischen Bezug zum Außenraum integrieren und ein Gegenpol zu einem klinisch weißen Ausstellungsraum zu etablieren, in dem verschieden bearbeitete Betonoberflächen zur Geltung kommen, anzuwenden.

² (zit.: Gerda Ridler)privat gesammelt - öffentlich präsentiert -S.95)

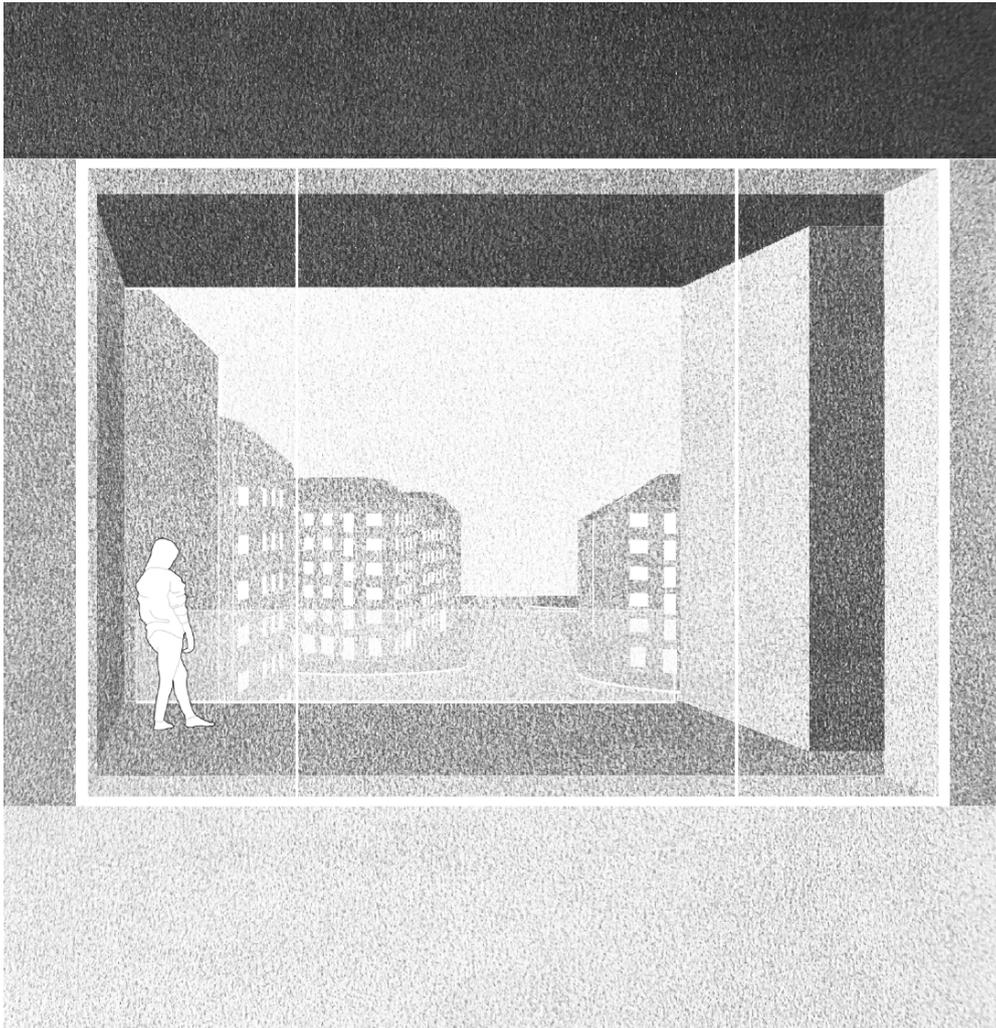
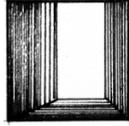


Abb. 30: 3 OG - Blick nach außen - Loggia mit Blickbeziehung zur Museumsinsel

4



Ein wichtiger Aspekt in der Planung von Ausstellungsgebäuden/ Museen ist der Umgang mit der Belichtung. Man findet in den Museen weltweit von der Außenwelt isolierte White cubes, die mit artifiziellem Licht einen fiktiven Kunstkosmos schaffen und dabei eine gewisse Barriere zwischen der Realität und dem Ausstellungsraum schaffen. Diese künstlich geschaffene Welt kann dem Besucher helfen, sich ohne große Ablenkungen in einem möglichst neutralem Rahmen der Kunst zu widmen. Dabei wird aus der Präsentation von Kunst etwas sehr künstliches und es entsteht mitunter der weit verbreitete Eindruck eines exklusivem, nicht besonders zugänglichen Kontextes, der einem gewissen elitären Kunstinteressierten Klientel vorenthalten ist. Die Frage, die sich dabei stellt ist ob diese Art von Präsentation der Kunst an sich einen Gefallen tut? Und ist nicht die eigentliche Intention des Museums, sich der Bevölkerung zu öffnen um Kunst zu vermitteln, damit verfehlt?

Der Erfolg einer privaten Galerie, die es sich zum Ziel gesetzt hat Kunst zugänglicher zu machen, lässt sich durch einige Faktoren erklären, die dem weit

NATÜRLICHES LICHT

verbreiteten Umgang in der Präsentation von zeitgenössischer Kunst entgegenstehen und eine interessante Alternative offenbart.

In der ehemaligen St. Agnes Kirche in Berlin, ursprünglich erbaut in den 1960er Jahren von Werner Düttmann, fand Johann König ein neues Zuhause für seine Galerie. Nach komplexen Umbauarbeiten im Einklang strenger denkmalpflegerischer Auflagen, geplant von Arno Brandlhuber und ausgeführt von Riegler Riewe Architekten wurde aus dem einstigen Gotteshaus ein scheinbar ideal wirkender Ort für die Präsentation zeitgenössischer Kunst.

Der beinahe 16m hohe Hauptraum, gesäumt von rauen Betonwänden, an denen natürliches Tageslicht, durch großzügige Oberlichten, bis an den Boden geleitet wird, wirkt auf seine Weise noch immer sakral. Der Kontext ist somit weit entfernt von jeglicher Neutralität, bietet der Kunst aber einen Ort, der wie geschaffen für diese scheint. Johann König wollte aus seiner Galerie einen Ort machen, der nicht nur zahlungskräftigen Kunstsammlern vorenthalten ist, sondern möglichst offen kommuniziert für Alle da zu sein. So schafft

er diesen Ort der Zugänglichkeit nicht nur durch die Kunst und die Präsentation der Kunst allein, sondern organisiert regelmäßig und gezielt Veranstaltungen für ein breites Publikum, verkauft kleinere Objekte in seinem Shop, die in direkter Zusammenarbeit mit den vertretenen Künstlern entstehen und schafft es damit, dass das Elitäre für einen kurzen Moment in Vergessenheit gerät. Der Umgang mit dem Tageslicht ist im Zusammenhang dieser Untersuchung aber der ausschlaggebende Faktor, der aus einem interessantem Konzept für eine Galerie, einen beinahe perfekten Ausstellungsraum macht.

Auch alle anderen untersuchten Einrichtungen mit Ausnahme der Sammlung Boros haben einen spezifischen Umgang mit Tageslicht gewählt, der dieses als wichtiges Instrument inkludiert. Das wiederum obliegt dem Umstand, dass alle Einrichtungen bis auf das Louisiana Museum, in privater Hand sind und somit in der Ausführung der Ausstellungsräume weit weniger Auflagen berücksichtigen müssen als eine öffentliche Institution. In der Sammlung Hoffmann kann man anhand diverser „verblichener“ Exponate bez-

eugen zu welchen Umständen ein solcher gewählter Umgang führen kann. Dabei offenbart sich im Umgang mit Kunst die grundsätzliche Frage, inwieweit zeitgenössische Kunst konserviert werden soll. Private Kunstsammler genießen die Freiheit in dieser Frage losgelöst sämtlicher Auflagen agieren zu können.

Im Louisiana Museum, das einem privaten Domizil entsprang und mit steigender Bedeutung zunehmend an Größe gewann, scheint das natürliche Licht und der damit einhergehende Bezug zur Außenwelt, also der üppigen Parklandschaft eine wichtige, gar grundlegende Rolle einzunehmen. Die Ausstellungsbereiche im Erdgeschoss versuchen sich nicht von Außen abzugrenzen sondern finden einen sensiblen Weg mit der Umgebung in Kontakt zu treten. Bei einem Besuch des Museums nimmt die Natur die Rolle des omnipräsenten Begleiters ein und tritt an bewusst inszenierten Stellen in scheinbare Konkurrenz mit dem Ausstellungsinhalt.

So muss man sich im „Giacometti Raum“, der auf einer Seite vollverglast in Richtung Norden, dem Parkteich zugewiesen ist, fragen, ob den Skulpturen oder der Land-

schaft mehr Bedeutung beizumessen ist. Im Fall des Louisiana Museum geht es jedoch nicht um eine Priorisierung von Inhalt und Außenwelt sondern um das gekonnte Zusammenspiel beider Faktoren.

UMSETZUNG:

Die Frage des Umganges mit natürlichem Licht war eine der ersten und wichtigsten, die sich mir, im Zuge der Konzept- und Formfindung aufgetan hat. Das oberste Ziel war es möglichst viel indirektes Licht in die Ausstellungsgeschosse zu leiten um ein Gebäude zu schaffen, das von der Präsenz des natürlichen Lichtes lebt und an bestimmten Stellen auch ohne Kunstlicht auskommt.

Als konsequenteste Massnahme wurde im Zuge dieser Überlegungen, die Entscheidung getroffen das gesamte Gebäude 7m von der angrenzenden Feuermauer abzurücken um diese als indirekte Belichtungsfläche nutzen zu können. Der Effekt der indirekten Belichtung kommt im Hauptausstellungsraum, der in einem an der Feuermauer grenzenden Innenhof endet und im zweiten Obergeschoss, das sich Raumseitig komplett der Feuermauer öffnet, am meisten zu tragen.

Grundsätzlich werden für diesen Entwurf nur zwei Öffnungsformate angeboten.

Ein großes, Format A und ein schmales Format B, die sich entsprechend der unterschiedlichen Geschosshöhen skalieren.

Um den Hauptausstellungsraum mit zusätzlichem Licht zu versorgen wurde an der nach Norden orientierten Fassade eine große Öffnung des Formates A vorgesehen. Im dritten Obergeschoss wird eine Loggia, die sich in Richtung Süden orientiert, in direkter Sichtachse zur Museumsinsel vorgesehen. Der Sonnenlichteinfall wird durch die Tiefe der Loggia, die gesamten 4m des Nutztraktes, gebrochen.

Im Erdgeschoss, also der Sockelzone ist eine großzügige Öffnung in Richtung des Vorplatzes vorgesehen um eine visuelle Verbindung in das Foyer zu setzen und um das Gebäude einladender wirken zu lassen. Zwei weitere Öffnungen des großen Formates führen in Richtung der Feuermauer und in Richtung Norden um in beiden Fällen vom indirekten Licht zu profitieren.

Alle weiteren Öffnungen sind dem Typ B zugeschrieben, 2m breit und punktuell an den Verbindungspunkten zweier Wände vorgesehen um das Licht entlang der Wände möglichst weit nach Innen leiten zu können. Im obersten Geschoss angekommen, deutet ein übertrieben ausformuliertes Oberlicht auf den obersten Punkt des Gebäudes hin.

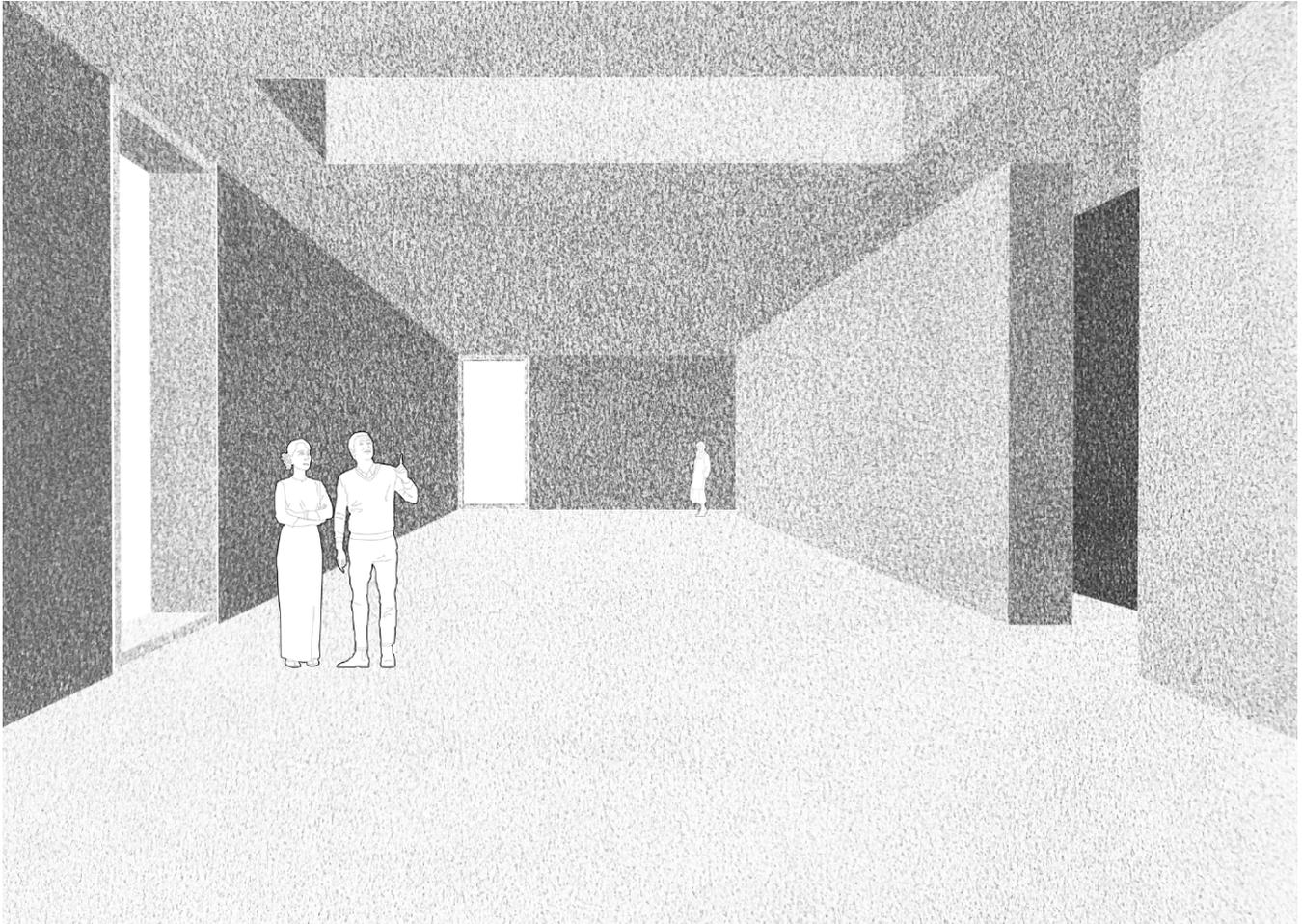
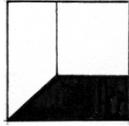


Abb.31: 4 OG - Ein weit nach oben ragendes Oberlicht verweist auf das oberste Geschoss



UMGEBUNG & IDENTITÄT

Der Bauplatz befindet sich inmitten einer Blockrandbebauung in Berlin Mitte. Die direkt angrenzenden, aneinandergereihten Gebäude sind zumeist Wohnbauten, etwas weiter in Richtung Torstraße befinden sich Geschäftslokale und Restaurants, an der linken Seite, in Richtung Westen dominiert die Golgatha Kirche mit ihrem 61m hohen Turm das Gefüge. Der Kern der Blockrandbebauung ist unbebaut, den einzelnen Häusern am Rand zugeordnet und zumeist als Grünraum ausformuliert. Den größten Anteil macht der großzügige Garten einer Kita aus, die direkt an den Bauplatz grenzt. Bis zu 25m hohe und dicht gepflanzte Bäume erschaffen eine Parkähnliche Situation und wirken der zunehmend dichten und städtischen Bebauung in Richtung Süden entgegen. Auf der gegenüberliegenden Seite der Gartenstraße befindet sich das James Simon Stadtbad, ein beachtlicher, vieretagiger Gebäudekomplex, komplett mit Backstein verkleidet. Das Bebauungsgefüge ist ein Vielfältiges, wirkt in seiner städtischen Ordnung einheitlich, bloss ein sechs Stockwerke hoher Wohnplattenbau, errichtet in den 60er Jahren, an der Zufahrt zum Bauplatz entzieht sich jeglicher Ordnung, stellt sich quer zu der

älteren Bebauung und definiert, längs ausgerichtet, eine neue Achse, die verlängert über die Tucholskystraße, direkt zur Museumsinsel führt.

Die untersuchten Beispiele, der Sammlung Boros, Sammlung Hoffmann und der Sammlung Bastian befinden sich in direkter Nachbarschaft zum Bauplatz und bilden mit unzähligen weiteren Galerien, privaten kulturellen Institutionen und den Museen der Museumsinsel einen kulturell sehr aufgeladenen Stadtbereich. In dieser Konstellation stellt sich die Frage ob eine weitere kulturelle Einrichtung überhaupt notwendig sei und welche Bedeutung ihr in diesem Kulturkonglomerat beizumessen ist.

Inhaltlich betrachtet kann die angebotene Idee als Teil eines Gefüges bezeichnet werden, das einerseits durch kulturelles Angebot bereits gesättigt zu sein scheint und gleichzeitig durch jeden Neuzugang profitiert. Etablierte Museen sehen sich von jungen, dynamischen Einrichtungen gefordert, gewinnen aber gerade durch die intervallartig ausgelösten Aufmerksamkeitsschübe jeder neu eröffneten Einrichtung. Junge Galerien profitieren von ihren erfolgreichen Nachbarn, indem sie

kulturinteressierte Museumsbesucher als potentielle Kunden gewinnen können.

Events wie das Galleryweekend in Berlin sehen sich als kulturelles Bindeglied zahlreicher Institutionen und der Erfolg des Events ist ein Beweis, dass kulturelle Verdichtung eine gute Idee ist.

UMSETZUNG:

Die Kunstsammlung ist in privater Hand um sich losgelöst von jeglichen etwaigen Restriktionen und Auflagen formulieren zu können, fungiert aber in Folge als öffentlich zugänglicher Raum.

Das Ausstellungserlebnis soll anders als in öffentlichen Museen sein und angelehnt an die Erfahrungen der König Galerie, der Sammlung Hoffmann und dem Boris Bunker. Berlin Mitte schien in dem oben erwähnten Kontext als idealer Ort für das Projekt. Das freie Grundstück inmitten der Blockrandbebauung, die interessante städtebauliche Situation, die einerseits mitten einer dynamischen Nachbarschaft situiert ist und andererseits, etwas abgerückt von der Torstraße eine gewisse Privatheit generiert, schien ideal für dieses Thema.

Der Umgang mit der bestehenden Bebauung, von der bewusst abgerückt wird um sämtliche an die Wohnqualität gebundenen Aspekte, wie Sonneneinfall und Sichtachsen, nicht zu minimieren, lässt einen Solitär emporwachsen, der als eigenständiger Körper wirkt, seine Dimensionen aber dem Bestand fügt. Der Baukörper kann als Erweiterung der Feuermauer interpretiert werden und steht

orthogonal zu einer Achse in Richtung Museumsinsel. Zu dieser Verbindung wird im dritten Obergeschoss durch eine Loggia Bezug genommen, die die Möglichkeit bietet nach Außen zu treten um eine Sichtbeziehung zur Museumsinsel aufbauen zu können.

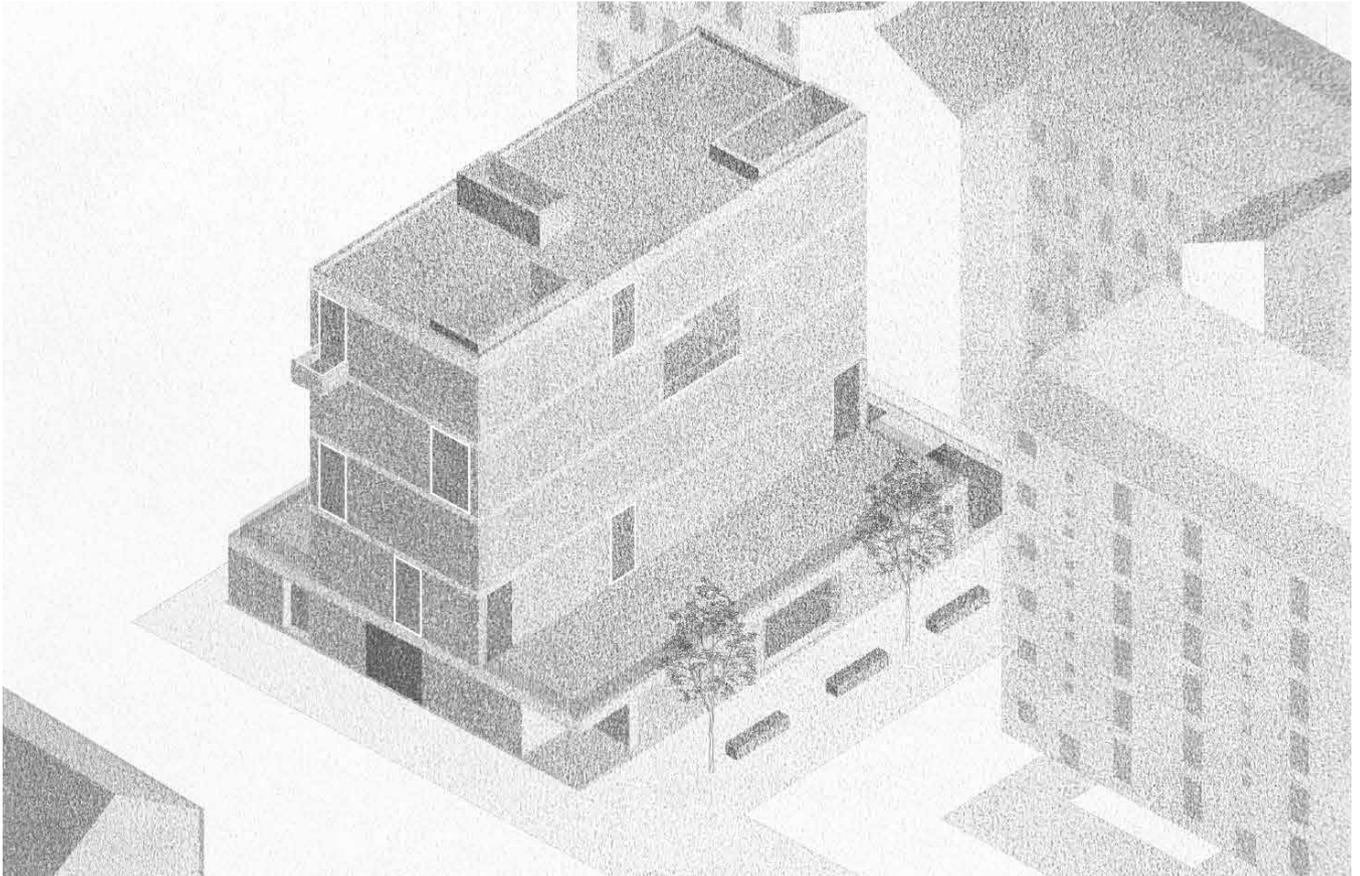


Abb. 32: Axonometrie – Bezug zur Feuermauer, Einfügung in die Umgebung und Eingangssituation

UMGEBUNGSANALYSE

- 1 Bebauungsstruktur
- 2 Umgebung
- 3 Bauplatz

Ort:	Berlin Mitte/ Torstraße Ecke Gartenstraße
Bauplatz:	1400m ²
Städtebauliche Struktur:	Entkernte Blockrandbebauung



BEBAUUNGSSTRUKTUR

Die Senatsverwaltung für Stadtentwicklung hat insgesamt 62 verschiedene Flächentypen in Berlin unterschieden, erfasst und dargestellt.

Bei der Blockrandbebauung Torstraße, Ecke Gartenstraße handelt es sich folgend der Beschreibung der im Informationssystem Stadt und Umwelt (ISU) der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung erfassten und verwalteten Struktur- und Flächennutzungskategorien von Berlin um den *Typ 4: Sanierung, Entkernung*.

