



Diplomarbeit

BILDMUSEUM SALZBURG

*EIN ARCHITEKTONISCHER BEITRAG ZUR DEBATTE
UM EIN ÖSTERREICHISCHES FOTOMUSEUM.*

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des
akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs
unter Leitung von

Ao.Univ.Prof. Dipl.-Ing. Dr.techn. Christian Kühn
Studiendekan für Architektur
E253/1 Gebäudelehre und Entwerfen

eingereicht an der
Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Julian Graf, BSc
01525625

Wien, am 23.03.2023

Kurzfassung

Braucht Österreich ein Museum für Fotografie? Über diese Frage und einen möglichen Standort wird seit 2017 in politischen, kulturellen und künstlerischen Kreisen diskutiert. Dominiert wird der Diskurs vom klassischen Bild der Institution als Präsentationsplattform. Dabei bleibt die Aktualität des Mediums Bild und dessen enorme Vielfalt außer Acht. Die vorliegende Arbeit nimmt diese Debatte als Impuls, sowohl das Museum an sich und dessen gegenwärtige Rolle als auch das Medium Fotografie und seinen Bezug zum modernen musealen Ausstellungsraum zu untersuchen. Ziel ist die Hinterfragung grundsätzlicher funktioneller Strukturen und Typologien, hinsichtlich Themen wie Durchwegung, Raumfolge und Infrastruktur und die daraus resultierende Anwendung auf ein themenspezifisches Museum für Fotografie und visuelle Erzeugnisse.

Die Arbeit ist in vier Teile gegliedert: Der erste setzt sich theoretisch mit dem gegenwärtigen Museumsdiskurs auseinander, umreißt dessen Geschichte, Entwicklung sowie aktuelle Tendenzen und versucht darauf aufbauend, die erkenntnis- und erlebnisorientierten Potentiale der Institution herauszuarbeiten. Der zweite Teil soll einen Überblick über die Fotografie als Medium, ihre Bedeutung und Ausstellungsräume sowie die laufende Debatte um das Bundesfotomuseum Österreich geben. Im dritten Teil werden der Standort Mönchsberg und seine bauliche Vergangenheit analysiert. Abgeschlossen wird die Arbeit mit einem konkreten Entwurf für ein Bildmuseum in der Salzburger Innenstadt, der die in den vorherigen Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse umsetzt.

Abstract

Does Austria need a museum for photography? This question and a possible location have been discussed in political, cultural and artistic circles since 2017. So far the discussion has been dominated by the classic image of the institution as a presentation platform. This ignores the topicality of the visual medium and its enormous diversity. The present work takes this debate as an impulse to examine both the museum itself and its current role as well as photography and its relation to the modern exhibition space. The aim is the questioning of fundamental functional structures and typologies, with regard to topics such as circulation, spatial sequence and infrastructure, and the resulting application to a subject-specific museum for photography and visual culture.

The thesis is divided into four parts: The first addresses the contemporary museum discourse theoretically, outlines its history, development as well as current tendencies, and attempts to elaborate the epistemic and experiential potentials of the institution. The second part will provide an overview of photography as a medium, its significance and exhibition spaces as well as the ongoing debate about the Photography Museum Austria. The third part analyses the Mönchsberg and its architectural past. The work is concluded by a design for a museum of images in the city centre of Salzburg, which implements the insights gained in the previous chapters.

Motivation und Methode

Während bestehende Institutionen wie etwa die Salzburger Festspiele um mehr als 350 Millionen Euro ausgebaut werden, dreht sich die Diskussion bei neuen Formaten seit Jahren im Kreis. Besonders bedauernd ist dies in Anbetracht der Bedeutung und Entstehungsgeschichte der Fotosammlung des Bundes; die Suche nach einem permanenten Ausstellungsraum war Anlass für die Debatte. Gegründet wurde die Sammlung 1981 von Otto Breicha, einem Pionier des Fotowesens und der österreichischen Kunstszene. Breicha erkannte früh das künstlerische Potential der Fotografie und die Notwendigkeit, diese systematisch zu sammeln. Seitdem hat sich der österreichische Kunst- und Kulturdiskurs in diesem Bereich wenig entwickelt: Bedingt durch den rigorosen Altstadtsschutz und Uneinigkeiten zwischen den Gebietskörperschaften sind in den letzten Jahrzehnten ambitionierte Großprojekte in Salzburg leider häufig gescheitert. Angesichts dieser Rahmenbedingungen bietet eine Diplomarbeit die Gelegenheit, ein mögliches Ergebnis der Debatte zu visualisieren, das außerhalb kulturpolitischer Befangenheit und festgefahrener Strukturen agiert.

Ausgangspunkt für ein vertieftes Verständnis der architektonischen Typologie des Museums ist die Auseinandersetzung mit seiner Geschichte, den damit zusammenhängenden konzeptuellen Ausrichtungen der Institution und der Untersuchung einschlägiger Referenzprojekte. Darauf aufbauend werden theoretische Positionierungen zur gegenwärtigen und zukünftigen Rolle des Museums untersucht und daraus raum- und architekturrelevante Parameter abgeleitet. Durch die chronologische Beschäftigung mit dem Medium Fotografie und seiner historischen sowie kontemporären Ausstellungsräume werden die aus Kapitel 01 gewonnenen Vorstellungen von der Institution und ihrer architektonischen Ausformulierung gemäß der vorliegenden Bauaufgabe – bezogen auf Raumdimensionen, -folgen und -typen sowie deren Infrastruktur – spezifiziert.

Anschließend wird der Standort Salzburg untersucht. Das Areal um den Mönchsberg und das von Landeshauptmann Wilfried Haslauer vorgeschlagene Grundstück waren in der Vergangenheit bereits Gegenstand kultureller Interventionen; diese dienen modellhaft als technische Referenz.

renzprojekte. Über die Analyse der lokalen städtebaulichen und kulturinstitutionellen Rahmenbedingungen sowie Interviews mit Akteur:innen der Salzburger Kunstszene wird ein passender Standort ermittelt. Der abschließende Entwurf wird mittels der typischen architektonischen Darstellungsformate in Form von Diagrammen, Grundrissen, Schnitten, Ansichten, Axonometrien und Visualisierungen veranschaulicht.

Danksagungen

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen – Familie, Freund:innen und Lehrende – bedanken, die mich während meiner Studienjahre und bei der Anfertigung dieser Arbeit motiviert und unterstützt und damit zum erfolgreichen Abschluss meines Studiums beigetragen haben.

Großer Dank gilt Prof. Christian Kühn, der mir bei der Auswahl meines Themas freie Hand ließ, jederzeit für Besprechungen zur Verfügung stand und mir mit seinem fachlichen und konstruktiven Input stets neue Denkanstöße gab.

Weiters möchte ich meinem Studienkollegen und guten Freund Christian Rasmussen danken, der mir mit seinem ehrlichen und kritischen Feedback dabei half, meine Arbeit immer wieder selbst zu hinterfragen.

Zuletzt gilt mein Dank meinen Eltern, Astrid und Georg: Dafür, dass sie meine Begeisterung für die Architektur fortwährend unterstützt haben, und für ihr Verständnis und ihren ausnahmslosen Rückhalt, auch in schwierigen Phasen meines Studiums. Meiner Schwester Selina möchte ich dafür danken, dass sie immer für mich da ist und stets ein offenes Ohr für mich hat.

Inhalt



KURZFASSUNG 1

MOTIVATION UND METHODE 4

DANKSAGUNGEN 7

01 das Museum

KURZER ABRISS DER MUSEUMSGESCHICHTE 14

**REFERENZPROJEKT:
STÄDTISCHES MUSEUM
ABTEIBERG** 26

**DAS MUSEUM SEIT DEN
1980ERN** 34

**REFERENZPROJEKT: TATE
MODERN** 40

**DIE MUSEOLOGIE UND DER
GEGENWÄRTIGE DISKURS**
50

**SCHLUSSFOLGERUNG TEIL
01** 70

02 die Fotografie

**ZUR GESCHICHTE DER
FOTOGRAFIE** 74

**FRÜHE BEDEUTUNG UND
ETABLIERUNG ALS KUNST-
FORM** 80

**AUSSTELLUNGSRÄUME
FÜR FOTOGRAFIE HEUTE** 92

**DIE IDEE BUNDESFOTOMU-
SEUM ÖSTERREICH** 100

DIE SAMMLUNG 106

**SCHLUSSFOLGERUNG TEIL
02** 116

03 der Standort

**DER MÖNCHSBERG UND
SEINE GESCHICHTE** 120

**DER WETTBEWERB FÜR
DAS SMCA 1989** 130

DER STANDORT HEUTE 148

**SCHLUSSFOLGERUNG TEIL
03** 158

04 Entwurf

KONZEPT 162

RAUMPROGRAMM 166

FORM 174

DISPLAY 176

MATERIAL 178

STATIK 180

PLANDARSTELLUNGEN 182

VISUALISIERUNGEN 204

REFLEXION UND UTOPIE 218

05

EXKURS TERRAZZO 222

**BEITRAGSLISTE *DAS MU-
SEUM DER ZUKUNFT*** 226

INTERVIEW: RAINER IGLAR
228

**INTERVIEW: THORSTEN
SADOWSKY** 234

LITERATURVERZEICHNIS
240

ABBILDUNGSVERZEICHNIS
248

*»Wer an Architektur denkt, versteht darunter zunächst immer die Bauglieder, die Fassaden, die Säulen, die Ornamente, und doch kommt das alles nur in zweiter Linie. Das Wirksamste ist nicht die Form, sondern ihre Umkehrung, der Raum, **das Leere**, [...] «*