Dieser wird folgend definiert:

Der Typ "Sanierung, Entkernung" entstand nach dem Krieg aus Gebieten mit ehemaliger Hinterhofbebauung. Kennzeichnend ist eine Blockrandbebauung mit hohem Neubauanteil, die noch an der gründerzeitlichen Blockstruktur orientiert ist. Neben der Modernisierung oder dem Neubau der Vorderhäuser wurden im Zuge der Sanierung meist sämtliche Quergebäude, Hinterhäuser und Schuppen abgerissen.¹

¹ S.9 Uta Hanschke (Flächentypen/ Eine Beschreibung der im Informationssystem Stadt und Umwelt (ISU) der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung erfassten und verwalteten Struktur- und Flächennutzungskategorien von Berlin Berlin, Juni 1995: https://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/umweltatlas/e_tab/ISU_Flaechentypen_2001.pdf

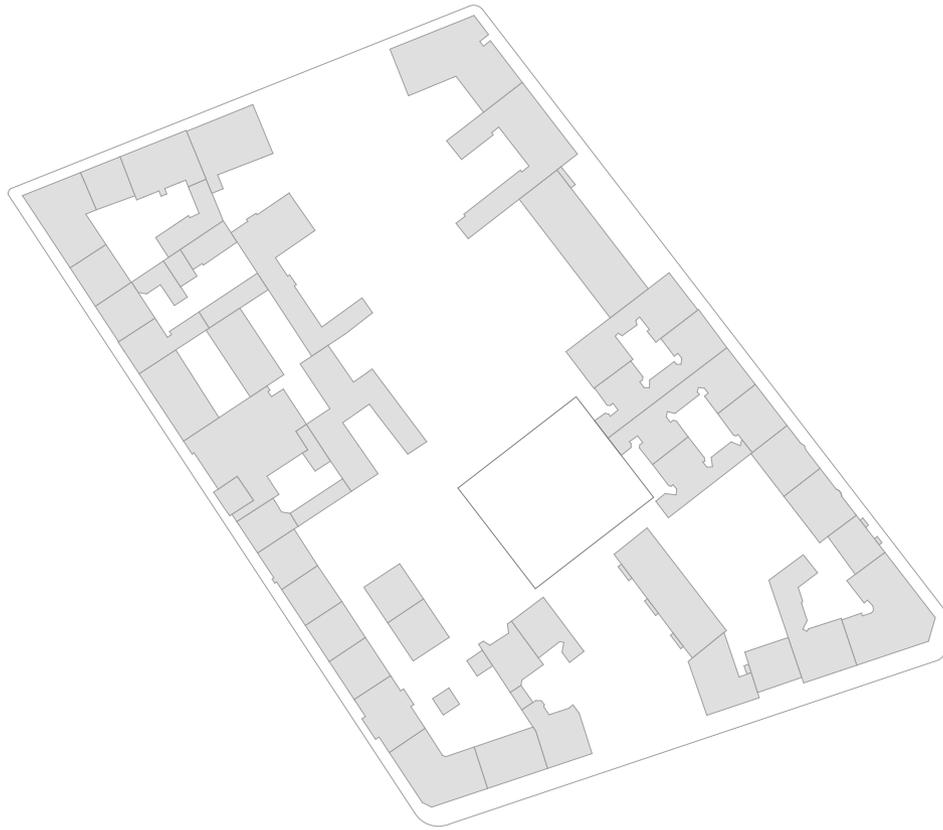


Abb.: 34 Bebauungsplan - Blockrandbebauung - 1:1000

UMGEBUNG

Das Bild von Berlin ist bestimmt durch Vorstellungen der Veränderung. Berlin ist bestimmt durch Transformationsprozesse, mit denen die Stadt Berlin seit 1989/90 konfrontiert ist. Mauerfall, deutsch-deutsche Vereinigung und der Beschluss, den Regierungssitz von Bonn nach Berlin zu verlegen, haben die Entwicklung der Stadt derart dynamisiert, dass gelegentlich von einer Neuerfindung der Stadt die Rede war - eine Neuerfindung, die beschrieben und zugleich mit viel imaginativer und utopischer Phantasie in Gang gesetzt wurde. ²



Abb.35: Torstraße Richtung Westen, Abb.36: Torstraße Richtung Osten

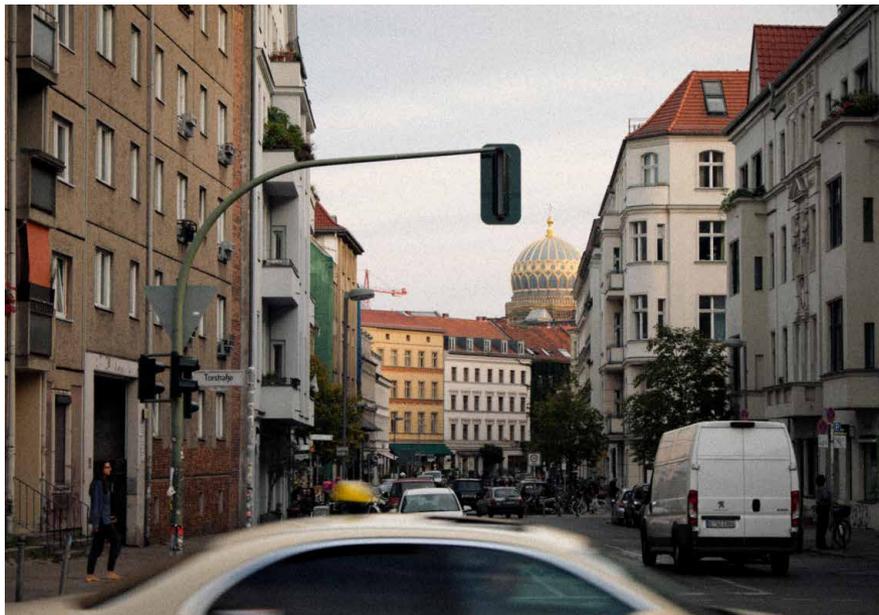




Abb.39: Blick auf den durch Bäume verdeckten Bauplatz

BAUPLATZ

Der Bauplatz befindet sich inmitten einer entkernten Blockrandbebauung in Berlin Mitte an der Torstraße Ecke Gartenstraße. Etwas von der dicht befahrenen Torstraße abgerückt und von außen nicht leicht erkennbar erstreckt sich ein großzügiges, rechteckiges Baufeld mit etwas über 1400m². Definiert wird die Blockrandbebauung durch Bauwerke aus unterschiedlichen Zeiten und durch einen komplett freien und grünen Innenhof. Im Norden reihen sich Gebäude der Gründerzeit aneinander und in Richtung Süden, mit zunehmender Höhe, bestimmen einfach gehaltene Wohnbauten aus der Nachkriegszeit das Gefüge. Der Baugrund grenzt direkt an eine Feuermauer und nimmt an den restlichen drei Seiten großzügigen Abstand zu jeglicher Nachbarbebauung. Besonders ist der Kontrast zwischen dem belebten Berlin Mitte auf der Süd Seite und dem ruhigen Parkähnlichen Gelände auf der Nord Seite.



Abb.40: Das Grundstück mit angrenzender Feuermauer, Abb.41: Angrenzender Grünraum





Abb.43: Die Feuermauer der Nachbarbebauung, Abb.44: Die Zufahrt in Richtung Torstraße

KONZEPT

- 1 Formfindung
- 2 Material
- 3 Inszenierung

- Von der detaillierten Analyse der gebauten Umgebung und der Übersetzung in ein Umgebungsmodell, das als Ausgangspunkt für den Formfindungsprozess fungiert
- Zahlreichen Materialstudien
- Der Einfügung und Inszenierung im Bestand

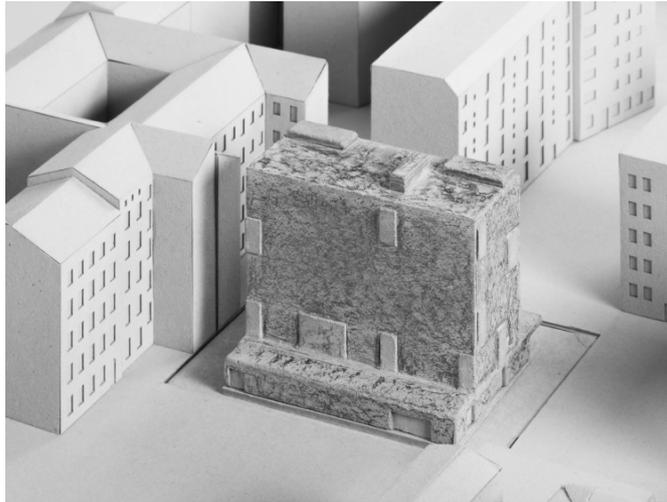


Abb.: 45: Konzeptmodell - gegossen

FORMFINDUNG

Als erster Entwurfsschritt wurde die Umgebung genau analysiert. Die Blockrandbebauung in Berlin Mitte besteht aus einer Zusammenfügung von Gebäuden verschiedener Zeiten. Besonders hervorzuheben ist dabei die stringente Ausrichtung der Häuser in zwei Achsen, die durch Bebauungen, die nach dem zweiten Weltkrieg hinzugekommen sind, und sich jeglicher Ordnung widersetzen, gebrochen wird.

Die primären Anforderungen an die Volumenstudien ergeben sich durch die angrenzenden Gebäude, welche in erster Linie als Wohnbauten fungieren. Ziel war es die Wohnqualität der Anrainer durch die Einfügung des geplanten Entwurfes nicht zu mindern. Dabei war es wichtig weder Lichteinfall zu reduzieren noch Sichtachsen zu unterbrechen.

Die weiteren Aspekte definieren sich durch das Raumprogramm und ergaben eine Vielzahl potentieller Volumenstudien.

Mit dem intensiven Vergleich sechs näher ausgewählter Studien und der Auseinandersetzung der individuellen Qualitäten fiel die Entscheidung schnell auf die einfachste Form und somit auf einen pragmatischen Nenner.

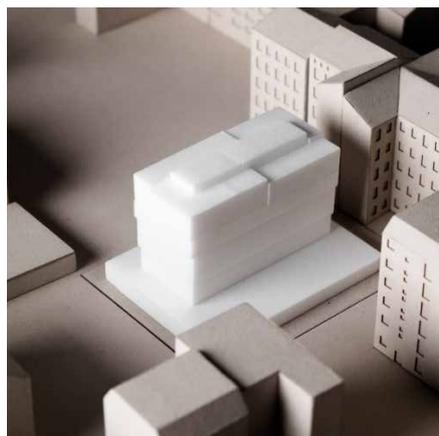
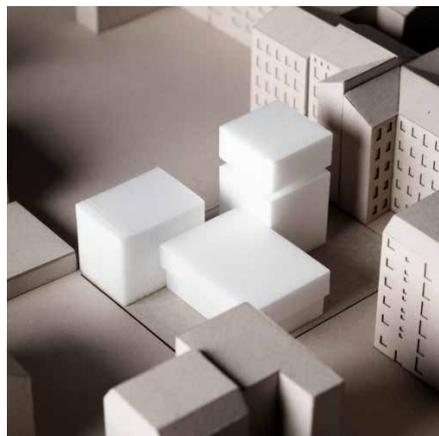
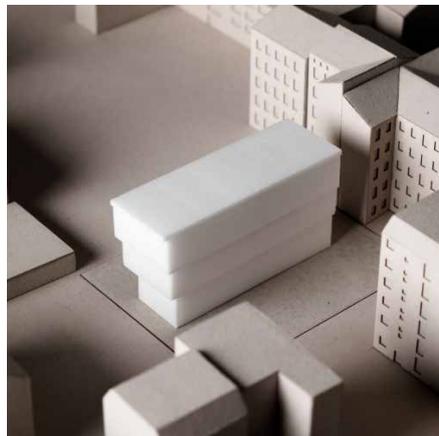


Abb. 46, 47, 48.: ausgewählte Volumensstudien



Abb. 49, 50, 51, 52.: Das fertige Gussmodell





Abb. 53.: Die städtebauliche Einfügung, Modell – 1:250



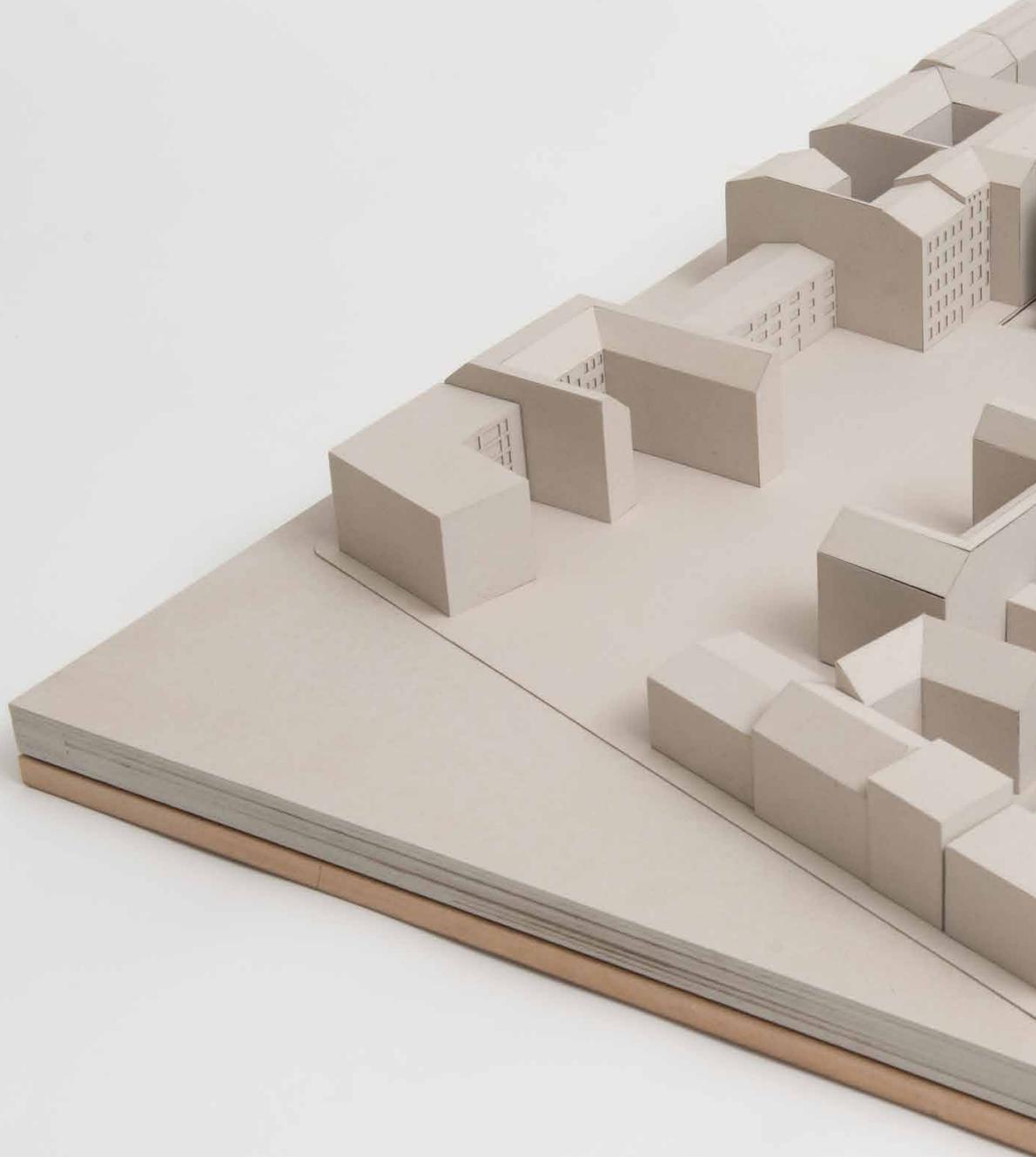
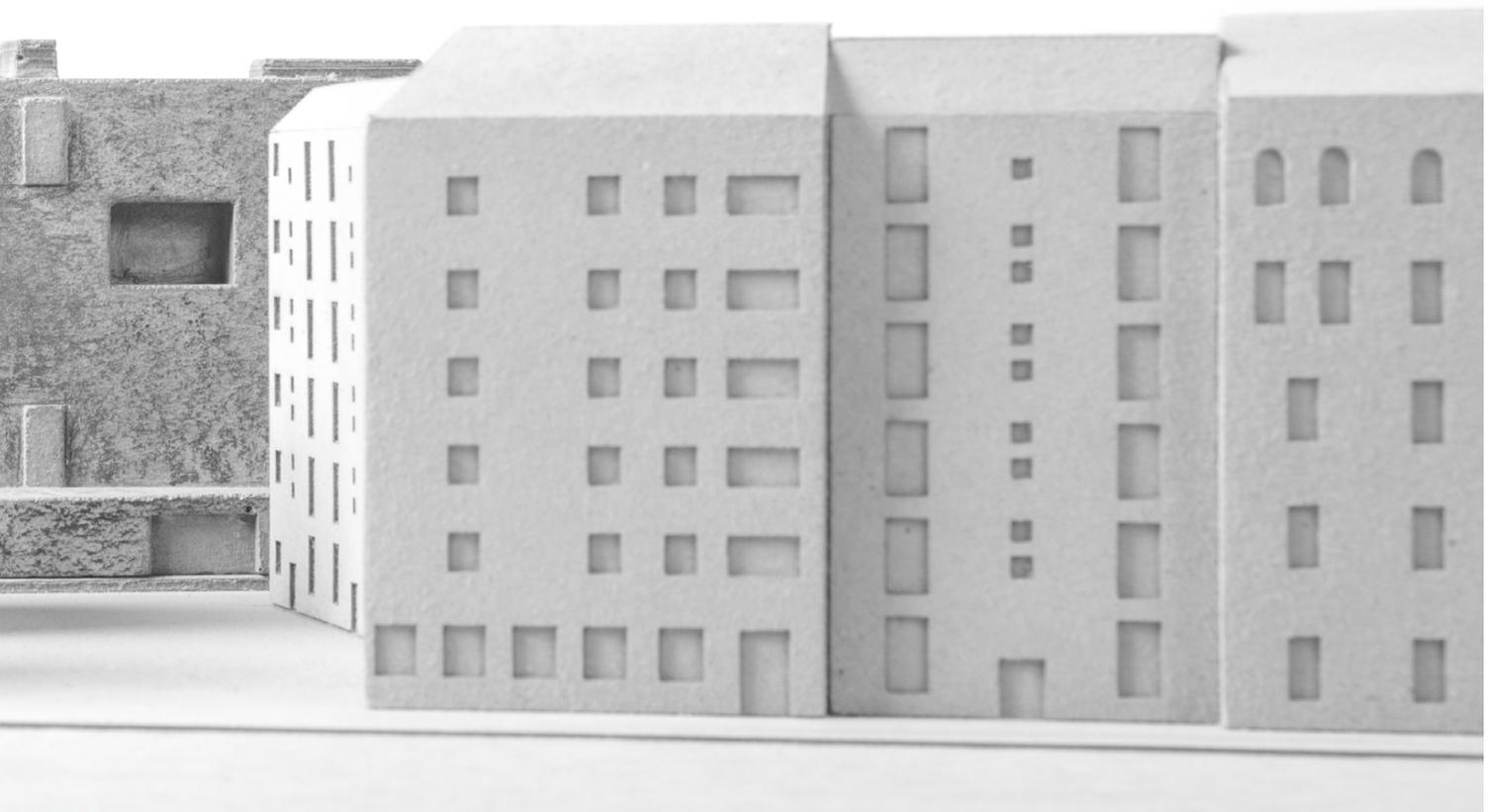


Abb. 54.: Die städtebauliche Einfügung, Modell – 1:250







MATERIAL

Der Ausdruck des Gebäudes folgt der Idee einer einfachen und zugleich vielfältigen Raumstruktur. Der Baukörper in seiner monolithischen, starren Erscheinung wirkt, als Solitär, abgerückt von jeglicher Nachbarbebauung, als eigenständiges Objekt, das durchaus als Fremdkörper wahrgenommen werden kann. Durch eine sensible Einfügung in den gebauten Kontext wird großes Augenmerk auf die Sicherung der Wohnqualität der angrenzenden Wohnbauten gelegt. Dem Seitenverhältnis der Feuermauer angepasst kann der Entwurf wie eine abstrakte Erweiterung jenes Wohnbaus gedeutet werden, das bis an die Bebauungsgrenze reicht.

Um die monolithische Wirkung zu bekräftigen sollte der Entwurf wie aus einem Guss und somit aus einem Material ausgeführt werden. Kein anderes Material sollte sich an dieser Stelle als geeigneter erweisen als Beton. Um eine Stringenz der Simplizität der nach außen kommunizierten Formsprache und der eingesetzten Bauweise zu erreichen wird das Projekt aus Dämmbeton ausformuliert.



Abb. 56.: Beton sandgestrahlt, Abb. 57.: Beton gestockt, Abb. 58.: Beton glatt geschalt

MATERIAL

Durch die 60cm dicken Wände werden die bauphysikalischen Anforderungen nur durch ein Material erreicht und die monumentale Wirkung auch im Innenraum spürbar. Die Reduzierung auf ein Material und die einfache Ausformulierung der Details machen das Gebäude verständlich und reduzieren sich auf ihr notwendiges Selbst.

Durch die unterschiedliche Bearbeitung der Oberflächen werden Zäsuren gesetzt, dort wo sie notwendig sind um das Gebäude zu gliedern, zu strukturieren, um den Außenbereich vom Innenbereich zu unterscheiden. Die differenzierte Bearbeitung eines Materials kommuniziert den Nutzen und die Funktion des jeweiligen Abschnittes. Während die Oberfläche der Fassade, rau gestockt, eine gewisse natürliche Unregelmäßigkeit, in der das Sonnenlicht bricht, zum Ausdruck bringen soll kontrastiert der Innenraum durch den geschliffenen Estrich des Fußbodens, einer fein sandgestrahlten Oberfläche der Innenwände und durch der geschliffenen Oberfläche der Decken.

Auch die Unterteilung des Innenraumes durch den repräsentativen Ausstellungsbereich und dem Nutztrakt, der die Erschließungssysteme, sanitäre Einrichtungen, Lager und Haustechnik beinhaltet,

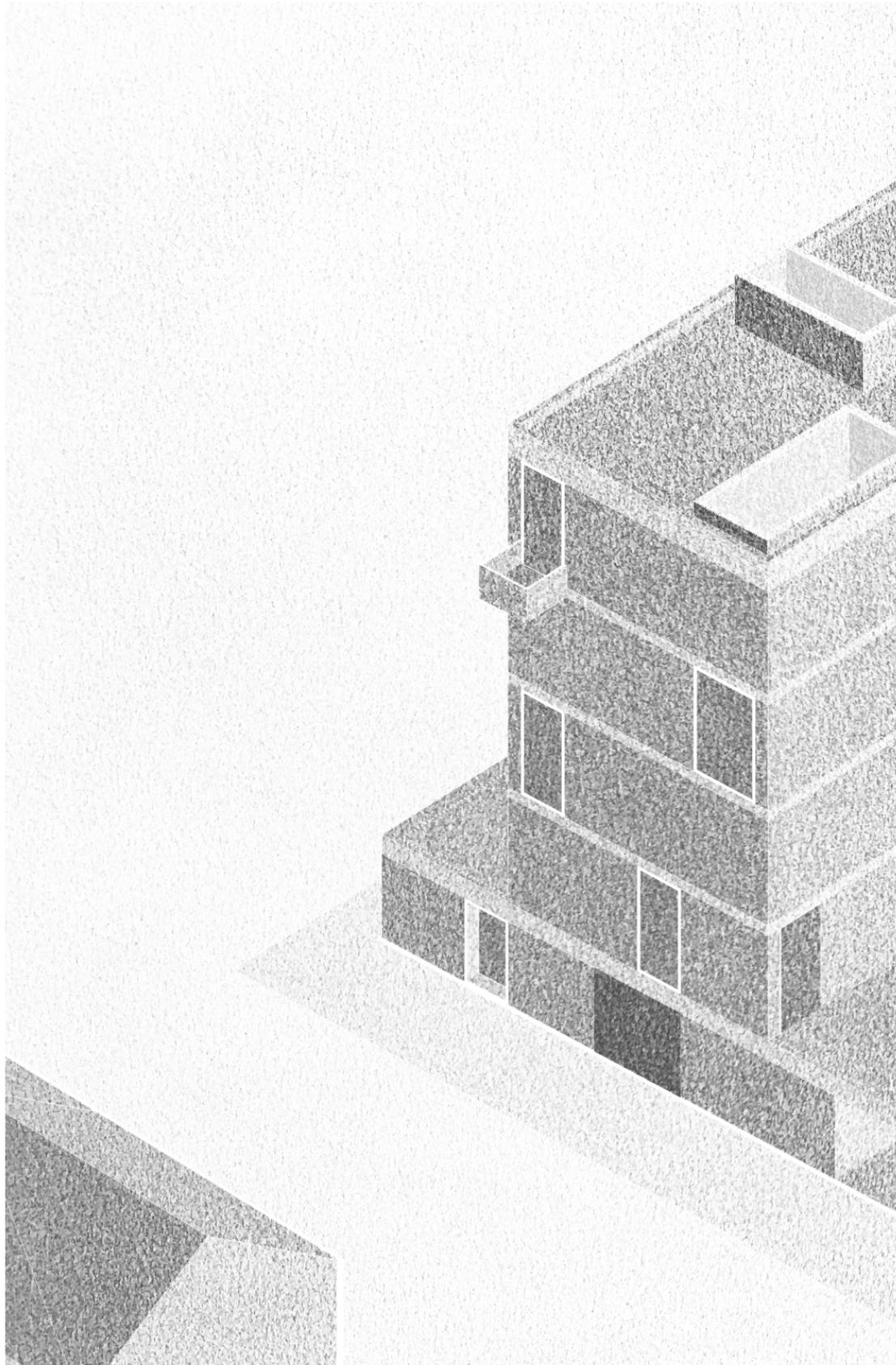
wird durch zusätzliche Differenzierungen verdeutlicht. Dabei wird die Oberfläche der Treppen einfach und glatt geschalt belassen mit der Intention, dass sich die Spuren der Nutzung, nach einer gewissen Zeit dort manifestieren. Nur der geschliffene Estrich der Ausstellungsräume durchbricht diese strenge Logik und klappt wie eine Zunge, einladend in den Erschließungsbereich über. Fugen trennen und werden durch bewusst inszenierte Gesten unterbrochen. Durch die unterschiedliche Bearbeitung des Betons werden verschiedene Tiefen und Potentiale des Materials bewusst zu Schau gestellt und je nach Reflektionsgrad im Zusammenspiel mit dem natürlichen Licht platziert.