August Endell (1908, S. 75)

101

die Institution, ihre Geschichte und der Diskurs heute

KURZER ABRISS DER MUSEUMSGESCHICHTE 14

der Ursprung 15

die Öffnung 16

das Nationalmuseum 18

die Moderne 20

Museumskritik der 1960er 22

REFERENZPROJEKT: STÄDTISCHES MUSEUM ABTEIBERG 26

DAS MUSEUM SEIT DEN 1980ERN 34

der White Cube 35

REFERENZPROJEKT: TATE MODERN 40

Kritik am White Cube 48

DIE MUSEOLOGIE UND DER GEGENWÄRTIGE DISKURS 50

die Zukunft des Museums 51

das Museum der Zukunft 56

das Museum als physisches Erlebnis 58

Le Musée Imaginaire 61

Digitalisierung 62

Partizipation 63

Entwickeln neuer Logiken 65

Erweiterung der Ausstellung 67

SCHLUSSFOLGERUNG TEIL 01 70

kurzer Abriss der Museums- geschichte

Das Museum, insbesondere jenes für moderne Kunst, hat als architektonische Typologie einen besonderen Stellenwert inne. Kaum ein anderer Bautypus wird so unmittelbar mit einer spektakulären Architekturinszenierung in Verbindung gebracht und kann infolgedessen als Spiegel aktueller Strömungen in der Architektur verstanden werden. Sein enormes Potential zeigt zum Beispiel Frank Gehry's Guggenheim Bilbao, das aus einer zuvor in kultureller Hinsicht minder bedeutsamen Krisenstadt einen der touristischen Publikumsmagnete Nordspaniens machte und mit dem „Bilbao Effekt“ sogar eine neue Begrifflichkeit prägte. Abseits der Raumproduktion ist daher besonders das in Gestalt des Museums erzeugte Bild zu einem wichtigen Kriterium geworden, oder, um es in den Worten Walter Grasskamps auszudrücken: „Der Bau ist Teil der Schau.“ (Grasskamp, 2016, S. 40).

In Anbetracht der lokalen Bedeutung und der damit einhergehenden Komplexität, die die Planung eines Museums oder Ausstellungsraumes für Kunst mit sich bringt, und um das Konzept der heutigen Museums-idee zu verstehen, soll dieser erste Teil zunächst einen Überblick über die bauliche Geschichte der Institution Museum geben. Schließlich zielt diese im Kern auf ein kollektives Erinnern durch die Konfrontation mit der Geschichte ab. Nach Fliedl ist eine Beschäftigung mit dem gegenwärtigen Museumsdiskurs und allen Fragen, die diesen betreffen, gar erst dann fruchtbar, wenn ein Grundwissen über seine Geschichte erarbeitet wurde. Dabei sei erwähnt, dass es bei einem facettenreichen Bautyp wie dem Museum beinahe unmöglich scheint, einen allumfassenden Aufriss der Historie seit Anbeginn aller Ausstellungspraktiken und der damit verknüpften Räume zu zeichnen (Fliedl, 2021a). Dieses Kapitel soll sich daher nach einer kurzen Einleitung auf die Geschichte des modernen Museums seit Ende des 18. Jahrhunderts beschränken. Anschließend werden aktuelle Entwicklungen im Museumsdiskurs, insbesondere ihre Auswirkung auf die Museumsarchitektur und ihren Ausstellungsraum dargestellt. Aufbauend darauf und von kongruenten Referenzprojekten begleitet, soll dieser Teil mit der theoretischen Positionierung der Arbeit abgeschlossen werden.