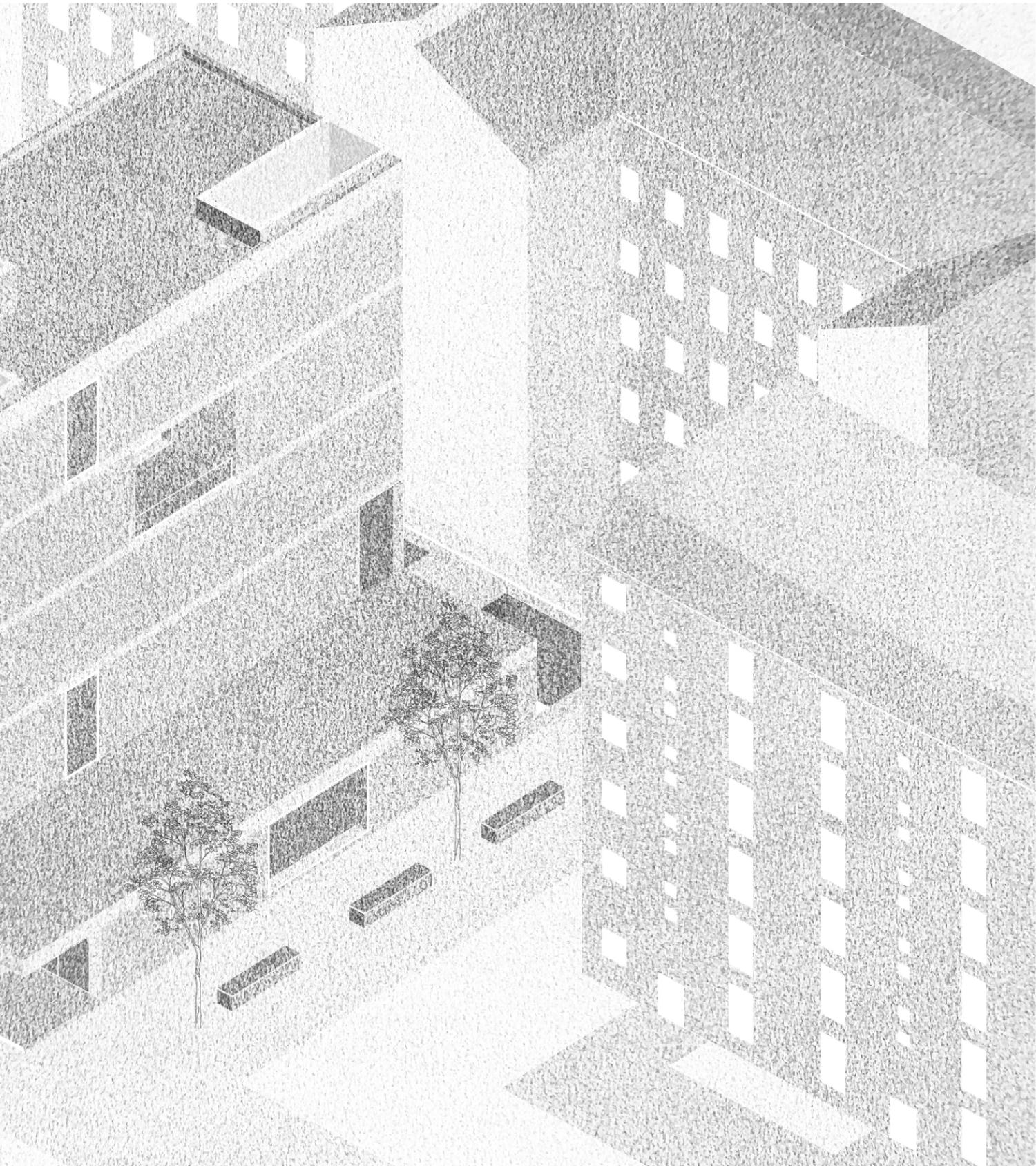
Wenige, bewusst gesetzte, raumhohe Öffnungen bringen Tageslicht in den Raum und akzentuieren das äußere Geschehen. Der Außenraum, wird an bestimmten Stellen, gerahmt in Szene gebracht und in den Raum geholt. Geschossweise wechselnde Blickachsen sollen in erster Linie ein unterschiedliches Erleben der Räume bewirken und weiters das Wechselspiel zwischen dem Grün der angrenzenden Parkflächen und dem urbanen, grauen Charakter in

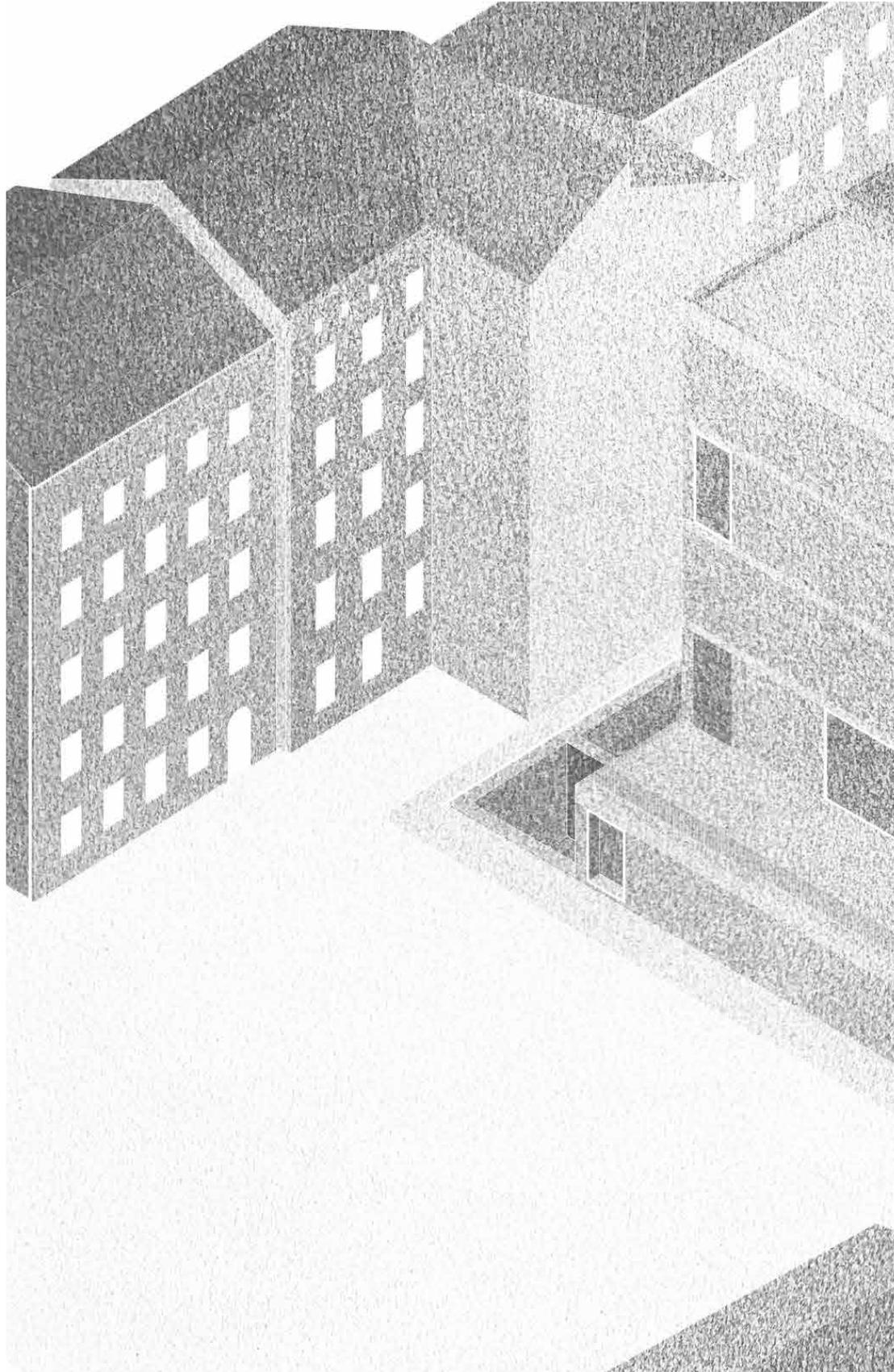
Richtung Zentrum, dramatisieren. Das Licht reflektiert stark an der Oberfläche des polierten Estrichs des Fußbodens und weniger stark, etwas diffuser an der Oberfläche der geschliffenen Decken. Aus Schutz vor Weite, um die Öffnungen zu rahmen und um die Fensterrahmen zu verdecken werden die Öffnungen, innen mit Terrazzo- platten verkleidet. Zum einen wird dadurch eine Zäsur in Form einer Schwelle, eines Rahmens formuliert. Zum anderen wird ein zusätzlicher Akteur, der das Spiel der unterschiedlich bearbeiteten Oberflächen zu bereichern und zu komplementieren versucht, hinzugebracht. Die reduzierte Ausformulierung des Innenraumes und Differenzierung der Oberflächen gibt dem Wahrnehmenden, die Möglichkeit, ohne viel darüber nachdenken zu müssen, sich komplett dem Inhalt widmen zu können.

Der Übergang zum Außenraum wird durch den Wechsel der Oberflächen inszeniert. Pflastersteine an den Erschließungswegen. Kieselsteine definieren die Freibereiche und Aufenthaltsbereiche im Außenraum. Bewusst gesetzte Bepflanzung unterteilen den Bereich.

INSZENIERUNG









RAUMPROGRAMM

Nutzfläche: 2363 m²

- 2 UG: 270 m²

Hauptlager	146 m ²
Technikkeller	54 m ²
Putzkammer	3 m ²
WC	10 m ²
Erschliessung	57 m ²

-1 UG: 605 m²

Hauptausstellungsraum	212 m ²
Ausstellungsraum 2	150 m ²
Büro	108 m ²
Lager Angestellte/ Teeküche	74 m ²
WC	10 m ²
Putzkammer	2 m ²
Erschliessung	49 m ²
Aussenflächen:	
Haupthof	48 m ²
Hof 2	34 m ²
Hof - Mitarbeiter	42 m ²

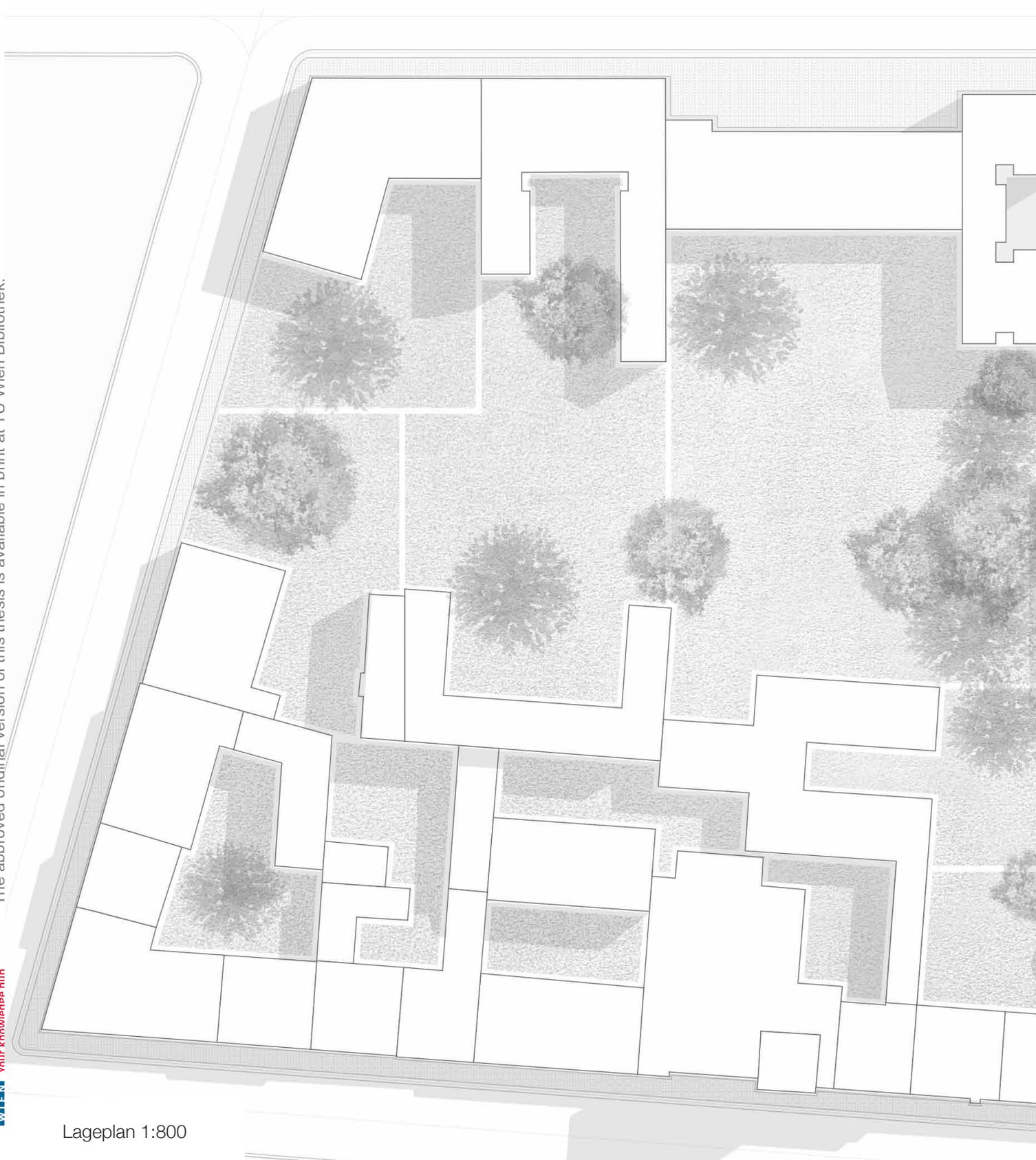
EG: 477 m²

Empfangsraum	140 m ²
Buchhandlung/ Shop	150 m ²
Anlieferung/ Zwischenlager	62 m ²
WC	10 m ²
Putzkammer	3 m ²
Erschliessung	112 m ²

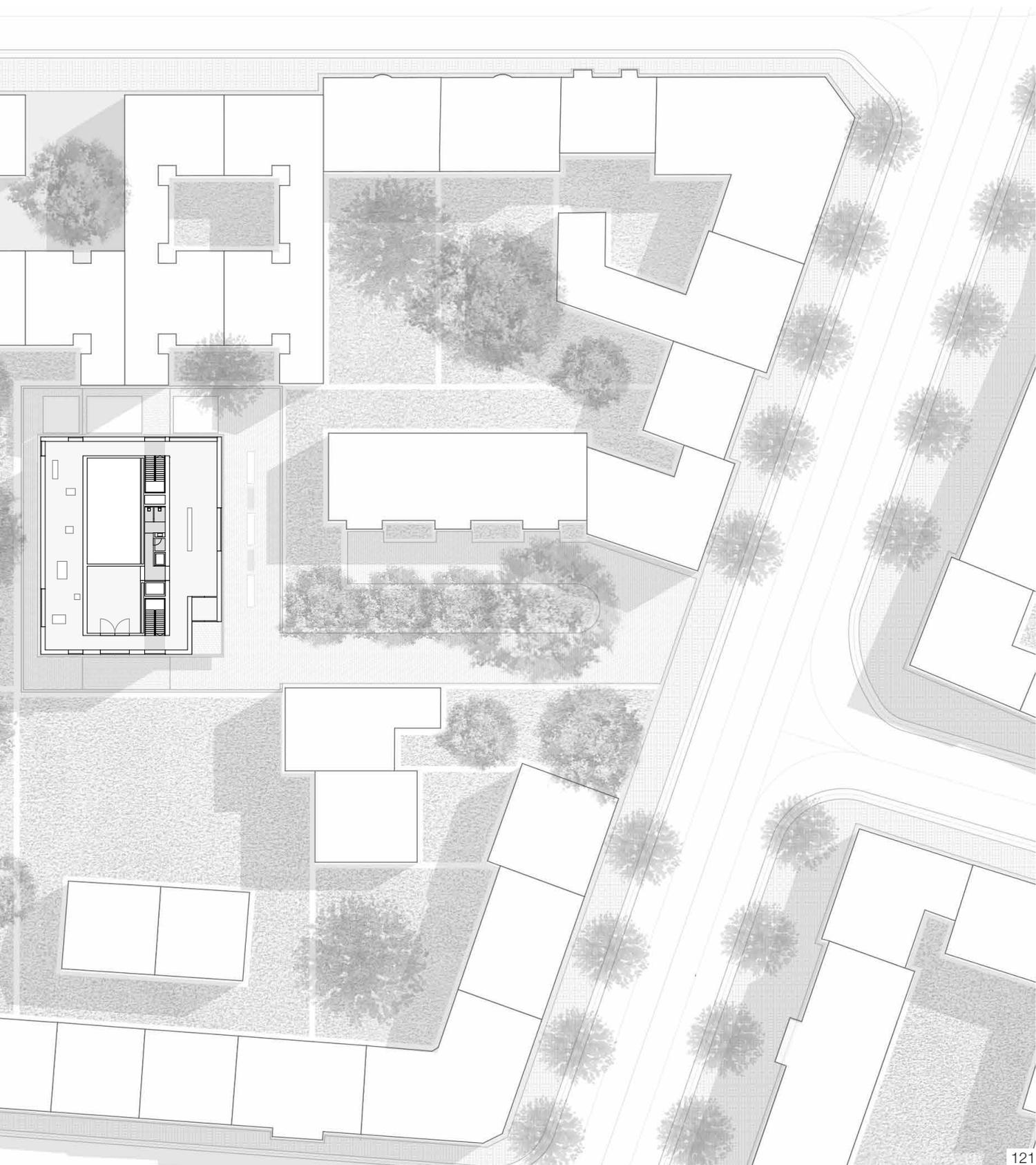
1 OG:	168 m²
Veranstaltungsraum	85 m ²
WC	10 m ²
Putzkammer	3 m ²
Erschliessung	70 m ²
Aussenflächen:	
Ausstellungsterrasse 1	180 m ²
Ausstellungsterrasse 2	215 m ²
2 OG	281 m²
Ausstellungsraum	212 m ²
Projektionsraum	20 m ²
Erschliessung	49 m ²
3 OG	281 m²
Ausstellungsraum	212 m ²
Erschliessung	49 m ²
Aussenfläche:	
Loggia	24 m ²
4 OG	281 m²
Ausstellungsraum	212 m ²
Projektionsraum	20 m ²
Erschliessung	49 m ²
Aussenfläche:	
Balkon	4 m ²

PLÄNE

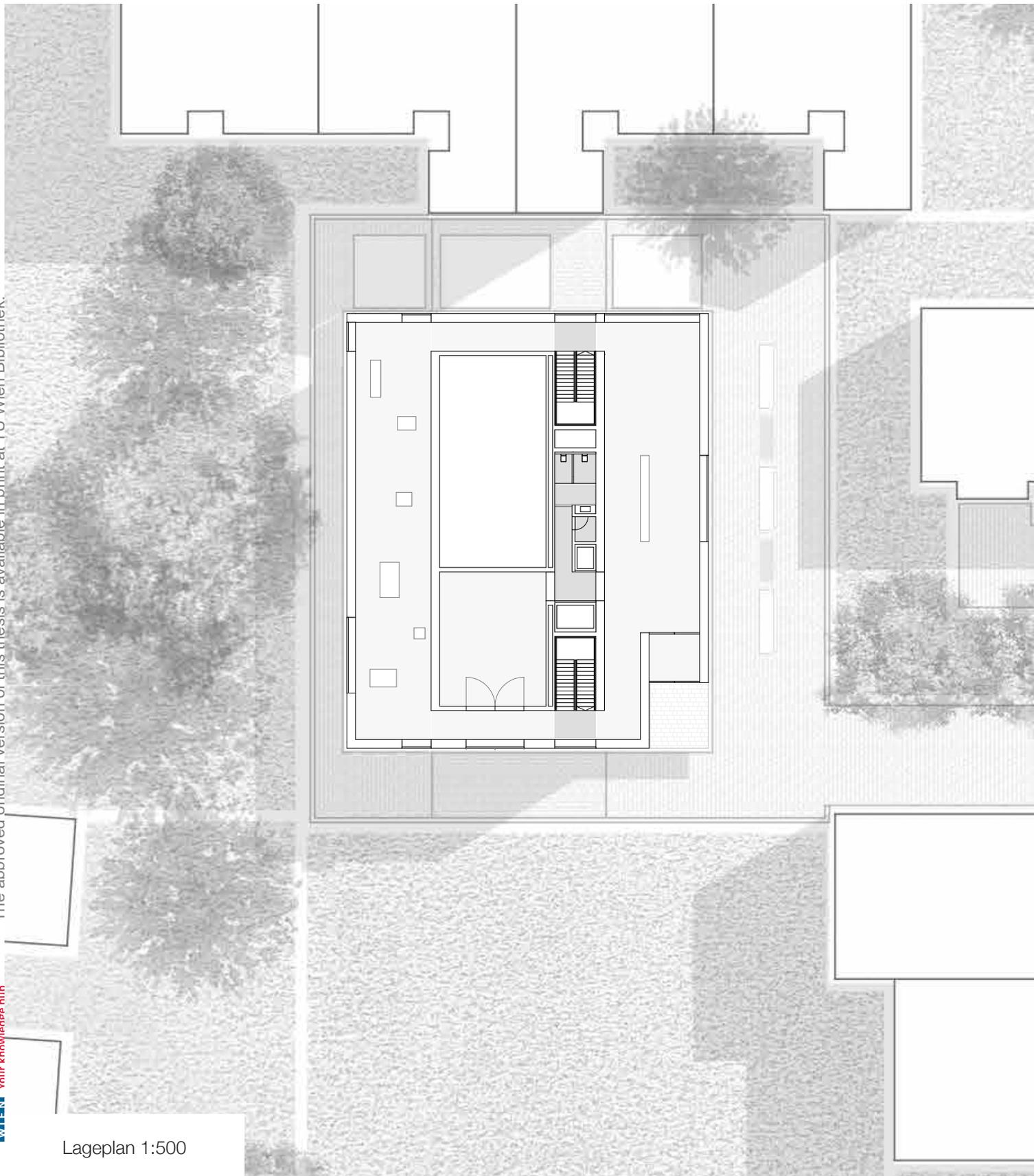
- 1 Lagepläne
- 2 Grundrisse
- 3 Schnitte & Ansichten
- 4 Details

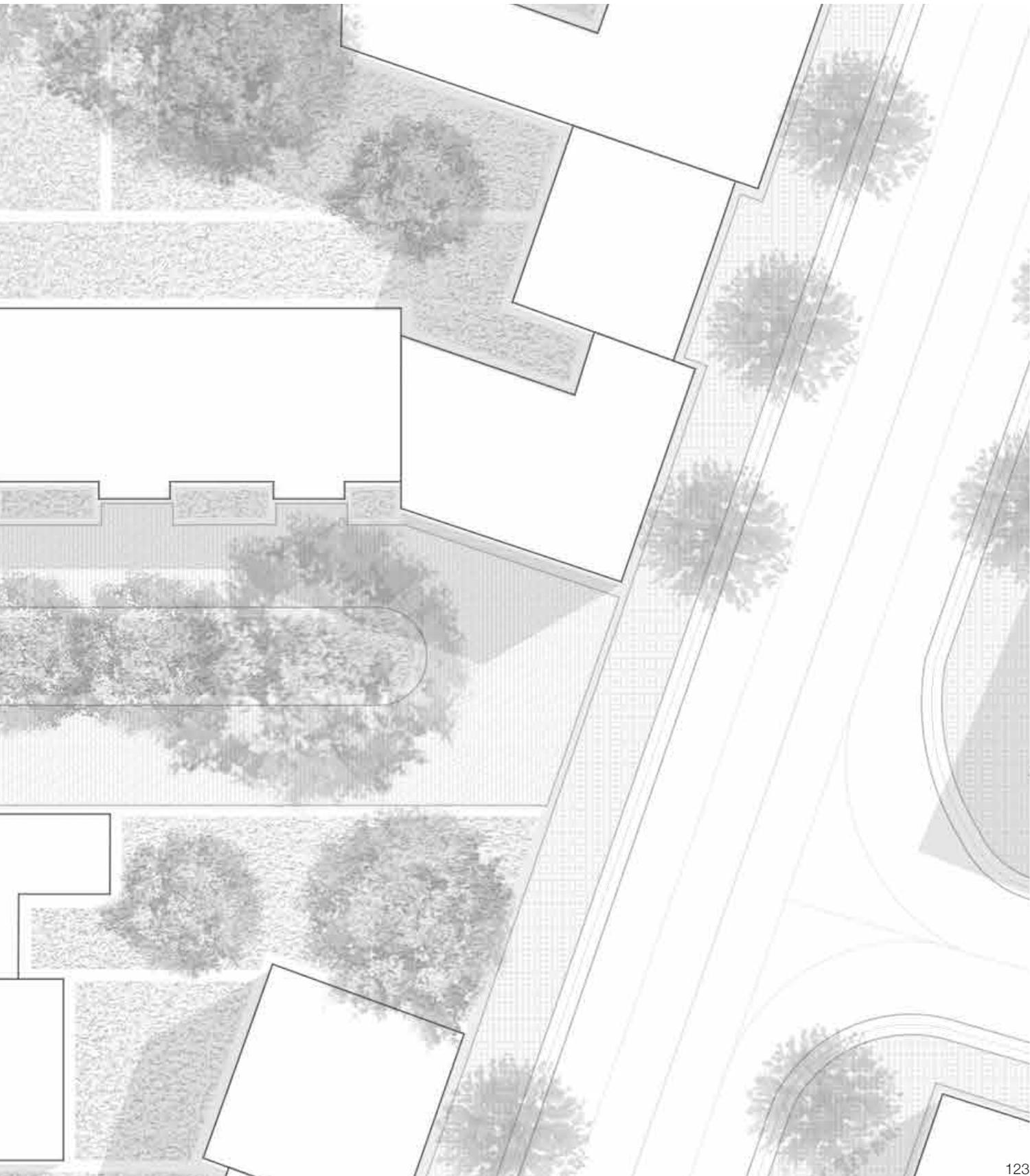


Lageplan 1:800

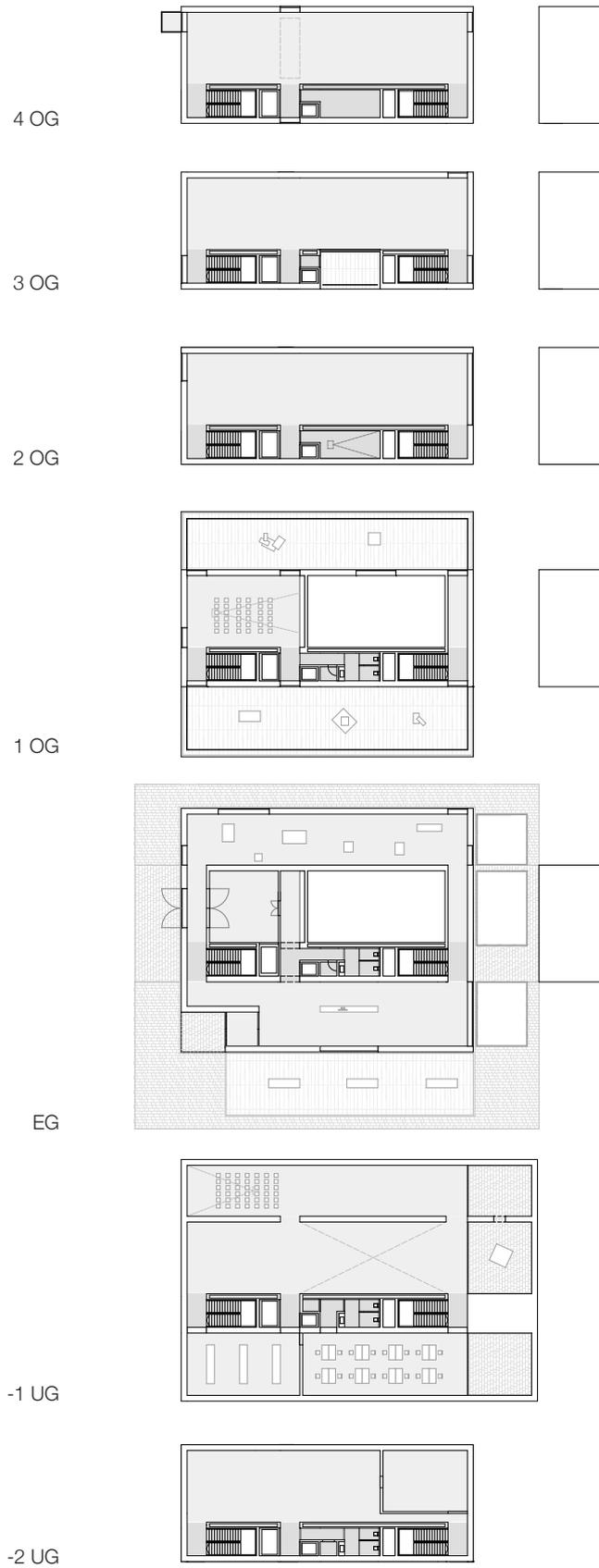


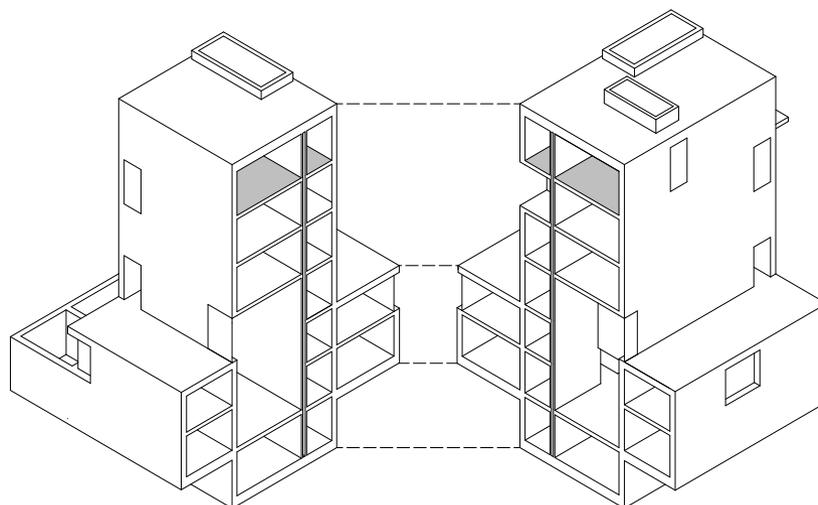
Lageplan 1:500

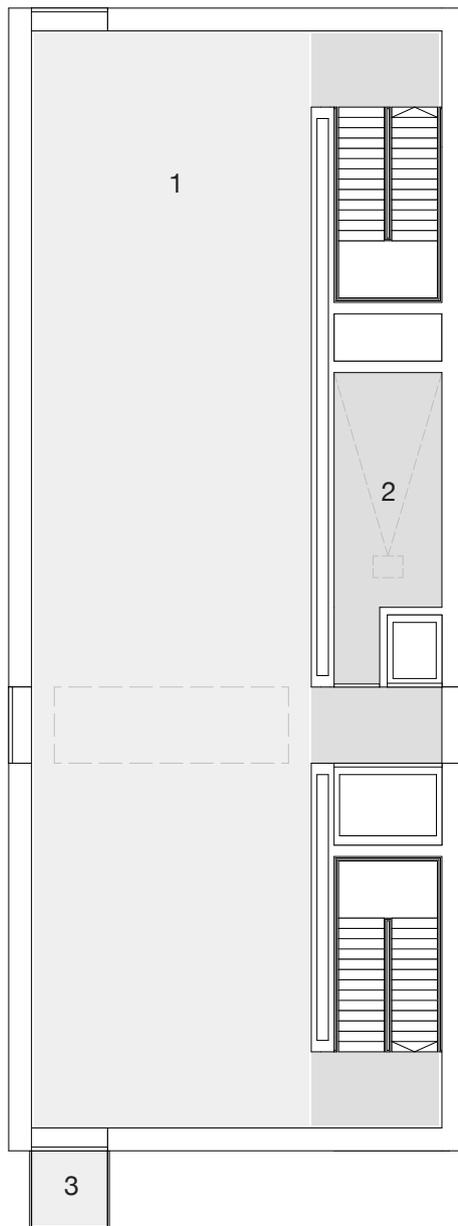


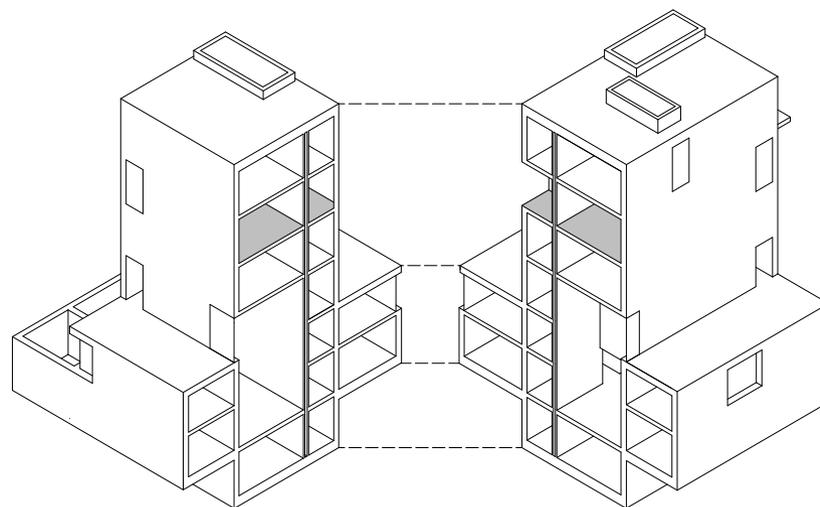


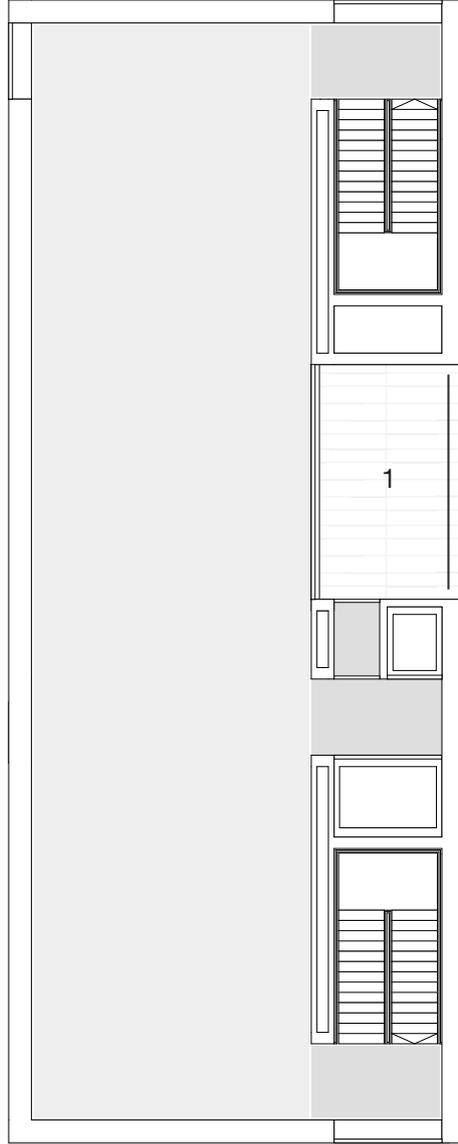
GRUNDRISSE

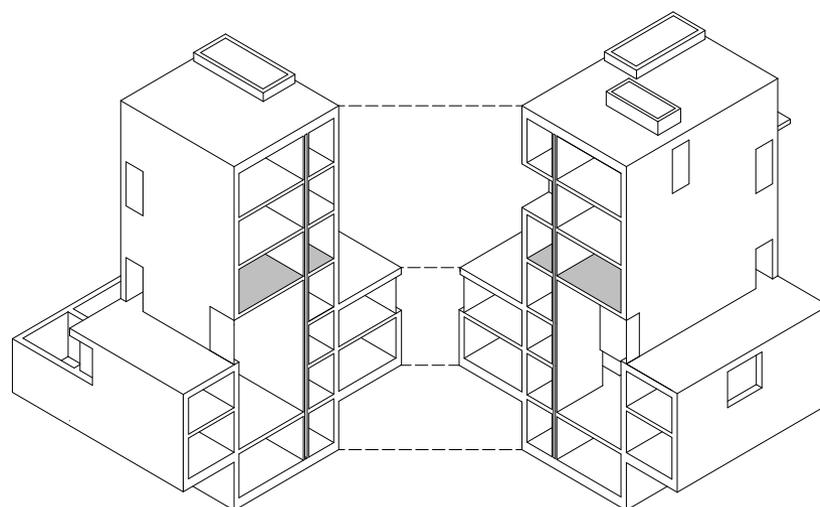


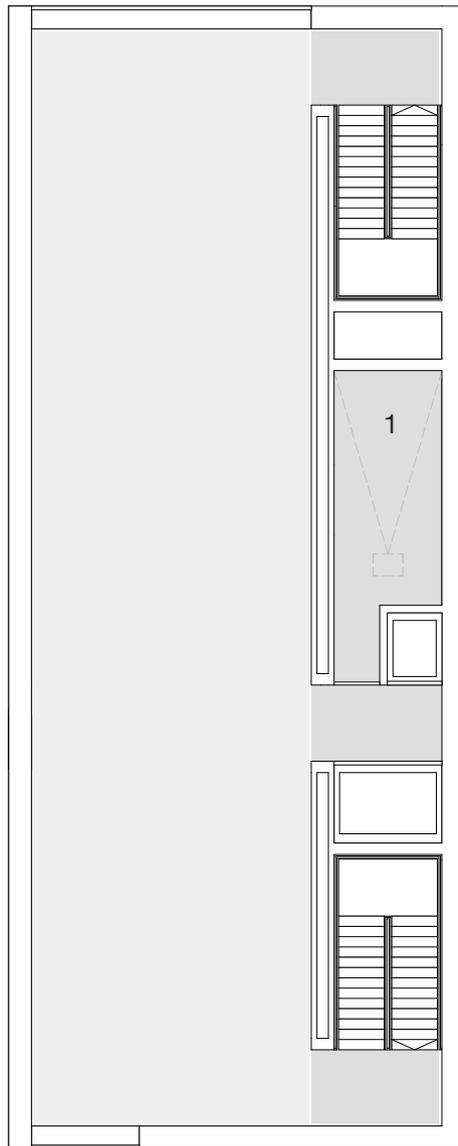


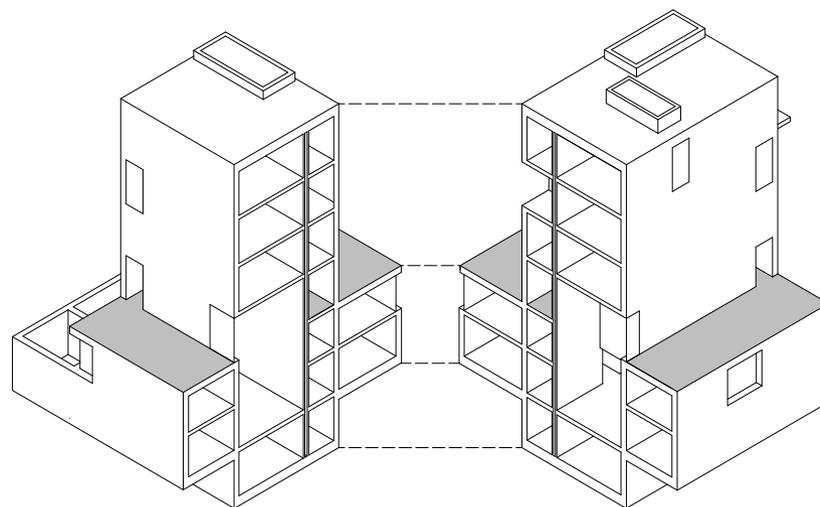


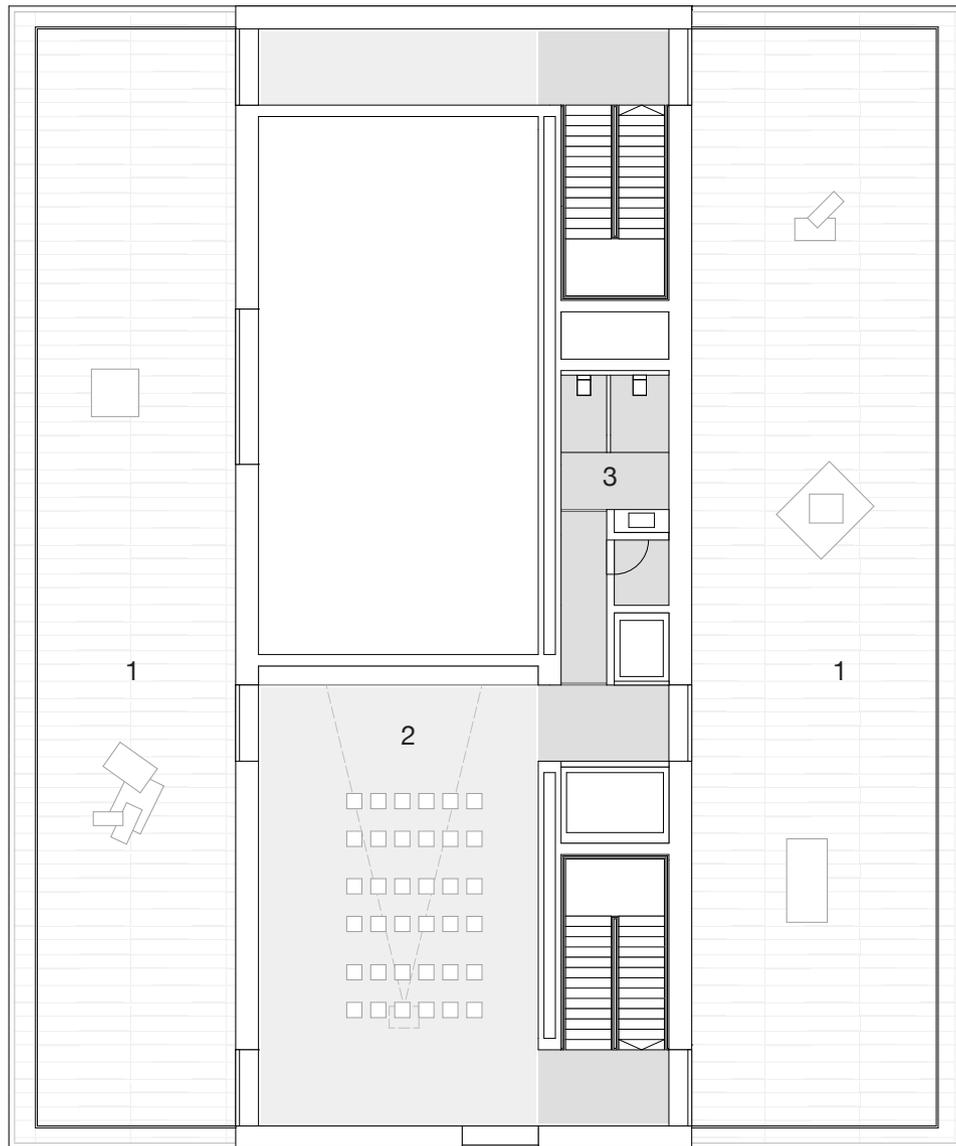


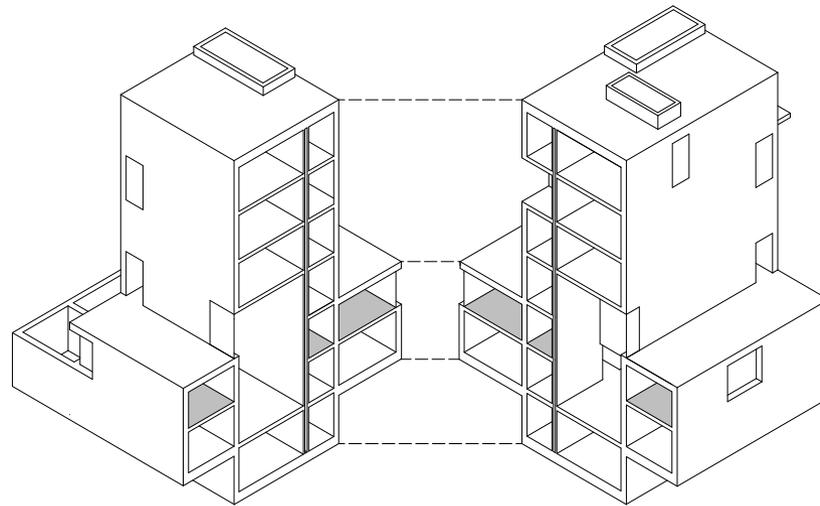


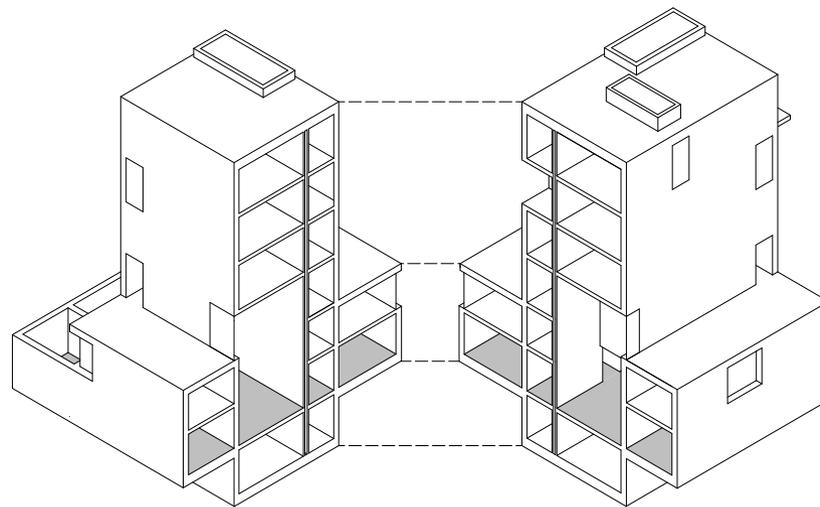


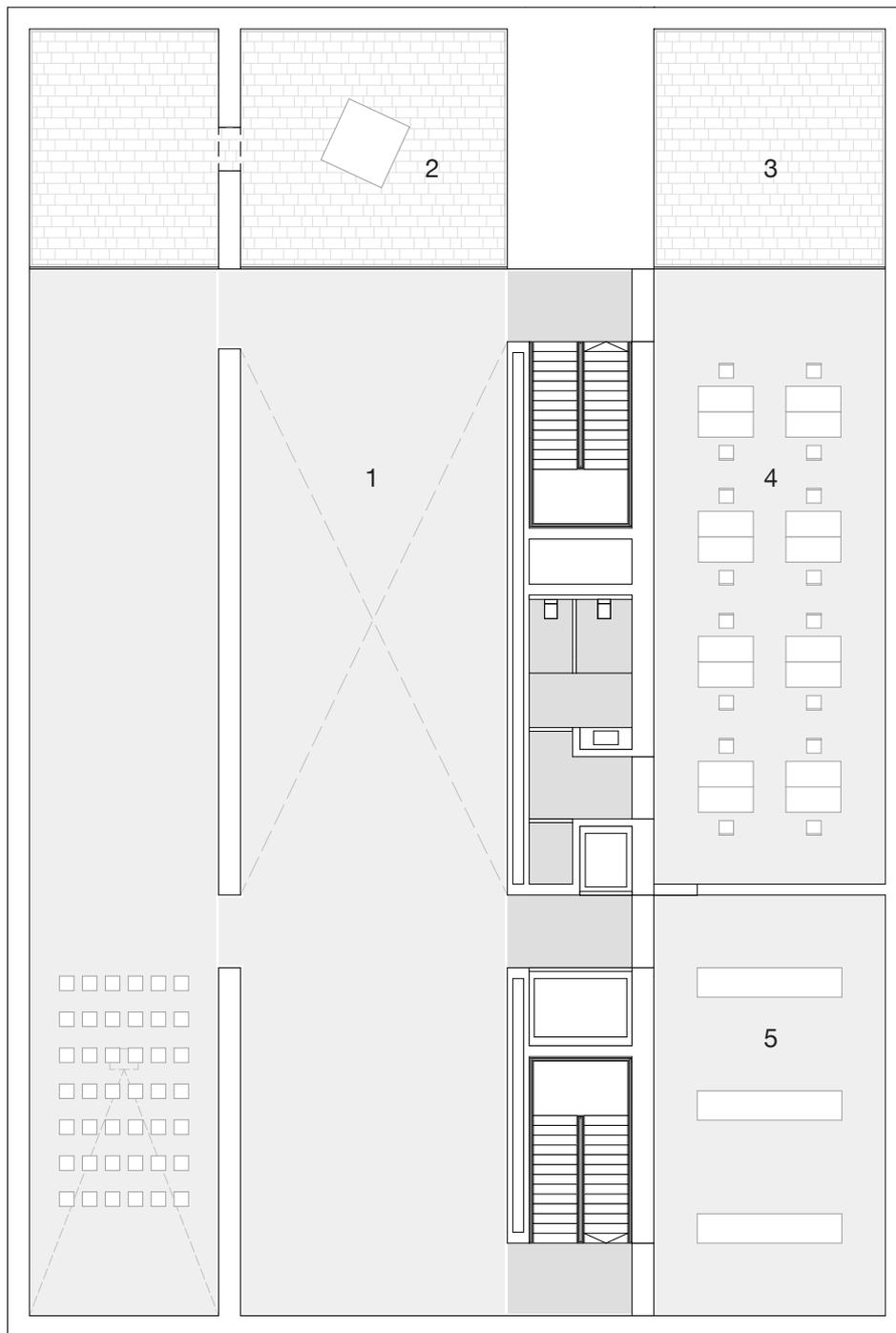


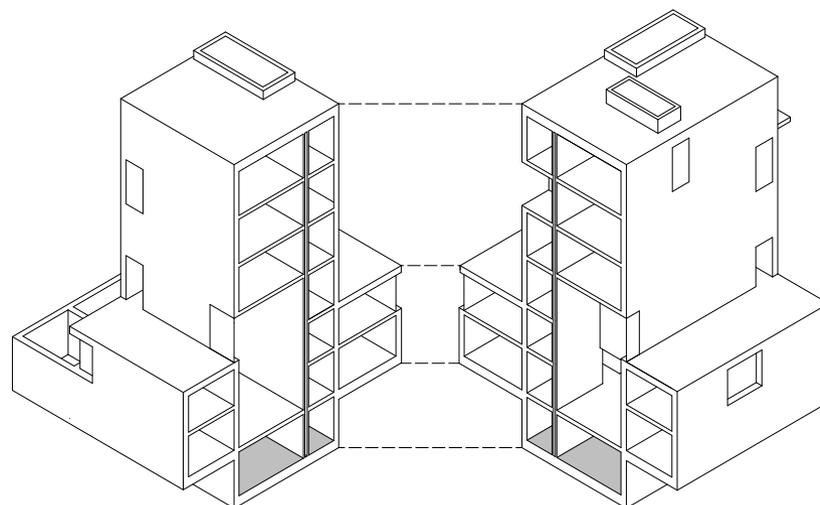