DER URSPRUNG

Dem Ausstellen geht das Sammeln voraus; gesammelt wurde schon lange bevor es Museen gab. Zu Sammeln kann als menschlicher Urinstinkt angesehen werden, der bald über das hinausging, was dem bloßen Überleben diene. Im antiken Griechenland wurde dafür eigens ein neuer Gebäudetyp geschaffen: der *Thesaurus*. Dieser fungierte als Lager für Kriegsbeute, die zwar in der Regel in die eigene Ökonomie integriert wurde, aber wie Schmuck oder Geschirr nicht eingeschmolzen werden konnte. Die Bezeichnung *μουσειον* (Museion) borgt sich unterdessen ein anderer Bautyp, der am ehesten mit dem der Schule verglichen werden kann. Das Museion ist in erster Linie ein Ort der Kontemplation und Verehrung der Künste, genauer gesagt der Musen, den Schutzgöttinnen eben dieser. Das Sammeln von Objekten und das Lernen finden räumlich getrennt statt.

Ab Ende des Mittelalters und mit dem sich anbahnenden Humanismus im 14. Jahrhundert rücken diese beiden Aktivitäten räumlich näher zusammen. Im Palazzo Ducale in Mantua etwa ist direkt neben dem *studiolo* (Studienzimmer) die *grotta* (Schatzkammer) untergebracht. Im Zuge des Unterrichts fand schließlich eine Synthese dieser beiden Aspekte in Gestalt von Vitrinen im *studiolo* statt (Hoffmann et al, 2016, S. 12). Entsprang die Motivation des Sammelns zwar mehr der fetischisierenden Faszination für das Fremde als der systematischen Akkumulation von Exponaten, so wurde den gesammelten Objekten dennoch zunehmend gezielt ein Zeugniswert zugesprochen.

Erst in den privaten Wunderkammern des 16. Jahrhunderts war eine gewisse Logik zu erkennen; die Objekte wurden aufgrund gemeinsamer Eigenschaften in die Sammlung aufgenommen, wobei als Ziel die fortdauernde Vergegenwärtigung technischer und künstlerischer Errungenschaften verfolgt wurde. Ein Zeugnis davon sind die *”Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi”* Samuel Quicchebergs aus 1565, die als eine Anleitung zum logischen Sammeln, Ordnen und Zuteilen von Exponaten verstanden werden können (Niewerth, 2018, S. 31-34).

DIE ÖFFNUNG

—
Anders als es heutigem Verständnis entspricht, war das Museum in seinen früheren Entwicklungsstufen kein öffentlicher Ort; auch die Museumsarchitektur spielte nur eine untergeordnete Rolle. Über die räumliche Konzeption wurde kaum nachgedacht, einzig die ausreichende Belichtung wurde als wichtig erachtet. Ausstellungsräume waren in erster Linie ausgewählten Gesellschaftsschichten vorbehalten. Als solche wurden sie folglich in Gebäude einer ähnlichen Bedeutung integriert oder nachträglich an diese angeknüpft (Hoffmann et al, 2016, S. 13).

Mit dem Wandel geistiger Strömungen im 18. Jahrhundert entwickelt sich schließlich auch die Rolle der Institution, die bis dahin als eine solche faktisch noch nicht existierte. So kann die Öffnung des Louvre für die Bevölkerung in Folge der Französischen Revolution 1792 als der Auftakt des modernen, bürgerlichen Museums und der Transformation vom privaten zum öffentlichen Ort betrachtet werden (Kühn, 2020).

Bereits zu diesem Zeitpunkt hat die Architektur des Museums eine besondere symbolische Bedeutung inne: Knapp acht Jahre zuvor skizzierte Étienne-Louis Boullée seinen utopischen Idealentwurf für ein Museum, befreit von jeglichen Exponaten und in seinen Dimensionen geradezu megaloman. Utopisch, weil dieser nie realisierbar gewesen wäre, doch darum ging es nach Spekulationen des Museologen Gottfried Fliedl und des Psychoanalytikers Karl-Josef Pazzinis nicht. Vielmehr soll dieser Entwurf als ein Dispositiv gegenwärtiger politischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge im Rahmen der Aufklärung und der heraufziehenden Revolution gelesen werden: Überdimensionierte Hallen führen zu einem gemeinsamen, zu füllenden Zentrum. Einzig Opferfeuer entlang der Säulenreihen gestalten den Raum und lassen den notwendigen Preis der Revolution vermuten (vgl. Fliedl et al., 1996, S. 131-158).