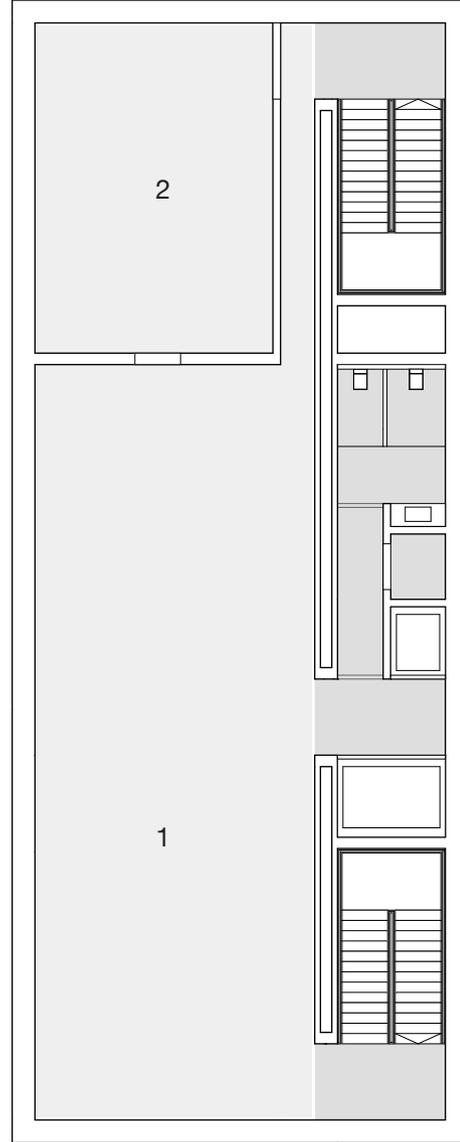






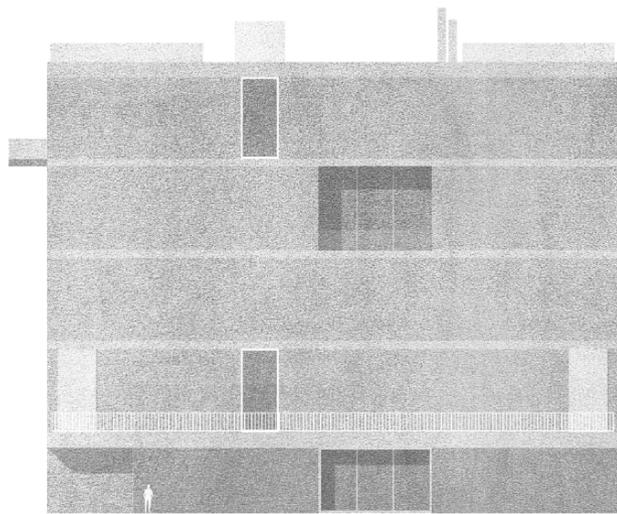




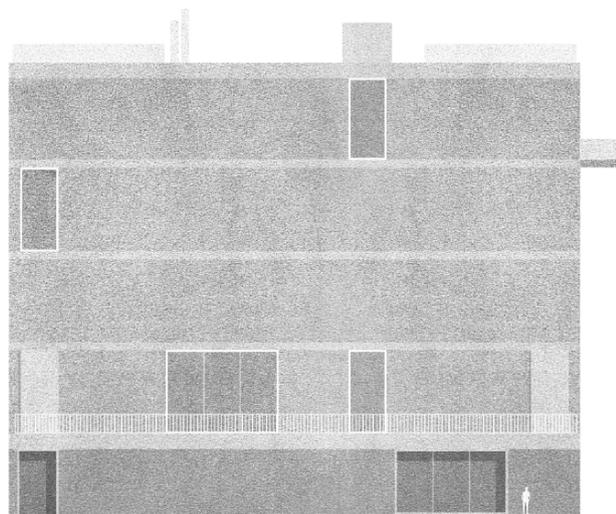
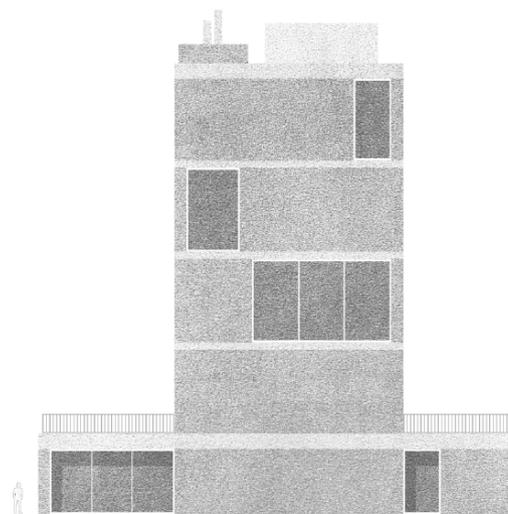


ANSICHTEN & SCHNITTE

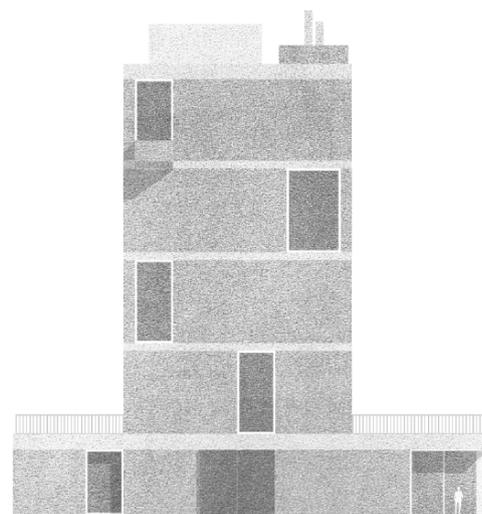
ANSICHTEN



B



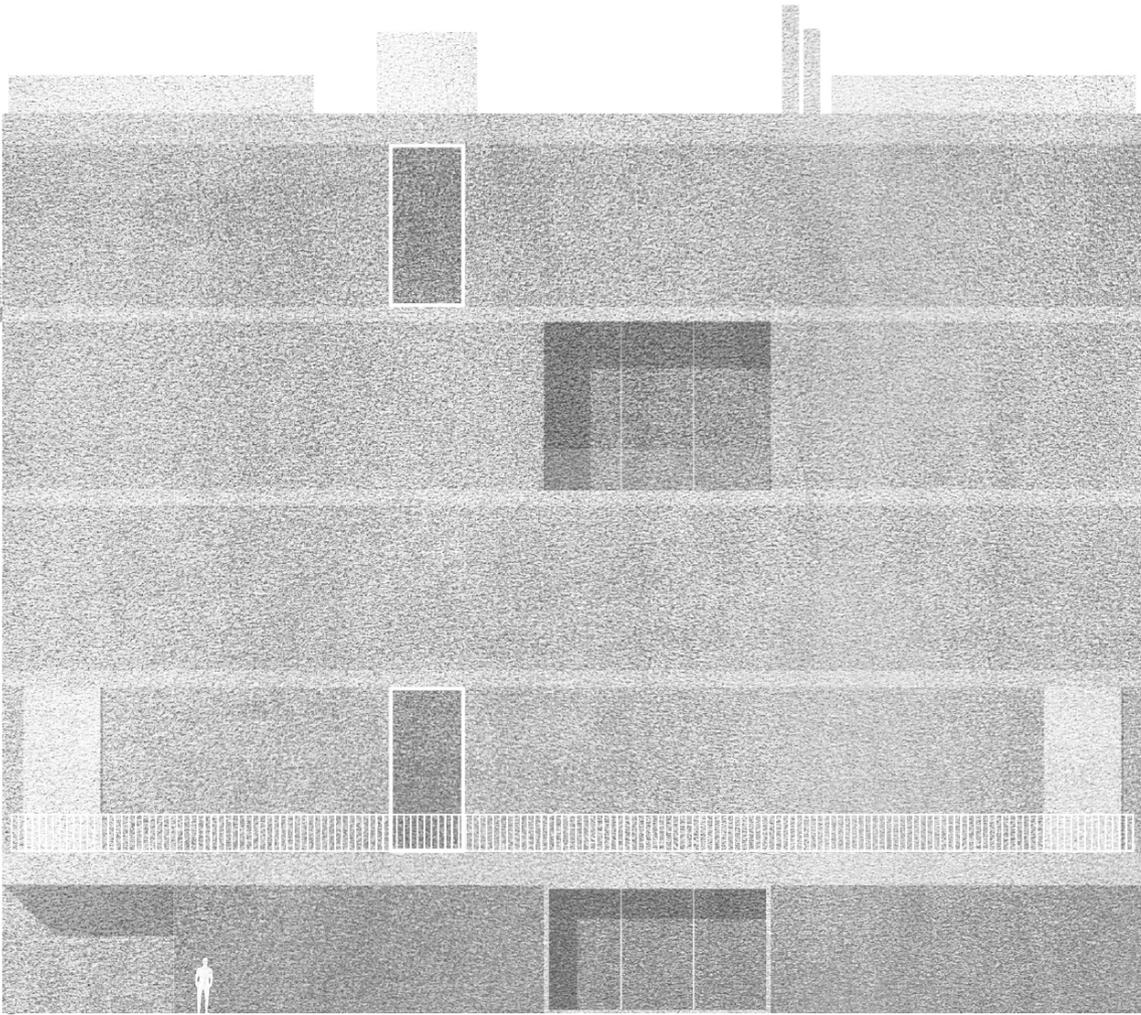
D



n der TU Wien Bibliothek verfügbar.
TU Wien Bibliothek.



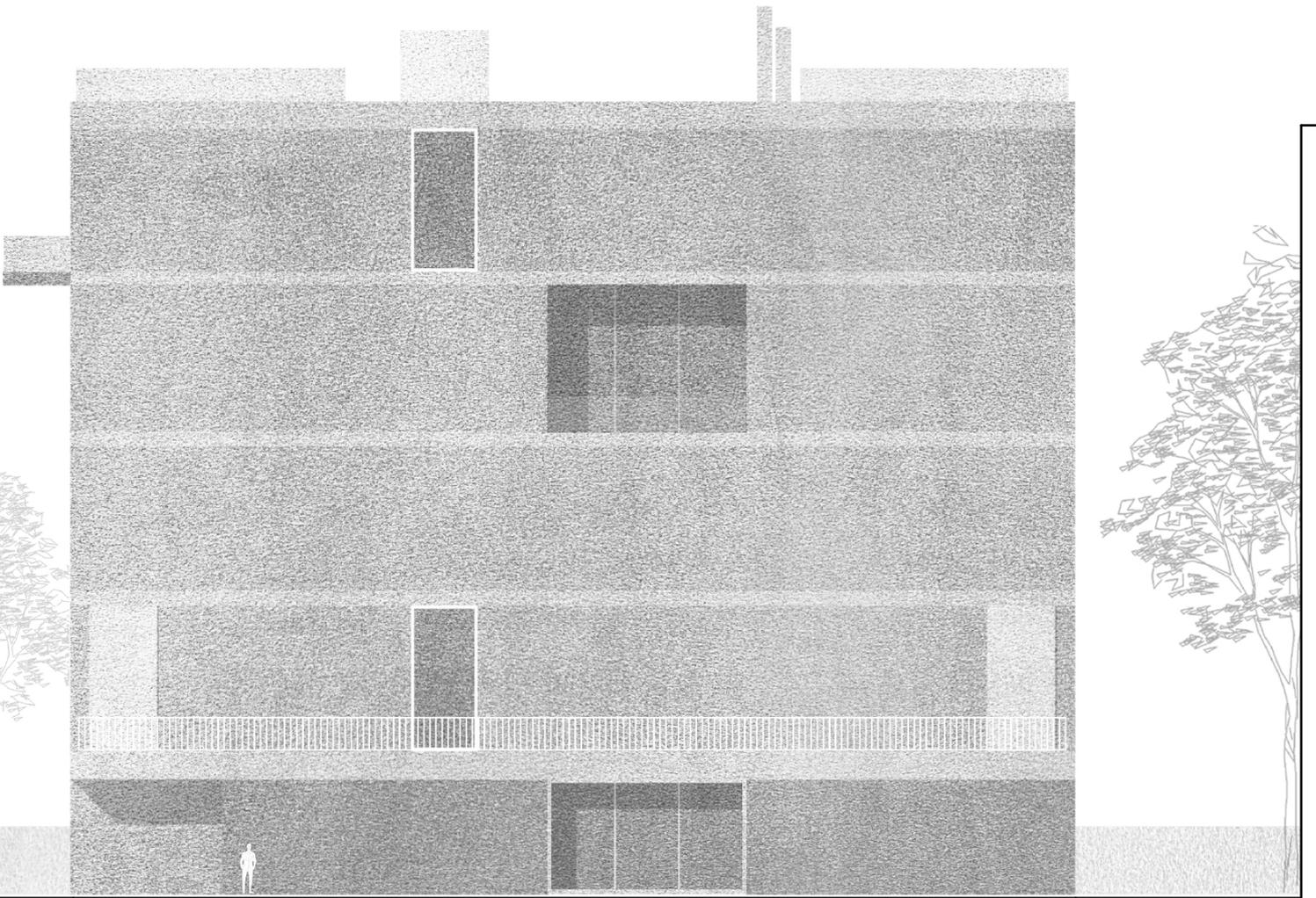
F.



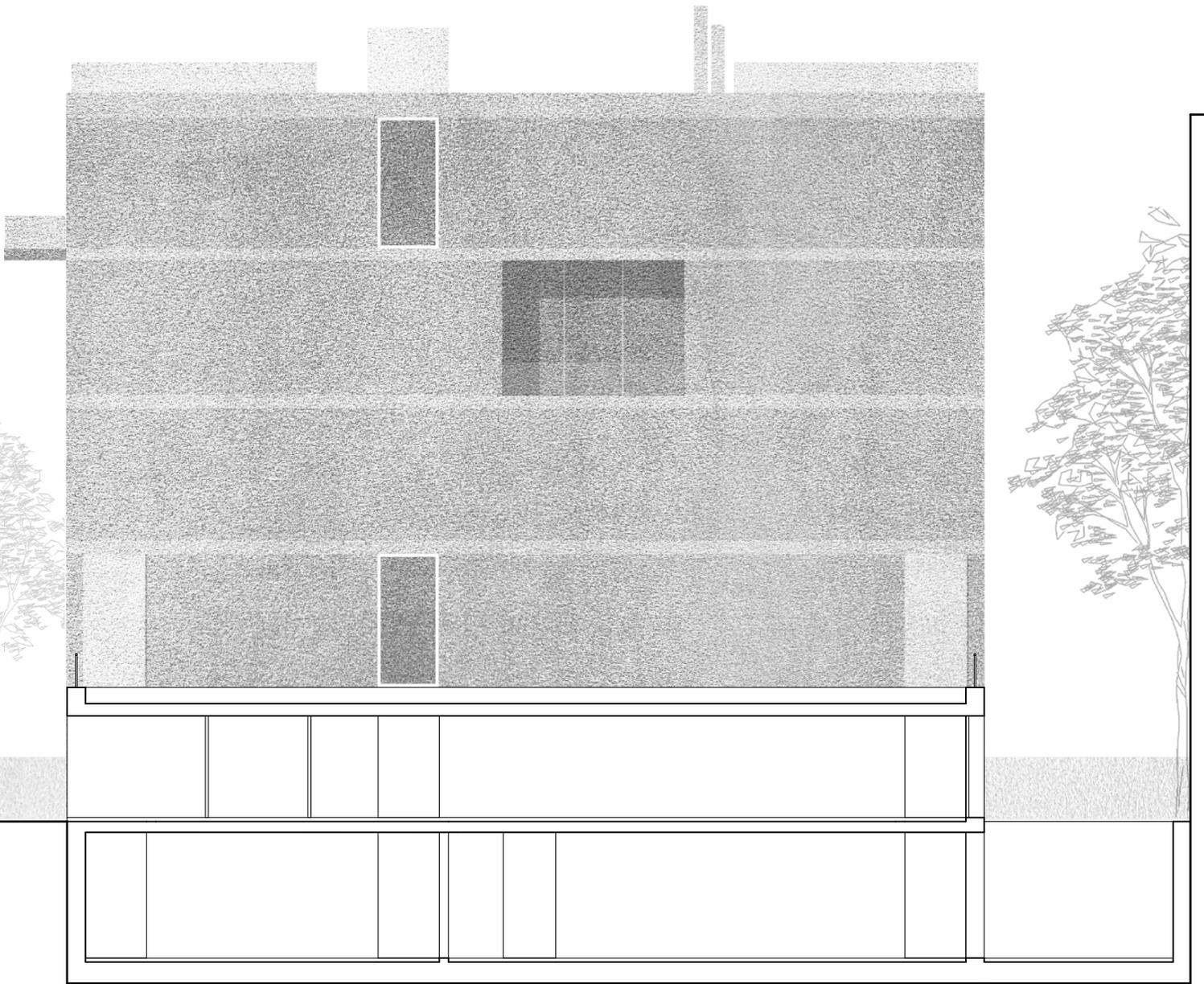
w

n der TU Wien Bibliothek verfügbar.
TU Wien Bibliothek.



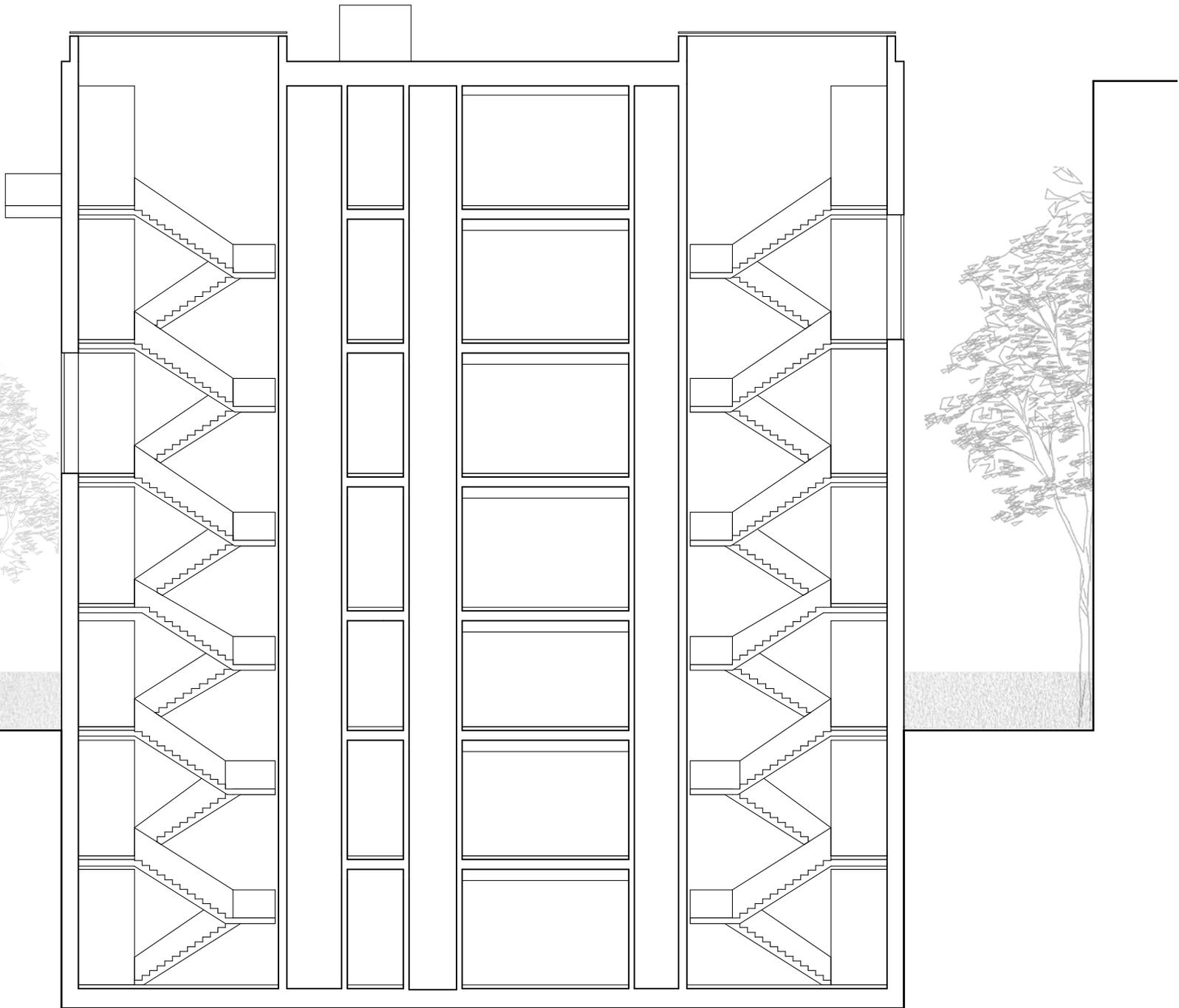






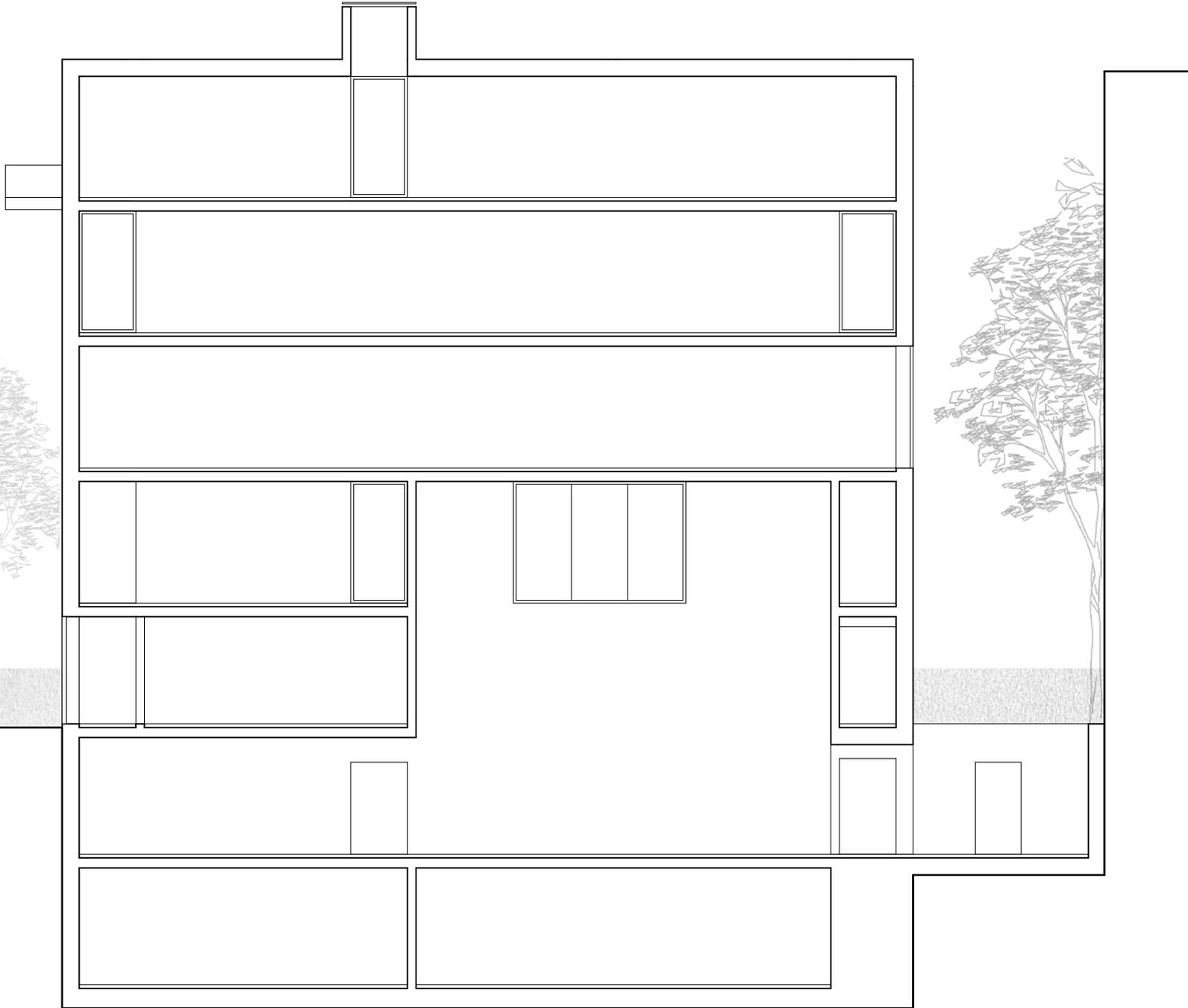
n der TU Wien Bibliothek verfügbar.
Wien Bibliothek.



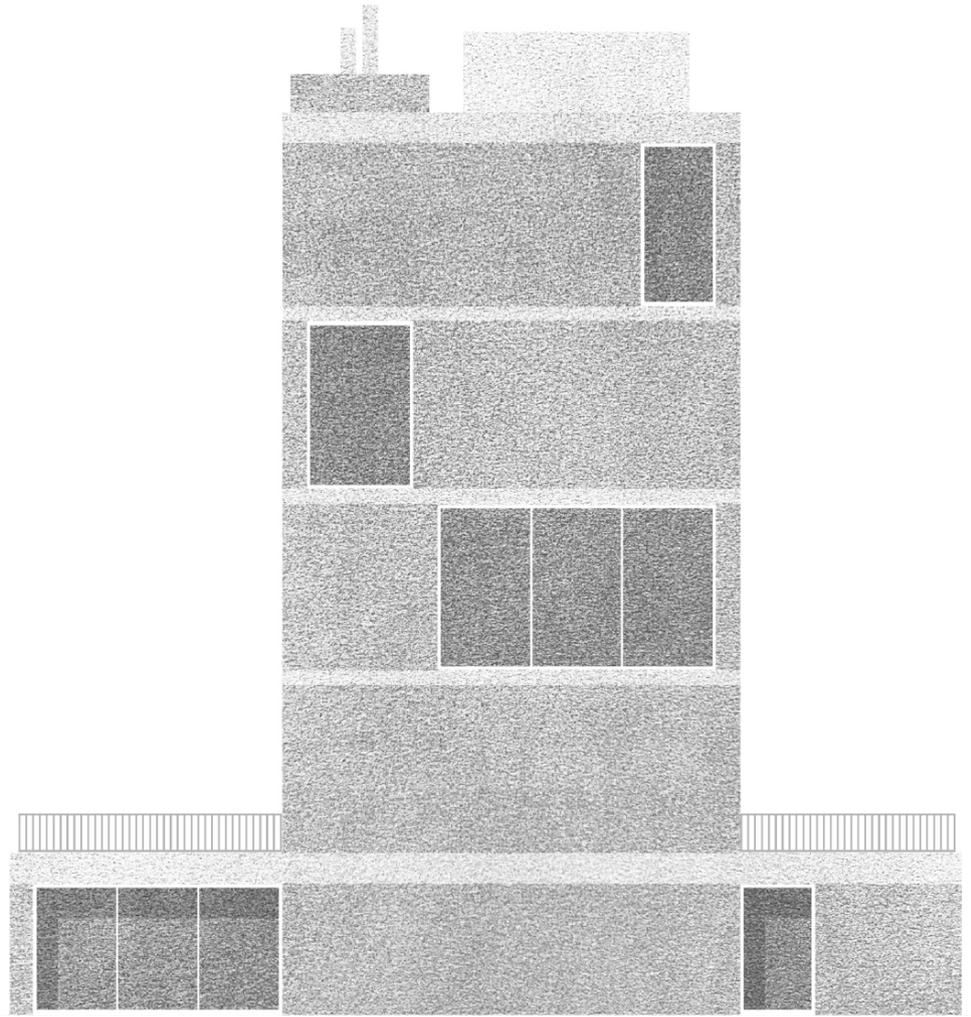


n der TU Wien Bibliothek verfügbar.
Wien Bibliothek.