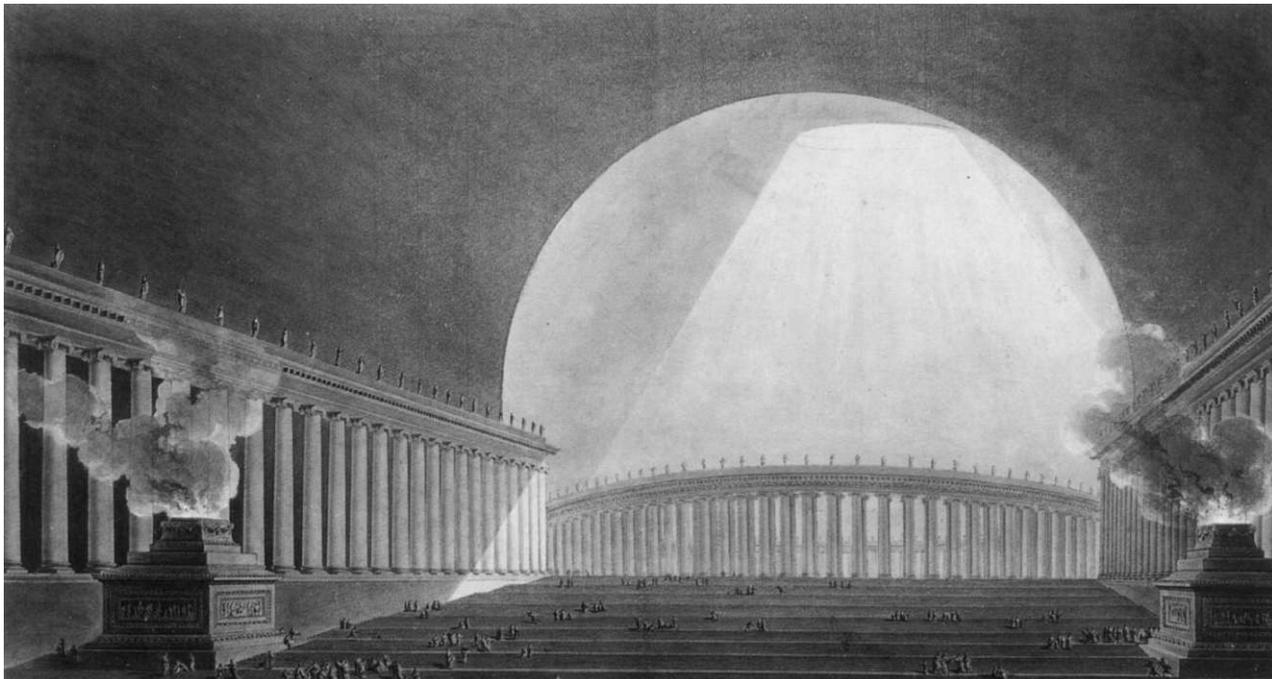


abb. 02 Entwurf für ein Museum | Étienne-Louis Boullée | 1784

Mit dem Wandel des Museums zur modernen, öffentlichen Institution kommt ihm eine neue Bedeutung zu. Fliedl beschreibt diese wie folgt:

*»Über die Brüche der politischen, ideologischen und ökonomischen Revolutionen hinweg kommt dem Museum im Aufbruch der Moderne die Rolle zu, das Band zur Vergangenheit nicht abreißen zu lassen, narrative Kontinuität zu sichern, Vergesellschaftung über gemeinsame Werte und kollektive Erinnerung zu stabilisieren. Auf den immer rascheren Wandel der Lebenswelt reagiert das Museum mit der kompensatorischen Rettung und Aufbewahrung der Dinge, die ansonsten verschwinden würden. Alles kann ab nun zum „Letzten“ werden, das nicht verloren gehen soll. Die Denkmalpflege sichert die Erhaltung vor Ort, das Museum nimmt sich aller fluktuierenden Dinge wie ein letztes Asyl an.«
(Fliedl, 2021b, S. 25)*

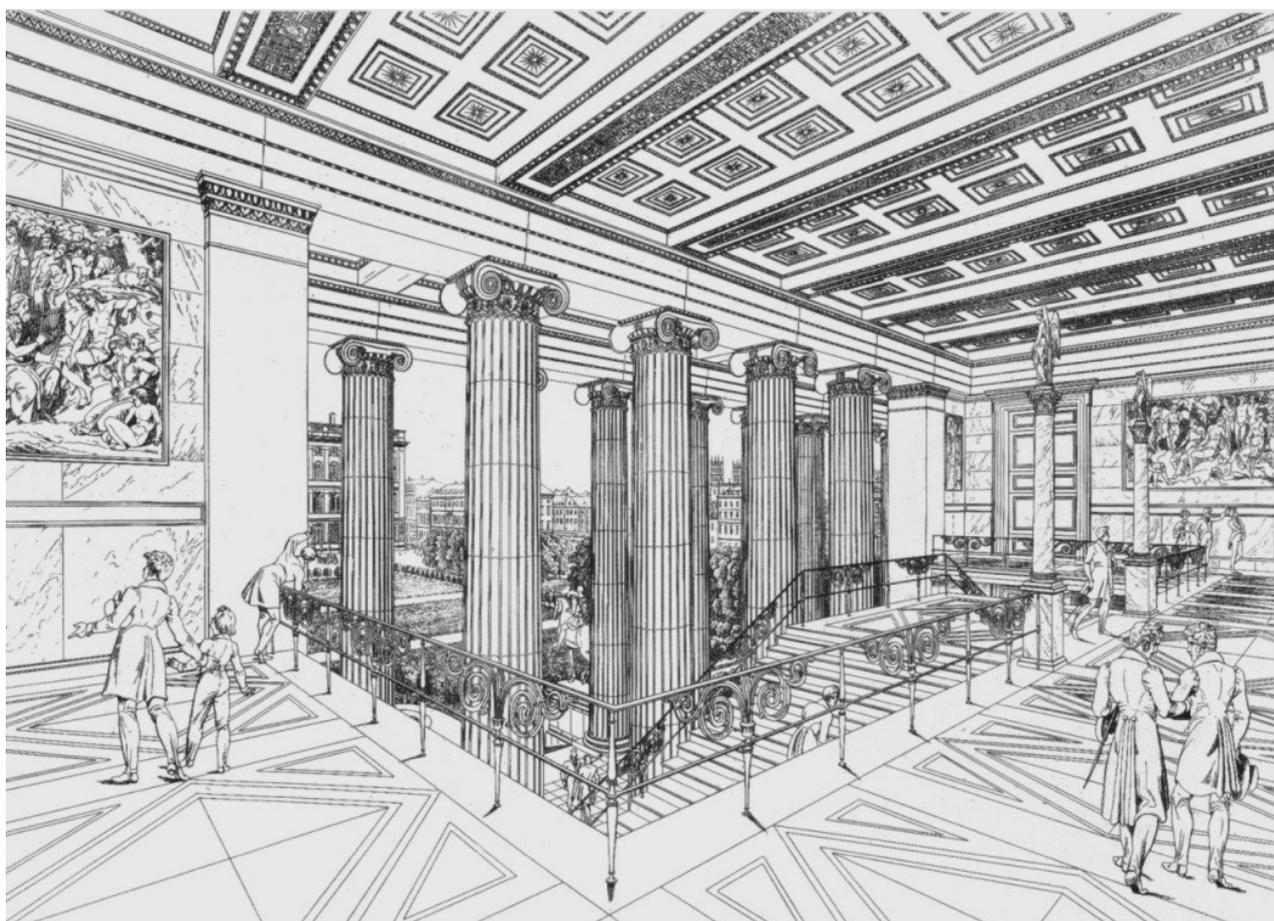
Das 1830 von Karl Friedrich Schinkel entworfene *Alte Museum* in Berlin kann als eines der ersten alleinstehenden Gebäude genannt werden, das in etwa der heutigen Definition eines Museums entspricht: ein eigens zum Zweck der Bildung der Öffentlichkeit errichteter Bau, in dem Objekte gesammelt und ausgestellt werden. Diese Idee zeigt sich auch in der Architektur. Der Eingangsbereich des Museums ist über zwei Geschosse hinweg offengehalten und bildet einen Schwellenbereich vom Stadt- in den Ausstellungsraum. Eine Perspektive Schinkels zeigt, wie er sich die Bespielung dieses Raumes vorstellt: Die bürgerliche Gesellschaft trifft sich, flanirt zwischen den Exponaten und unterhält sich über die Kunst. Der Architekt schafft bewusst kommunikative Räume, die nicht primär dem Ausstellen, sondern der Interaktion und der gemeinsamen Bildung dienen: Das Museum ist ein Ort der Humanisierung. Die Sammlungsobjekte sind dabei chronologisch angeordnet, was ihre historische Entwicklung zeigt und zum Vergleichen einlädt (Fliedl, 2013).