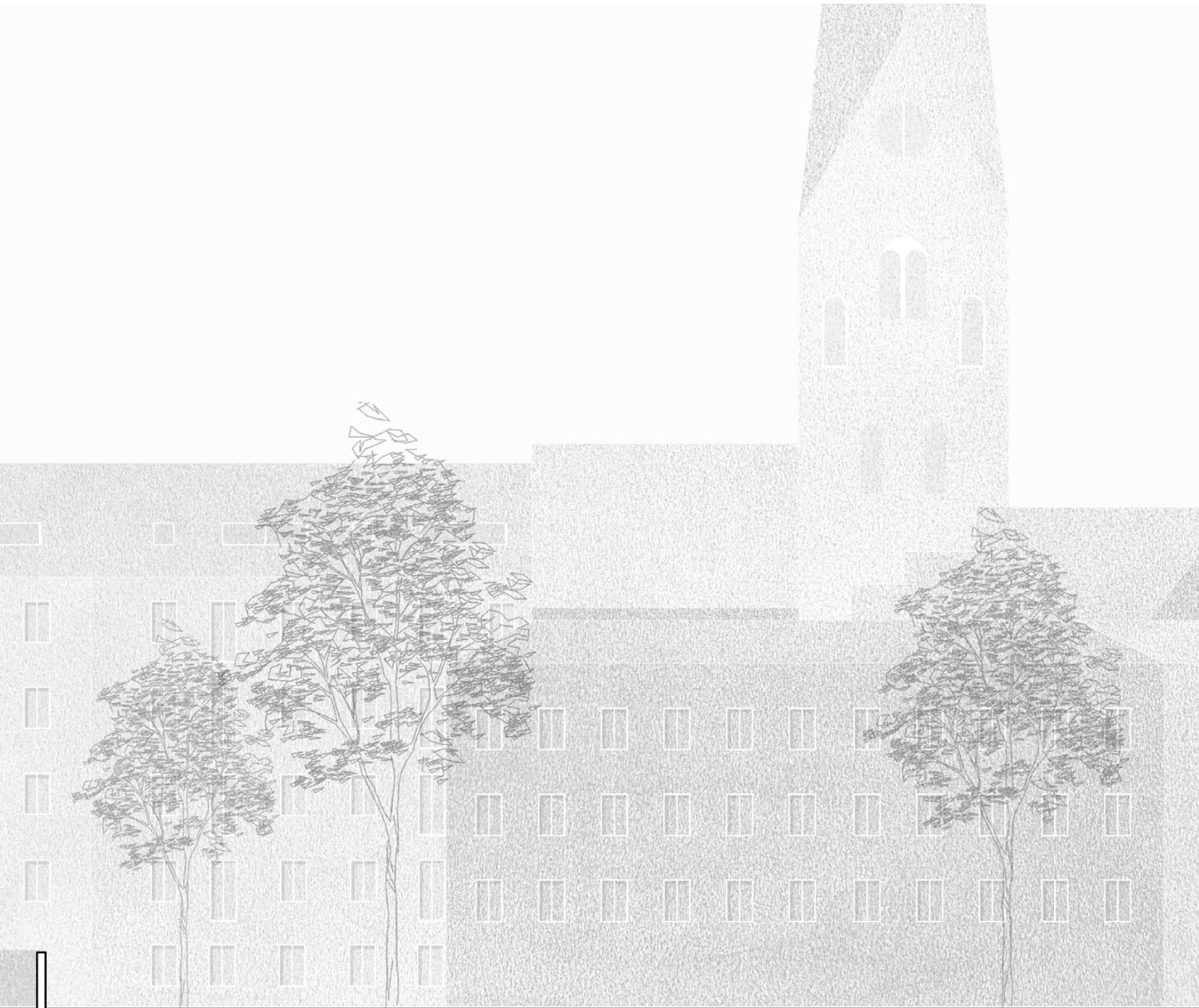


ANSICHT B 1:200

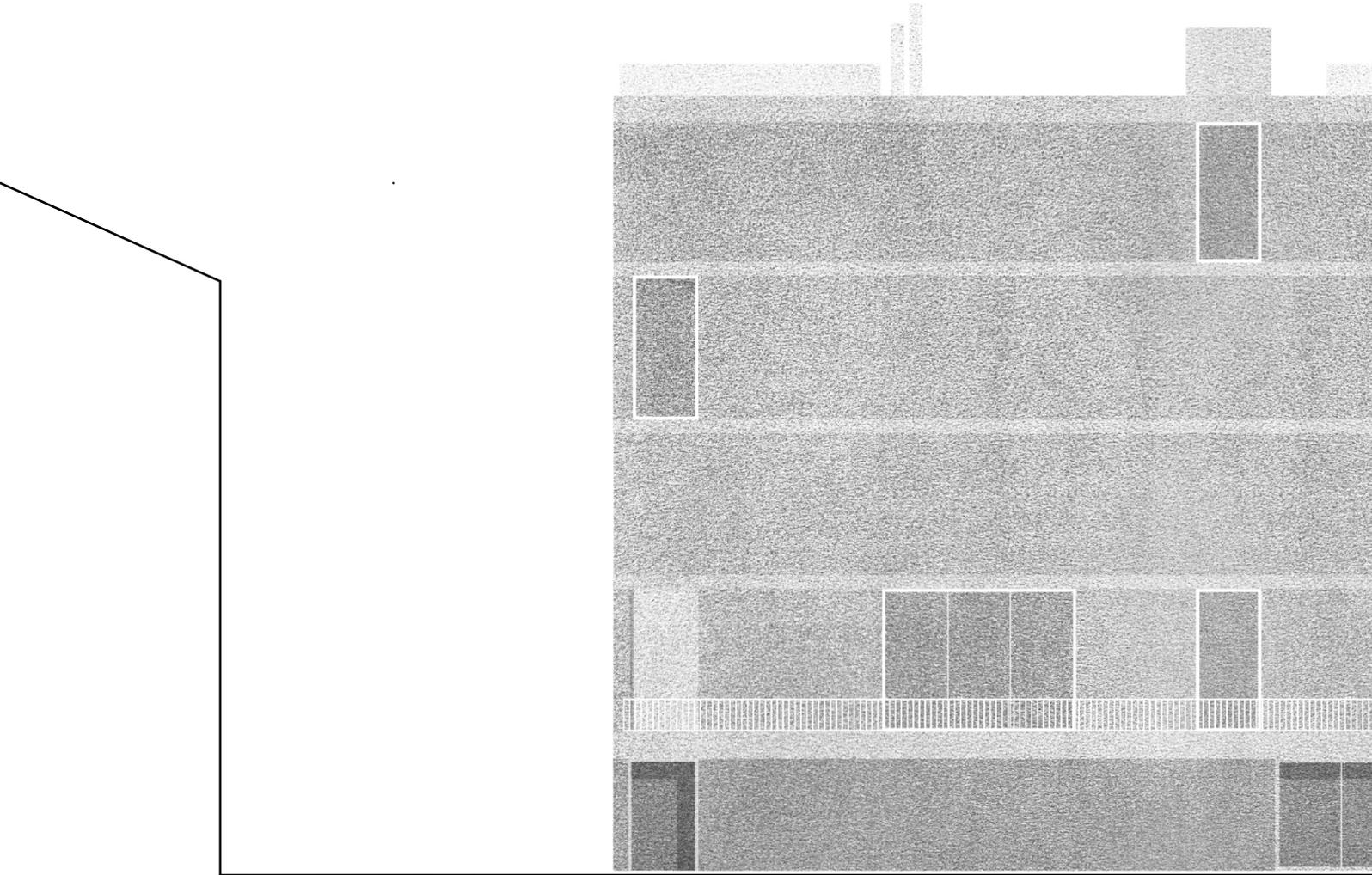




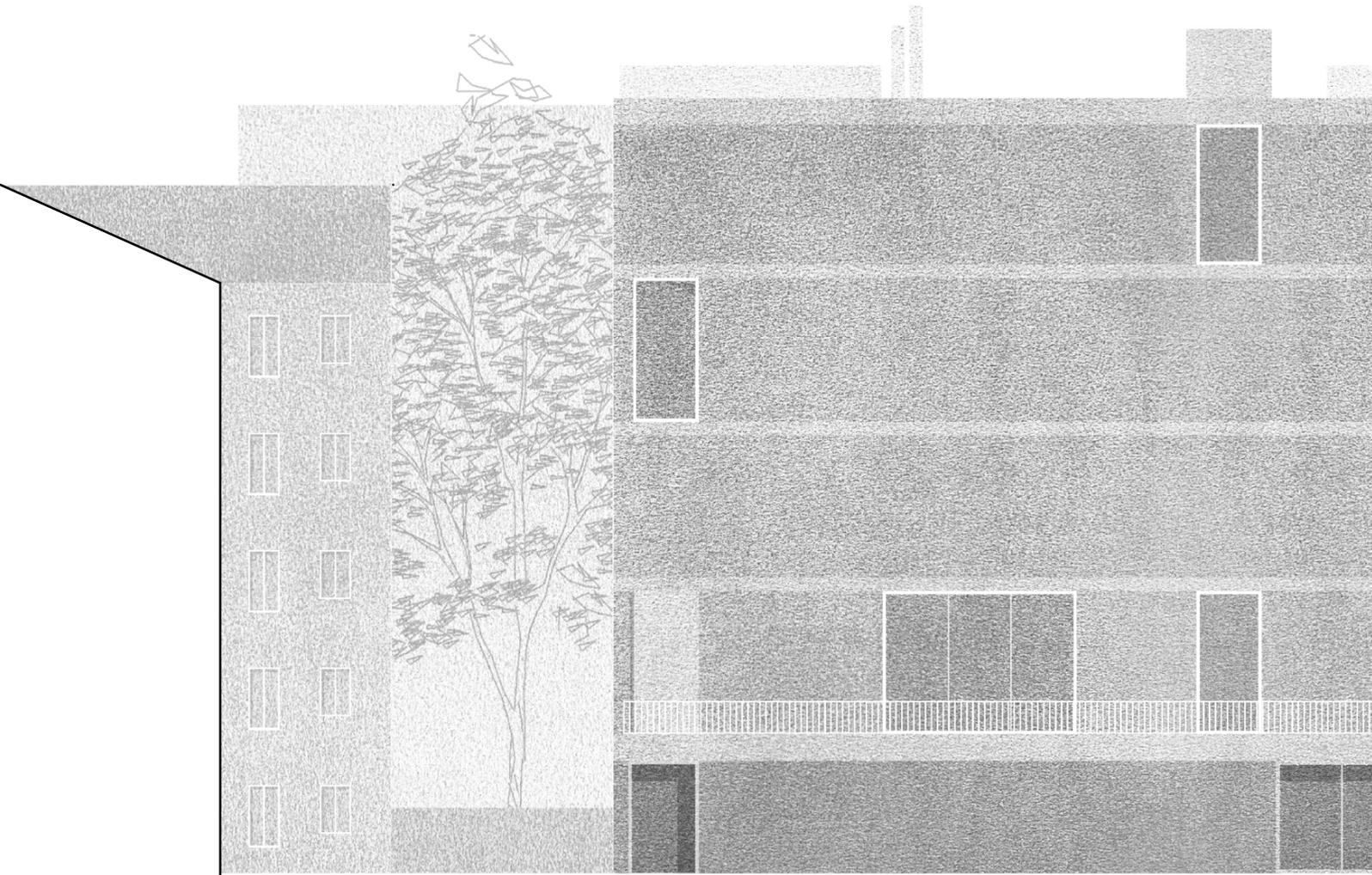




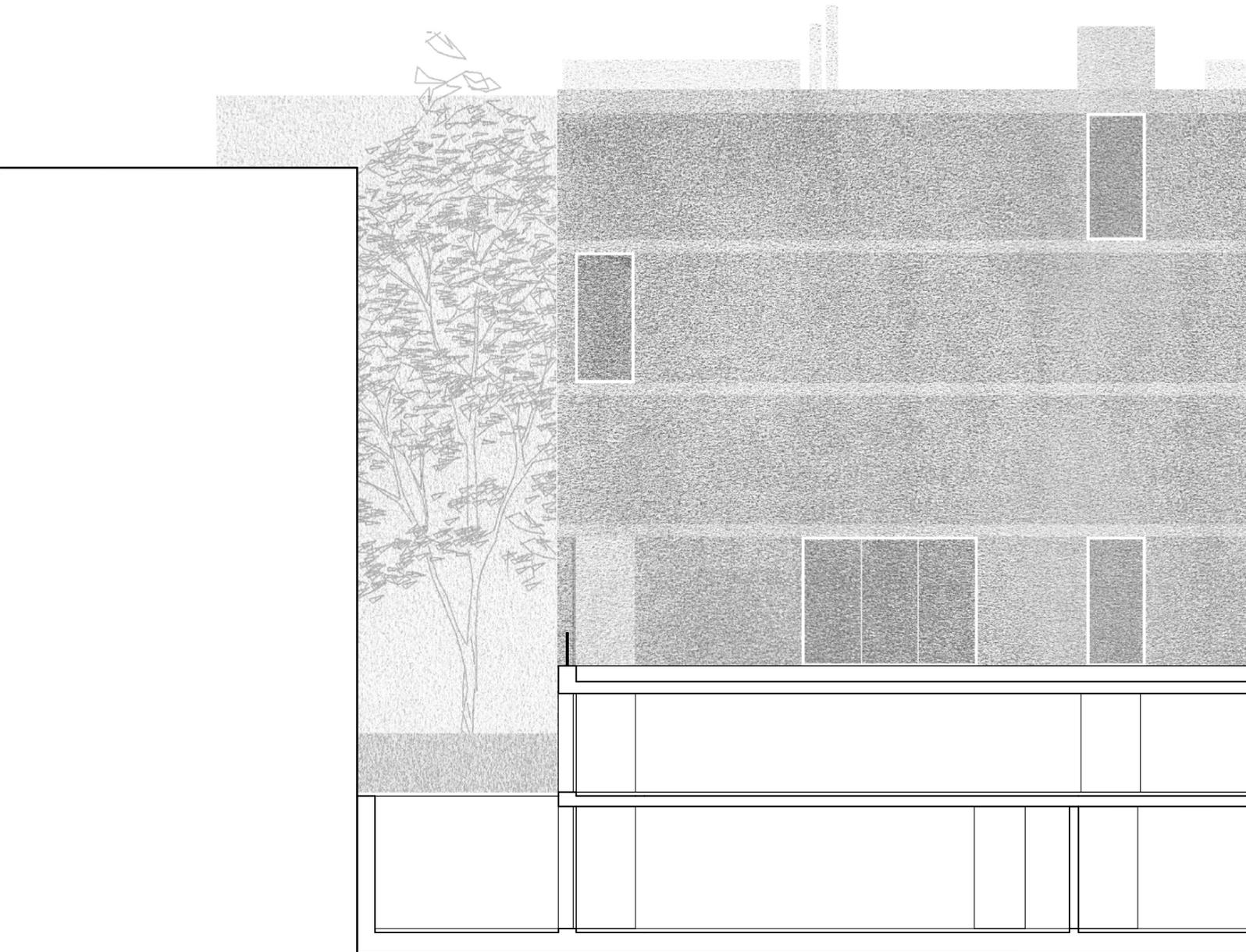
ANSICHT C 1:200



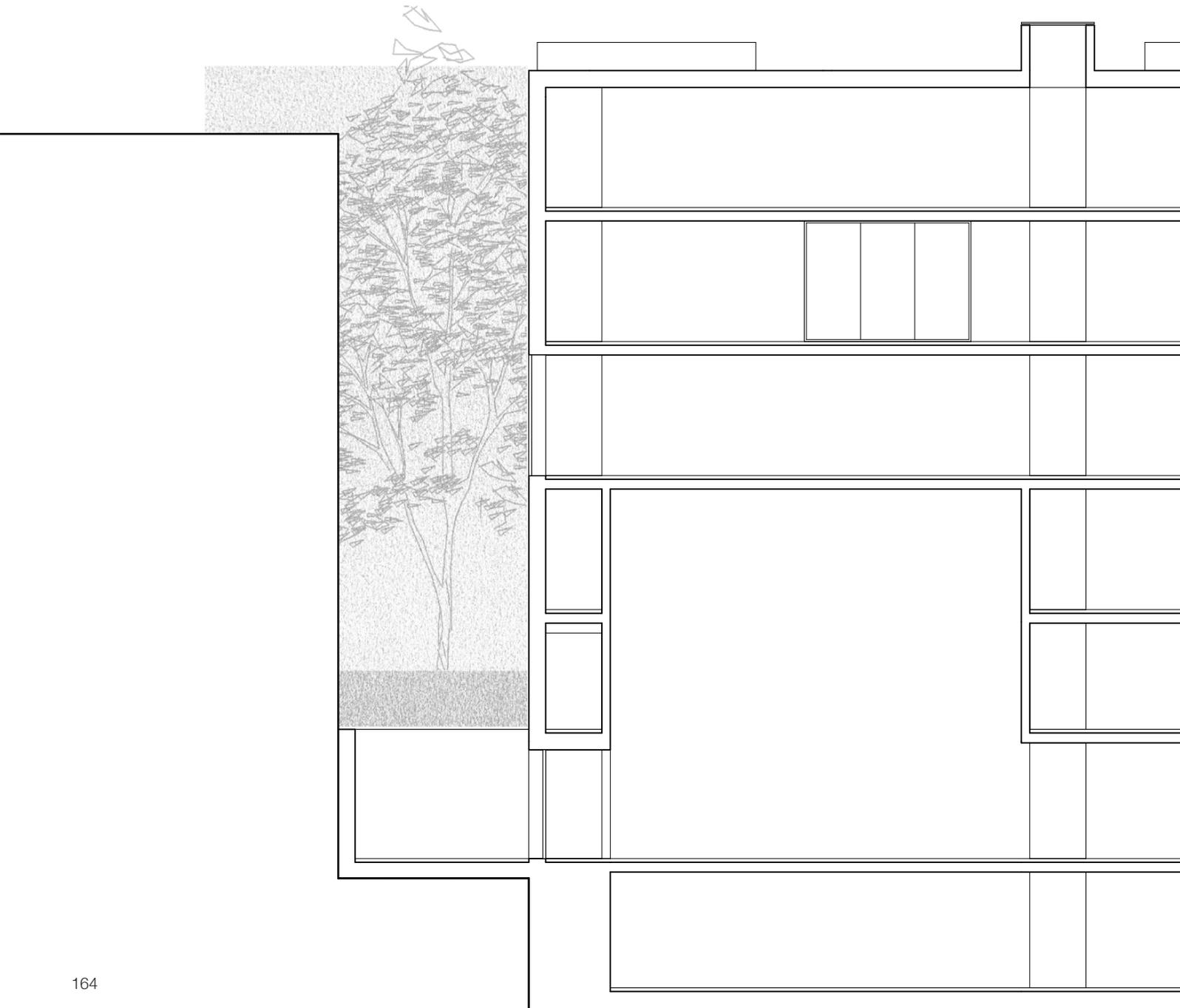


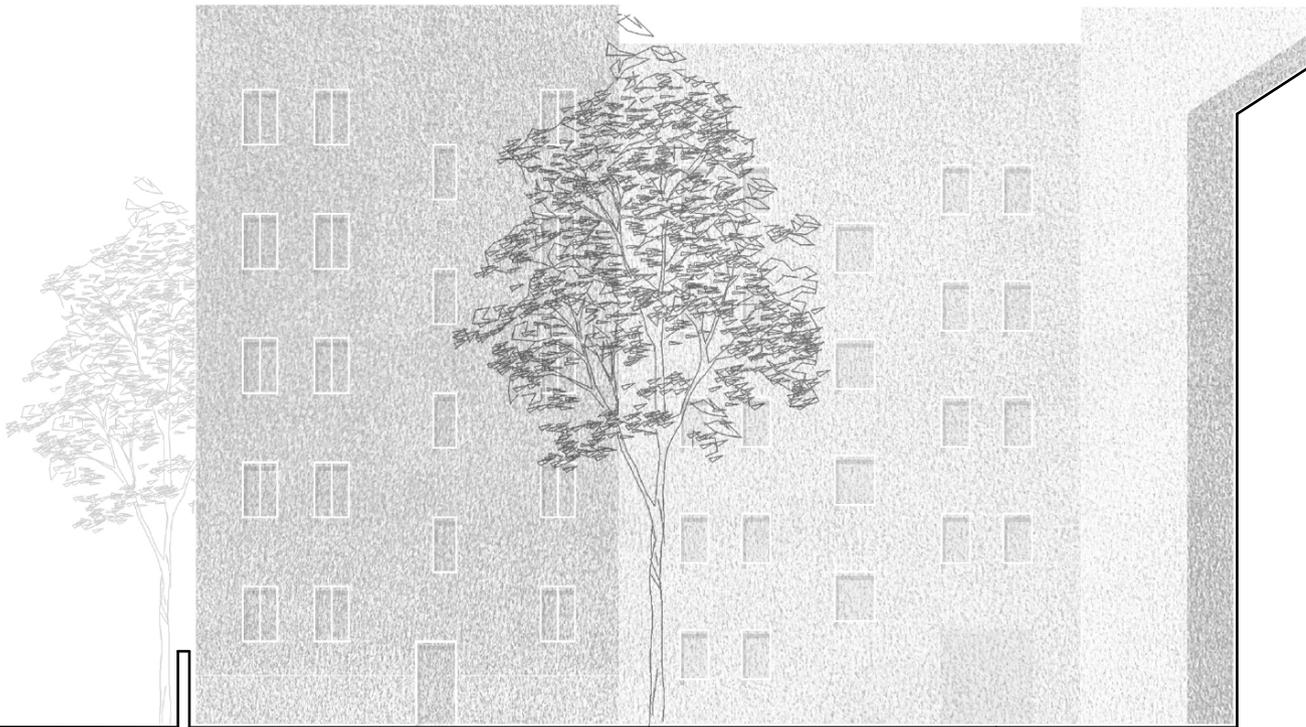
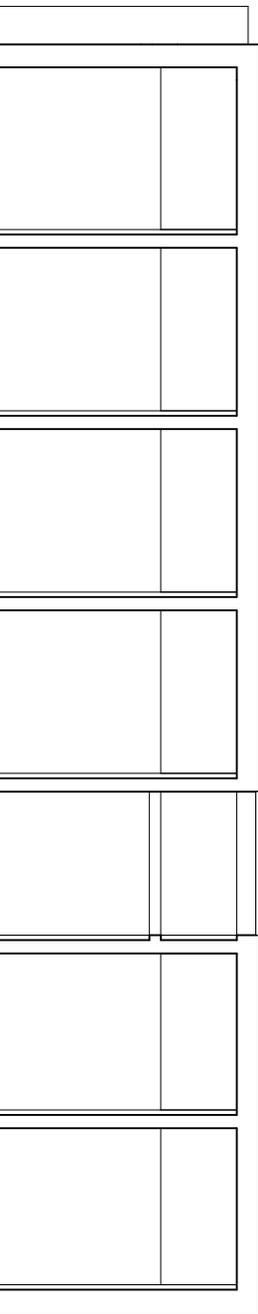