DAS NATIONALMUSEUM

Nach seiner Entwicklung zum öffentlichen Bildungsort wurde das Museum als Instrument für den zu dieser Zeit entstehenden Nationalstaat besonders interessant. Staat und Museum sind eng miteinander verknüpft – auch räumlich, wie die Lage des *Kunst-* und des *Naturhistorischen Museums* gegenüber der Wiener Hofburg veranschaulicht. Das Zusammentragen einer staatlichen Sammlung soll nationale Werte widerspiegeln und zum Schaffen einer kollektiven Identität beitragen. Gleichzeitig veranschaulicht das Ausstellen von Gütern anderer, „nicht zivilisierter“ Kulturen im Nationalmuseum die eigene Überlegenheit. Damit wandelt sich die Sammlungspraxis des Museums vom gezielten Wählen von Objekten, die Individualität und persönliches Interesse reflektieren, zur schier unendlichen kapitalistischen Akkumulation, die letztendlich in den kolonialistischen Beutezügen gipfelt (Fliedl, 2013b). Für die Architektur gilt es damit möglichst große Menschenmassen möglichst effektiv durch die Innenräume zu leiten; das führte zur Geburtsstunde des Rundgangs. Mit der linearen Aneinanderreihung von Exponaten tat man sich freilich aufgrund fehlender Logik schwer, gezielt Bildung zu vermitteln. Um eindeu-

tigere Beziehungen zwischen den Objekten herstellen zu können, verzweigten sich die erschlossenen Haupträume bei späteren Museen des 19. Jahrhunderts, und es bildete sich eine klare Raumhierarchie heraus. Gestalterisch bedient sich das Museum innen wie außen des klassischen Formenkanons, der es erfolgreich in der Vergangenheit verankert (Hoffmann et al, 2016, S. 16f).