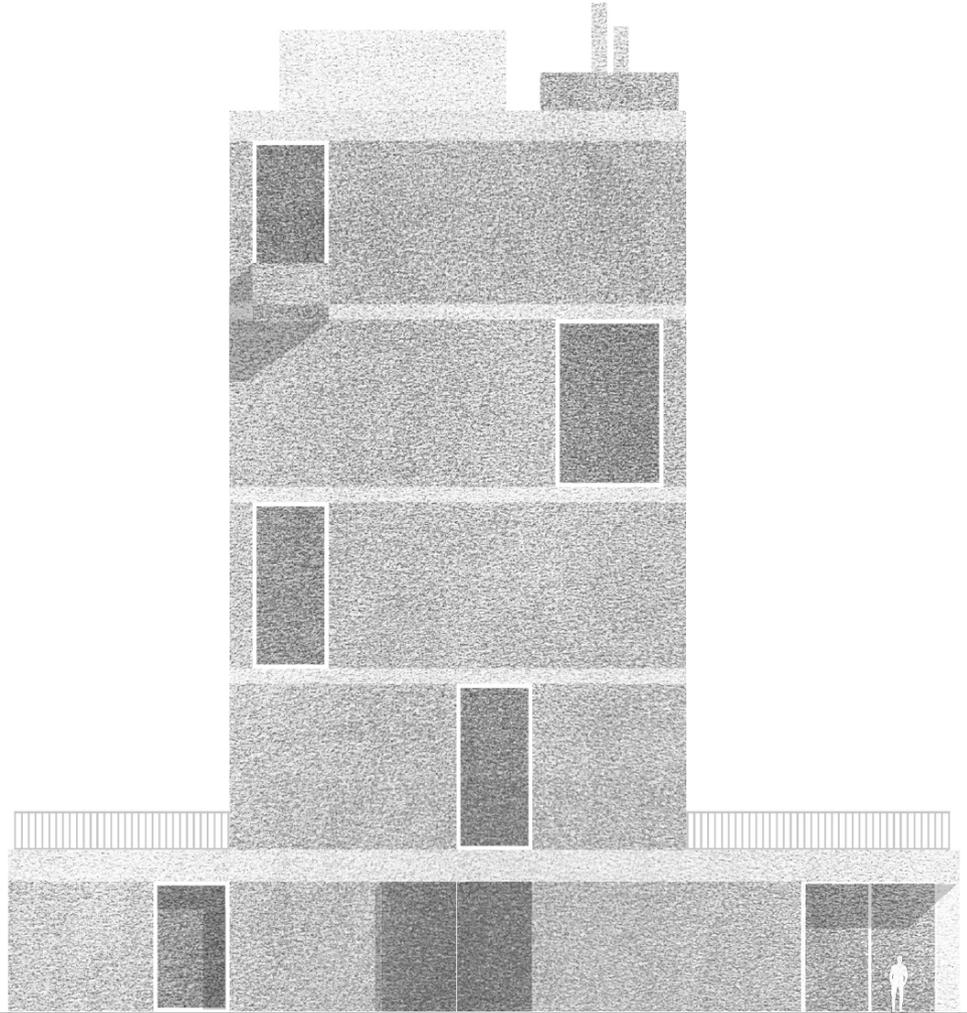






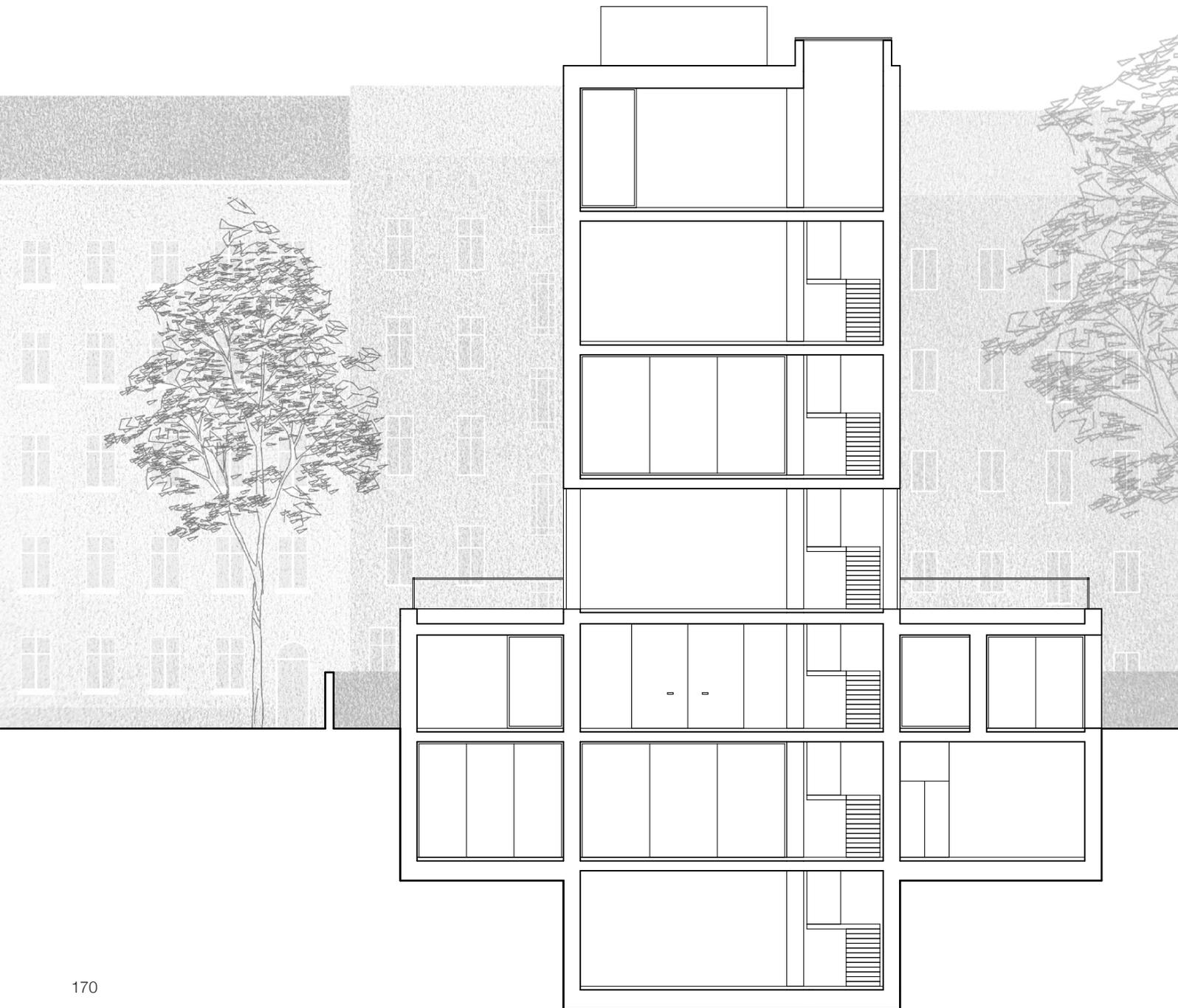


ANSICHT D 1:200

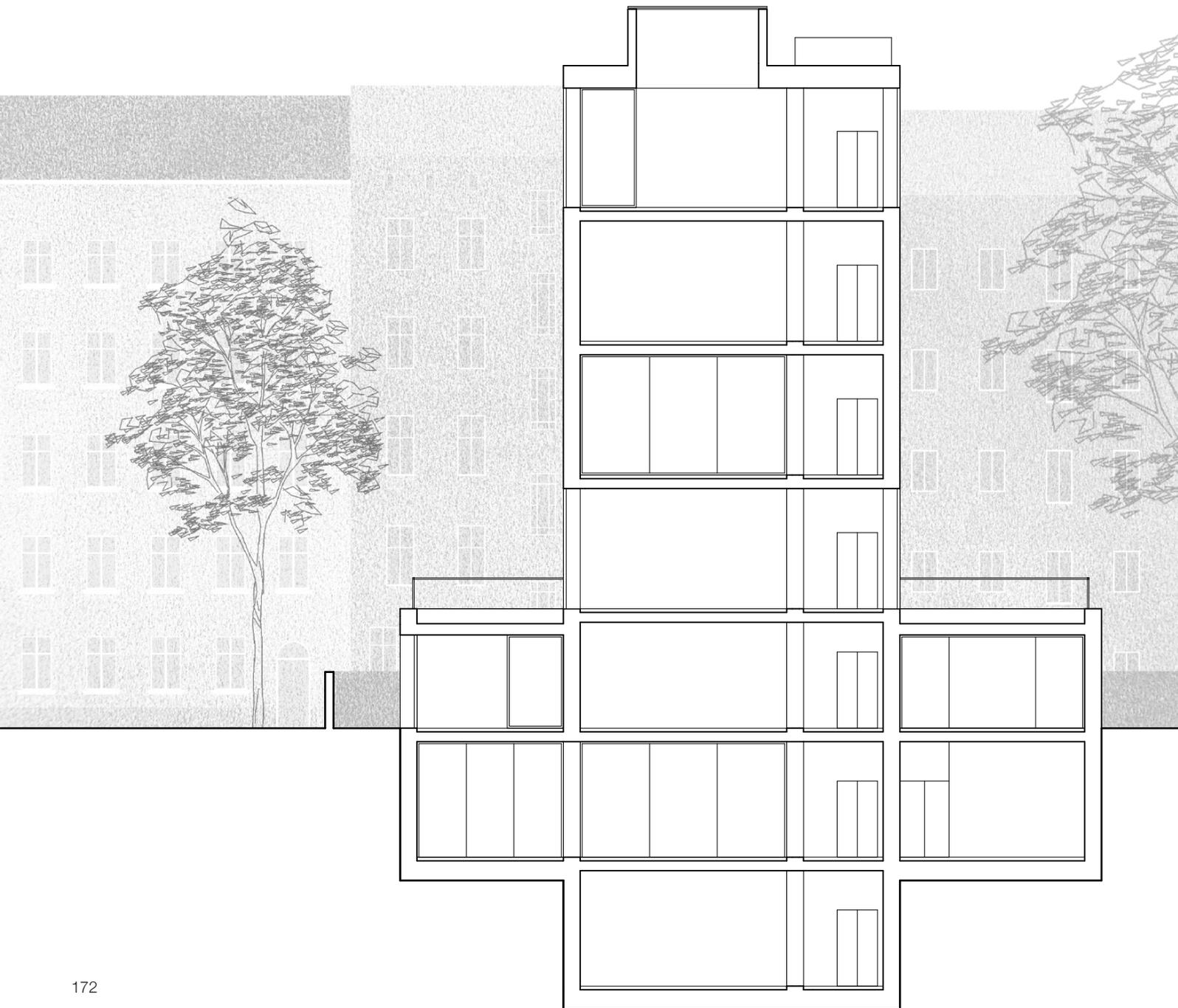




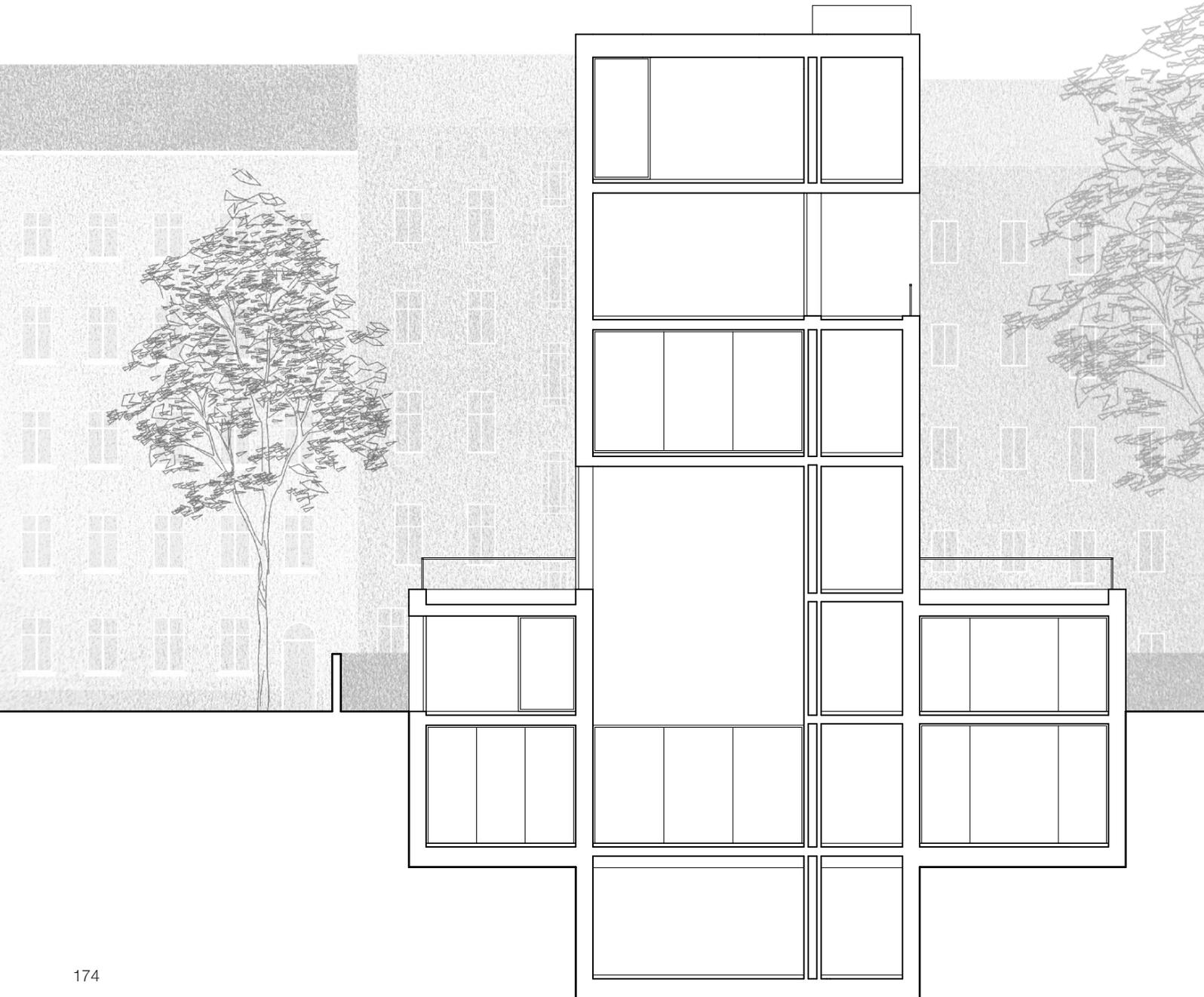




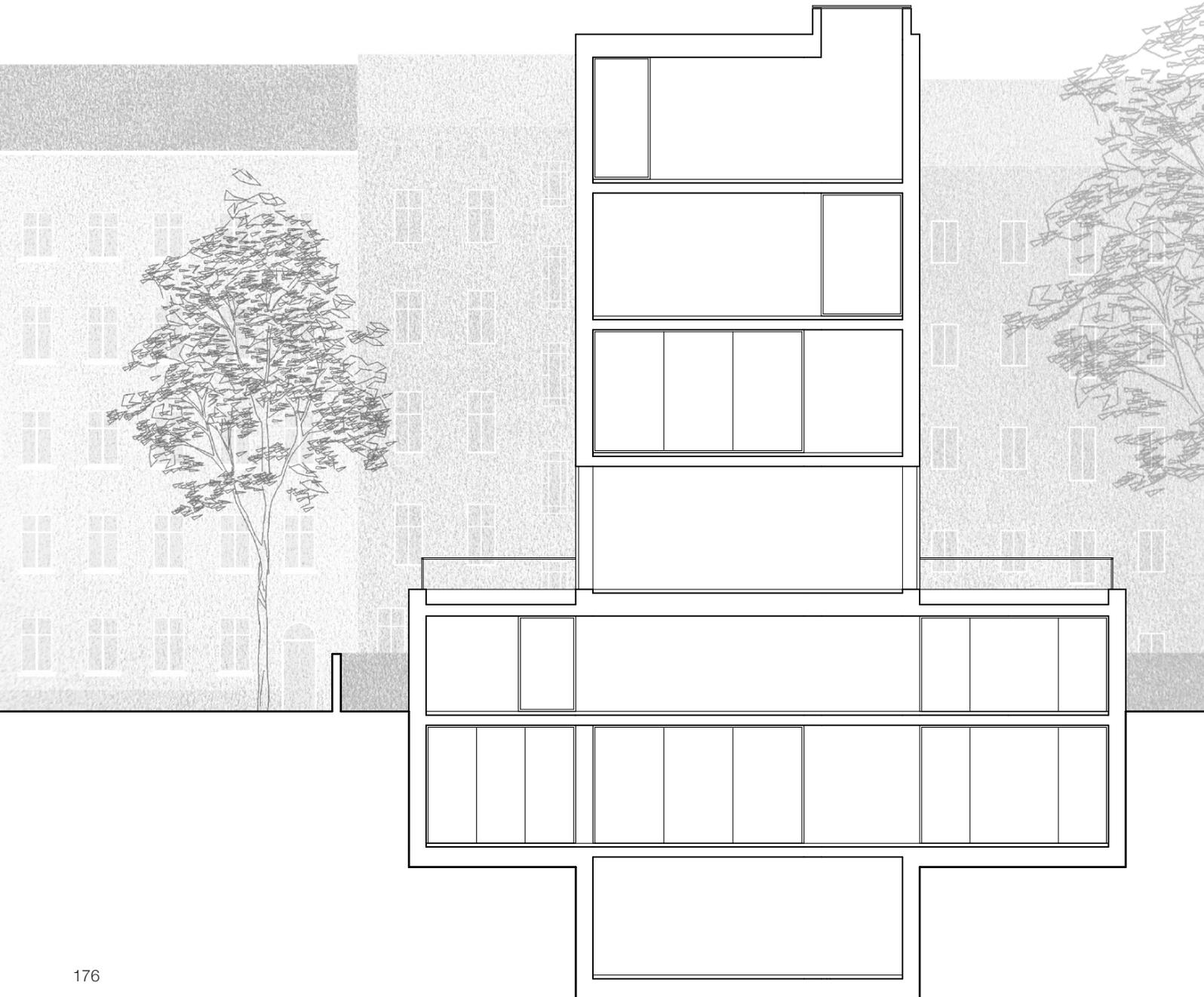
















Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

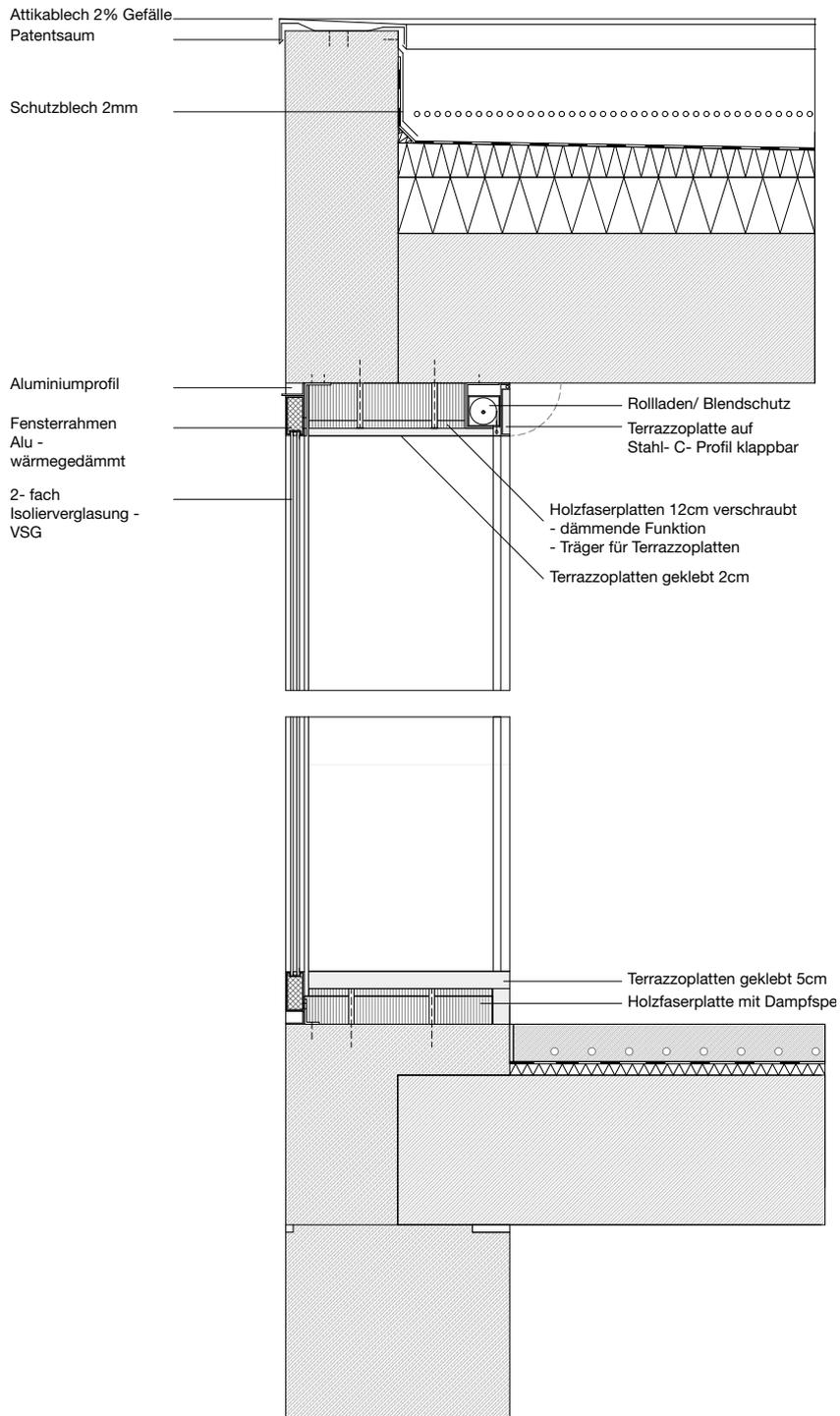


Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

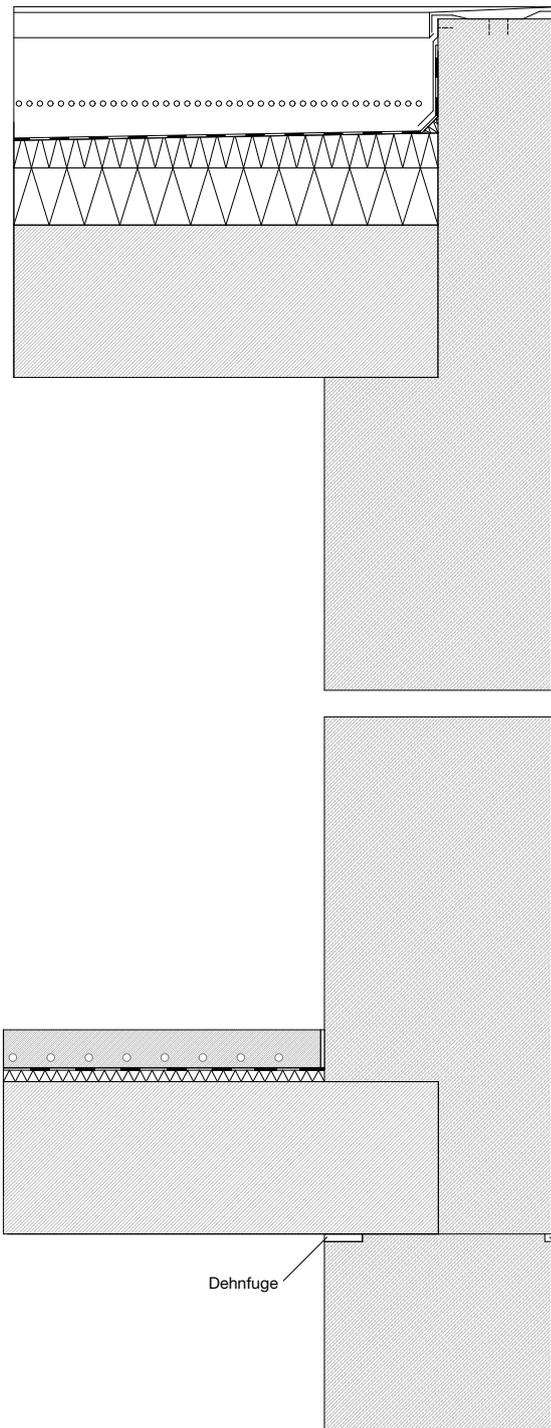
DETAILS

Raumhohe Fixverglasung 4 OG 1:20

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Attikaanschluss 4 OG 1:20



Dachaufbau:

- Kiesschüttung bis zu 10cm
- Abdichtung 2 lagig-Kunststoffbahn
- Wärmedämmung bis zu 25cm
- Tragschicht STB 40cm

Bodenaufbau:

- geschliffener Heizestrich 10cm
- Trennfolie Kunststoffbahn
- Trittschalldämmung 3cm
- Tragschicht STB 40cm

Dehnfuge

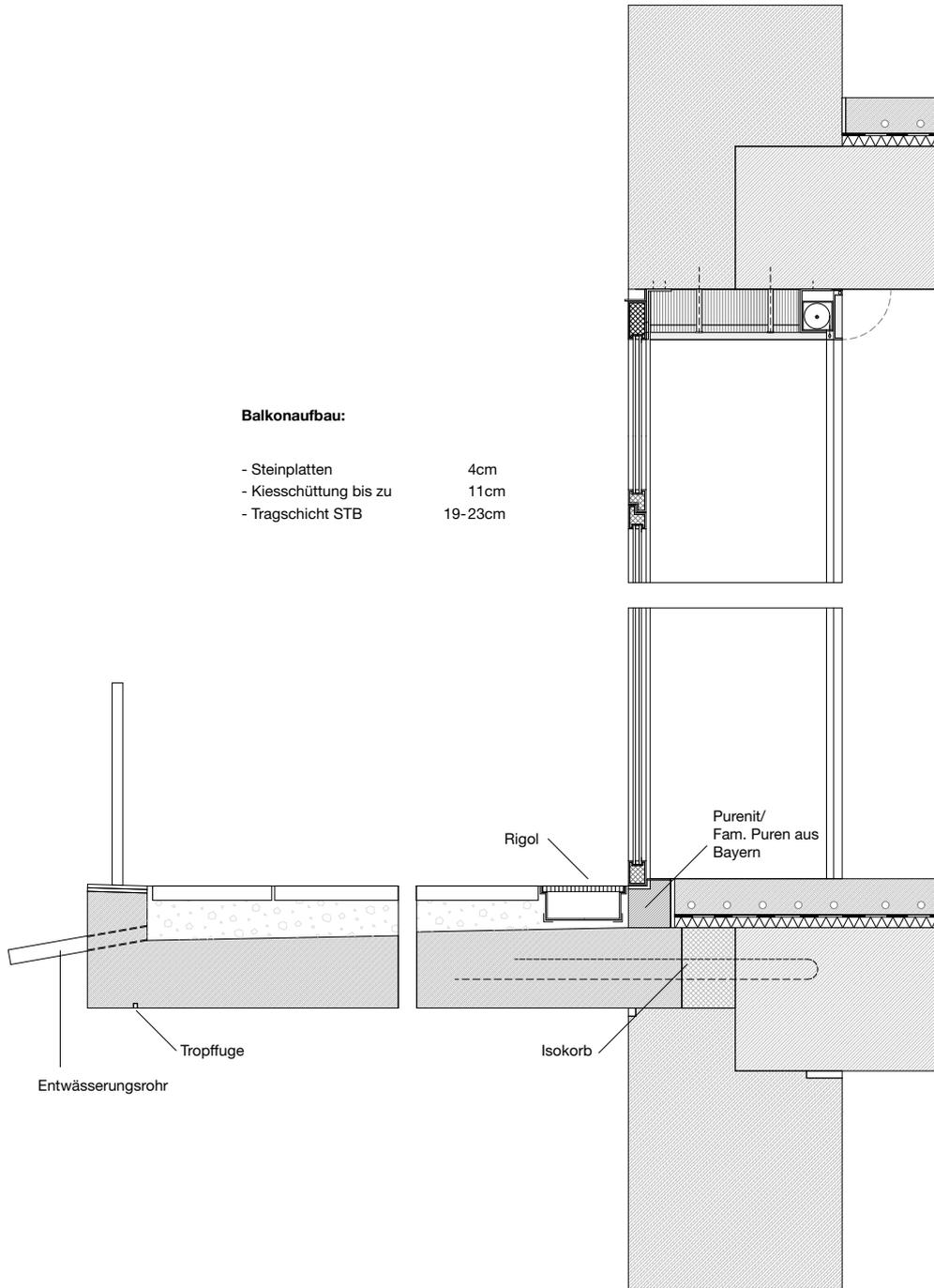
Schalungsfuge

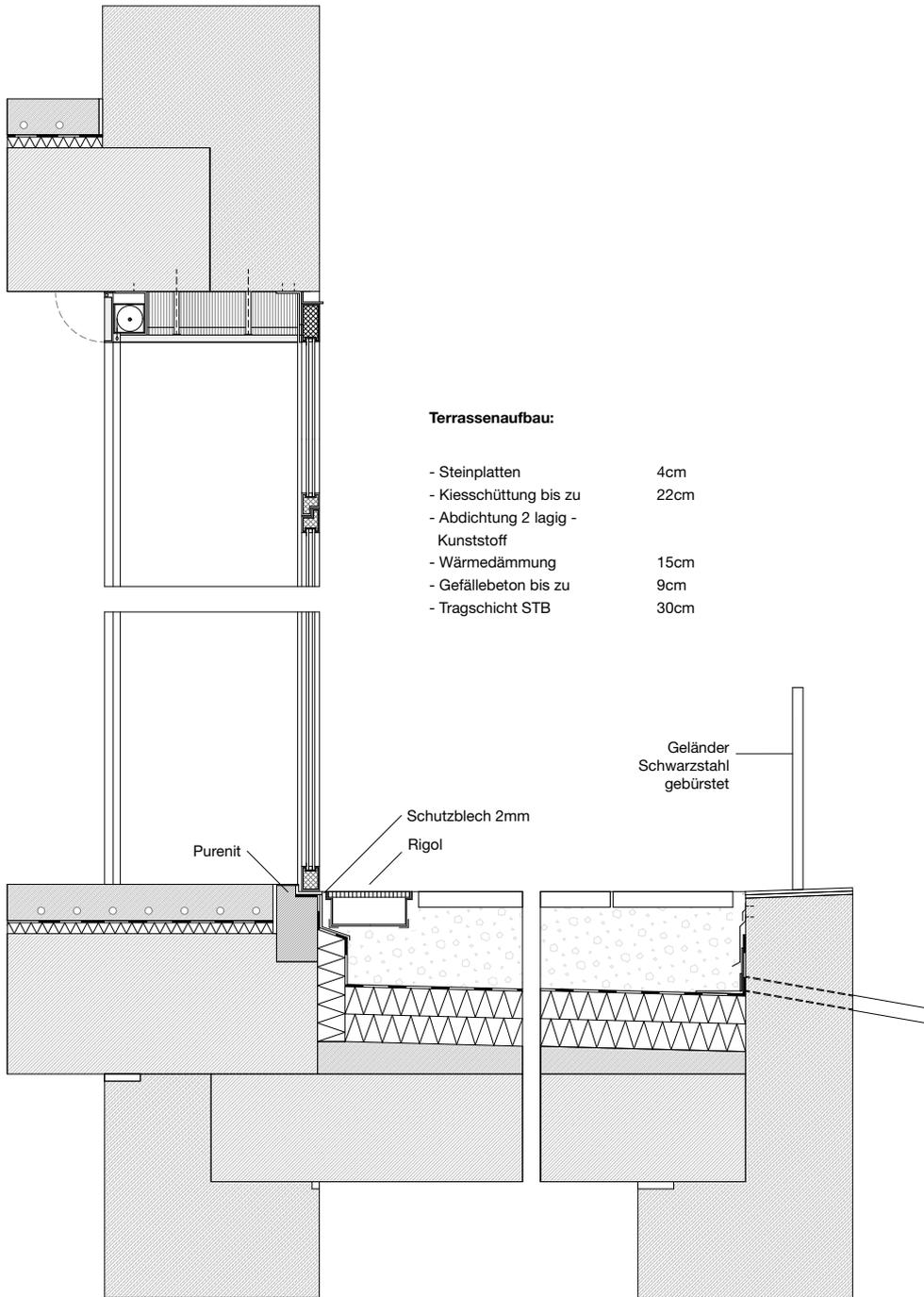
Balkon 4 OG 1:20

Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

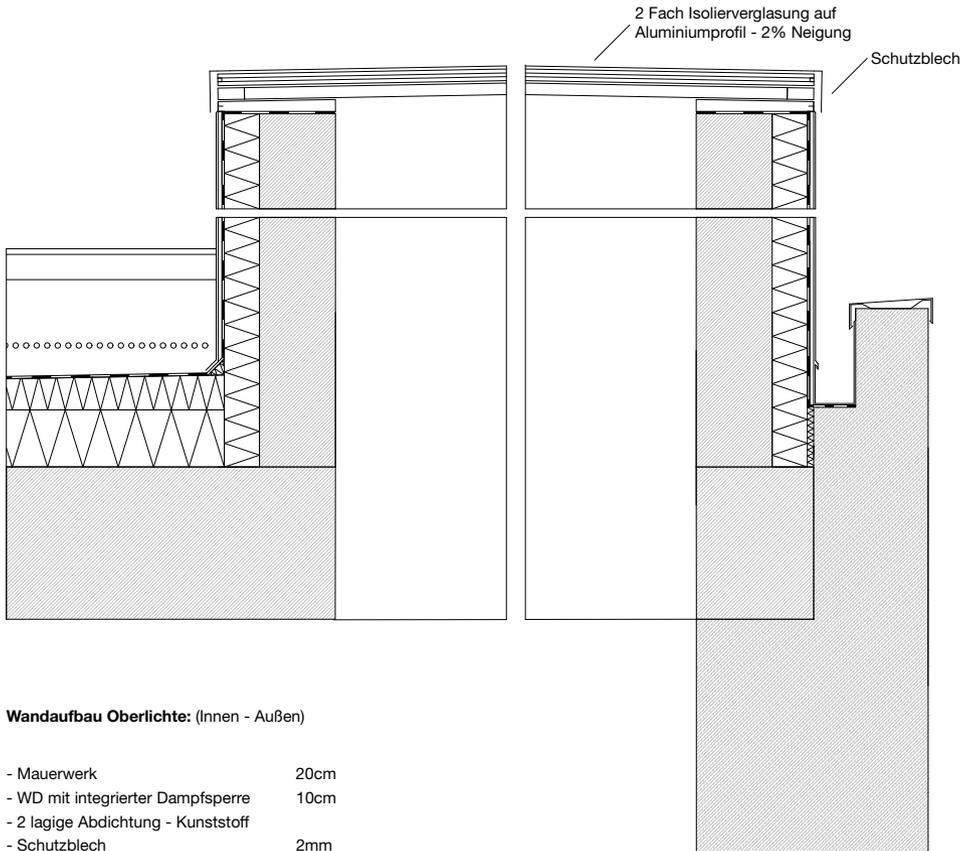
Balkonaufbau:

- Steinplatten 4cm
- Kiesschüttung bis zu 11cm
- Tragschicht STB 19-23cm

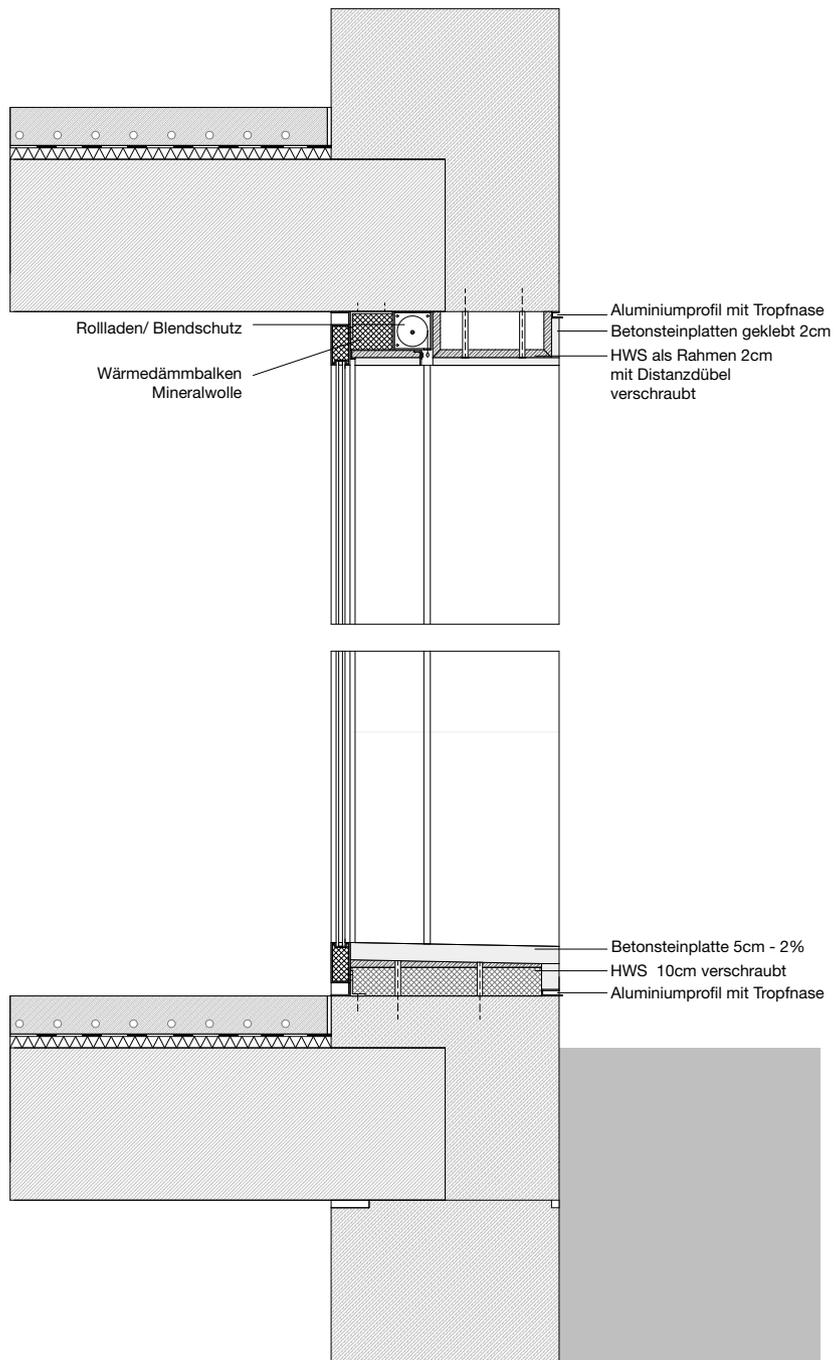




Oberlichte 4 OG 1:20



Fixverglasung EG 1:20





Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

ANHANG

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1,2,3: Konzeptskizzen für den Entwurf – eigene Darstellungen
- Abb.4: Foyer der Sammlung Hoffmann:
<https://sammlung-hoffmann.de/index.php?p=besuch>
Monica Bonvicini, NOT FOR YOU, 2006; Pavillon, 2002;
Installation 2016/17; Foto studioschuurman
- Abb.5: Plan des 3OG der Sammlung Hoffmann – eigene Darstellung
- Abb.6: Das Wohnzimmer von Erika Hoffmann:
<https://www.pinterest.at/pin/286330488780074594/>
- Abb.7: Ansicht ehemalige Sammlung Bastian über Spreekanal
https://davidchipperfield.com/project/am_kupfergraben_10 Ute Zscharnt
- Abb.8,9: Plandarstellungen der Sammlung Bastian – eigene Darstellung
- Abb.10: Ausstellungsgeschoss in Kunstlicht:
<https://www.bastian-gallery.com/ausstellungen/picasso-suite-vollard/> ausgewählte Werke von Pablo Picasso
- Abb.11: Ausstellungsgeschoss in natürlichem Licht:
<https://www.bastian-gallery.com/ausstellungen/pablo-picasso-die-freiheit-der-spaet-en-werke/> ausgewählte Werke von Pablo Picasso
- Abb.12: Der Hauptausstellungsraum der König Galerie:
<https://rieglerriewe.co.at/de/projekte/kultur-und-bildung/64-st-agnes-koenig-galerie>
- Abb.13, 14, 15 Plandarstellungen der König Galerie – eigene Darstellung
- Abb.16: Schwellenübertritt in den Hauptausstellungsraum:
<https://www.ignant.com/2016/04/28/between-art-and-architecture-with-gallerist-johann-konig/>
- Abb.17: Aussenperspektive des Boros Bunker:
<https://www.sammlung-boros.de/presse/downloads.html>
- Abb.18: Plandarstellung des Boros Bunker – eigene Darstellung

- Abb.19: Innenaufnahme eines Ausstellungsraumes:
<https://www.sammlung-boros.de/presse/downloads.html>
- Abb.20: Aussenaufnahme des Louisiana Museums in Richtung Oresund:
<http://www.wohlertarkitektur.com/louisiana/>
- Abb.21: Plandarstellung des Louisiana Museums – eigene Darstellung
- Abb.22: Verbindungstrakt mit starkem Bezug nach Aussen:
<https://www.inexhibit.com/mymuseum/louisiana-museum-of-modern-art-humblebaek-denmark/>
- Abb. 23,24, 25,26,27: Symbolzeichnungen – eigene Darstellung
- Abb. 28: Der Hauptausstellungsraum (...) – eigene Darstellung
- Abb. 29: 3 OG (...) – eigene Darstellung
- Abb. 30: 3 OG - Blick nach außen (...) – eigene Darstellung
- Abb. 31: 4 OG - Ein weit nach oben ragendes Oberlicht (...) – eigene Darstellung
- Abb. 32: Axonometrie - Bezug zur Feuermauer (...) – eigene Darstellung
- Abb. 33: Luftaufnahme Berlin Mitte: source - google maps
- Abb. 34: Bebauungsplan - Blockrandbebauung – eigene Darstellung
- Abb. 35,36,37,38,39
40,41,42,43,44,45,46,
47,48,49,50,51,52,53,
54,55,56,57,58: Fotografien des Autors
- Abb. 59: Axonometrie 1 – eigene Darstellung
- Abb. 60: Axonometrie 2 – eigene Darstellung

Literaturverzeichnis

Beate Binder. Streitfall Stadtmitte: Der Berliner Schlossplatz, Böhlau Verlag. 2009

Brian O'Doherty. Atelier und Galerie. Studio and Cube. Berlin. 2012

Brian O'Doherty: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Berkeley. 2000

Gerda Ridler. Privat gesammelt - öffentlich präsentiert. Bielefeld. 2012

Uta Hanschke (Flächentypen/ Eine Beschreibung der im Informationssystem Stadt und Umwelt (ISU) der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung erfassten und verwalteten Struktur- und Flächennutzungskategorien von Berlin. Berlin. 1995

Karl Heinz Schmitz. A brief history of the museum. Bauhaus-Universität Weimar. 2014

Frank Maier- Solgk, Neue Museen in Europa, Kultorte für das 21. Jahrhundert, Deutsche Verlags-Anstalt. 2008

Online verfügbar unter:

Beyond the white cube? Ausstellungsarchitektur, Raumgestaltung und Inszenierung heute
Symposium in der Berlinischen Galerie am 25.03.2011:

URL: https://www.berlinischegalerie.de/fileadmin/content/downloads/Museum-Berlin_BG_White-Cube_Doku_10MB.pdf

Museumsdefinition:

URL: <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php> (Stand 15.6.2018)

Bilbaoeffekt:

URL: <https://www.zeit.de/entdecken/2018-02/bilbao-effekt-guggenheim-architektur-wolfsburg-phaeno> (Stand 15.6.2018)

König- Galerie:

URL: <https://www.db-bauzeitung.de/db-metamorphose/bauen-im-bestand-projekte/kirche-zu-galerie/> (Stand 02.2013)

Sammlung Bastian:

URL: <https://www.berlin.de/aktuell/ausgaben/2008/juni/ereignisse/artikel.223381.php>

URL: <https://www.smb.museum/nachrichten/detail/das-haus-bastian-erweit...die-museumsinsel-berlin-schenkungsvertrag-ist-unterzeichnet.html>

URL: https://davidchipperfield.com/project/am_kupfergraben_10

URL: <https://www.nextroom.at/building.php?id=30030>

Sammlung Boros:

URL: <https://info.arte.tv/de/sammlung-boros-kunst-im-bunker>

Louisiana Museum:

URL: <https://www.louisiana.dk/en/louisiana-history>

URL: <https://www.louisiana.dk/en/louisiana-architecture>

Bebauungsstruktur/ Flächentypen Berlin:

URL: https://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/umweltatlas/e_tab/ISU_Flaechentypen_2001.pdf

Danke

Prof. András Pálffy, für die Sensibilisierung, den hohen Anspruch und die klaren Worte.

Lothar Heinrich, Walter Prause, Christian Steininger und Ernst Pfaffeneder für die fachliche Betreuung.

David Chipperfield Architects Berlin, für alles Gelernte und die Inspiration.

Meiner Familie, für den Rückhalt, die Unterstützung und das große Vertrauen.

Paul Sprinz, für die zahlreichen gemeinsamen Lernstunden und die Unterstützung.

Moritz Grabmayr, für alles was uns in Zukunft im Beruf erwarten wird.

An LGL.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.