abb. 03 Altes Museum | Berlin | Karl Friedrich Schinkel | 1828



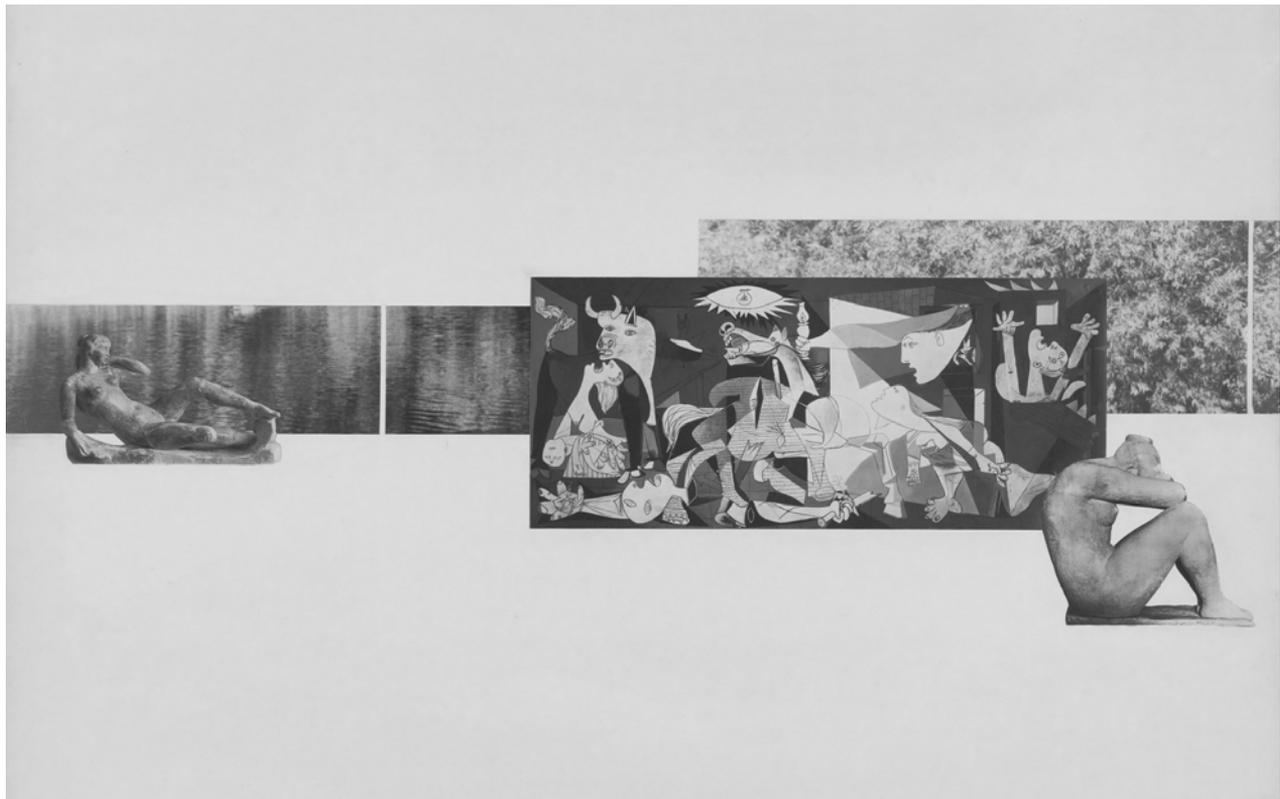
DIE MODERNE

–
Verglichen mit anderen Bautypen gestaltet sich das Aufeinandertreffen von Museum und Moderne zunächst schwierig und es dauert, bis es zu einer baulichen Synthese der beiden kommt. Nicht selten wird das 1939 von Edwards Durell Stone und Philip Goodwin im International Style errichtete *Museum of Modern Art* in New York als erster moderner Museumsbau hervorgehoben (Hoffmann et al, 2016, S. 22). Entwürfe lieferte Le Corbusier freilich schon früher – etwa das 1929 für Genf konzipierte *Mundaneum* oder das *Musée à croissance illimitée* (1939) – zu Deutsch das Museum mit unbegrenztem Wachstum. Auffallend ist, dass sich beide Konzepte primär mit der Erschließung und Bewegung durch das Gebäude beschäftigen. Zweiteres sollte wachsen können und dennoch eine Durchwegung durch die Ausstellung abseits des klassischen Rundgangs anbieten – Le Corbusier hatte bereits 1939 eines der größten räumlichen Probleme des Museumsbau erkannt: die unendlich wachsende Sammlung (Fondation Le Corbusier, 2022). Spätestens mit dem 1955 in Manhattan fertiggestellten *Solomon R. Guggenheim Museum* von Frank Lloyd Wright war die Institution in der Moderne angekommen. Auch hier ist die Durchwegung der formgebende Parameter – diese findet allerdings nicht in der Horizontalen statt: Über Aufzüge gelangen die Besucher:innen ins oberste Stockwerk und erst der anschließende Weg abwärts ist als Museumsbesuch inszeniert (Hoffmann et al, 2016, S. 22).

Mit dem Aufbruch des Bautyps in die Moderne entstanden in den Folgejahren zahlreiche Werke, die sich die zeitgenössische Architektursprache zunutze machten, wie etwa 1968 die *Neue Nationalgalerie* Mies van der Rohe in Berlin. Bei dieser fand derselbe Formenkanon Mies' Anwendung wie bereits Jahre zuvor bei dem *Barcelona Pavillon* oder seinem nie realisierten Entwurf für ein *Museum für eine kleine Stadt*: ein beinahe schwebendes, auskragendes Flachdach wird von reduzierten, zurückversetzten Stützen getragen. Darunter spannt sich ein minimalistischer Raum auf – durch die Abwesenheit von Architektur gehen Raum und Kunst eine einzigartige Synthese ein. *Das Museum für eine kleine Stadt* entstand ursprünglich aus dem Wunsch, eine Bühne für Picassos Ge-

mälde *Guernica* zu schaffen. Wie Mies' Zeichnungen illustrieren, funktioniert das Konzept zwar für großformatige Kunstwerke wie *Guernica* und Skulpturen, kleinere Exponate gehen allerdings unter und müssten auf einem Sockel oder Trennwänden platziert werden (Hopkins, 2022, S. 207).

abb. 04 Museum für eine kleine Stadt | Ludwig Mies van der Rohe | 1941-43



MUSEUMSKRITIK DER 1960ER

-
Ab den 1960ern wurde die Institution Museum zunehmend von der Öffentlichkeit wahrgenommen. Diese stand ihr allerdings nicht nur positiv gegenüber; es machte sich vermehrt auch Kritik breit. Während Architekt:innen anfangen, den Bautyp dank der damit verbundenen, entwerferischen Freiheiten für sich zu entdecken, wurden die Institution dahinter und ihre Intentionen zunehmend hinterfragt. Museen verkämen zu elitären Elfenbeintürmen und würden Kunst horten, sie aus dem Verkehr ziehen und ihr somit jegliche Geltungskraft entziehen.

Diese Unzufriedenheit kulminiert in der 1970 von Gerhard Bott herausgebrachten Anthologie *Das Museum der Zukunft*, in der 43 Akteur:innen der verschiedensten, die Museumspraxis betreffenden Bereiche ihre Vorstellung der erwünschten Entwicklung der Institution niederschrieben. Trotz der großen Bandbreite an beruflichen Hintergründen der Beteiligten lässt sich ein allgemeiner Konsens in den Beiträgen ablesen: Die Demokratisierung und die Auffassung des Museums als öffentlicher Begegnungs- und Bildungsraum für alle Gesellschaftsschichten waren ein vorrangiges Anliegen. Für den Kunstsammler Peter Ludwig sollte das Museum nicht nur vergangene, sondern auch gegenwärtige Kunst wie Film und Fotografie zeigen sowie als Ort für Veranstaltungen (Vorträge und Diskussionen) dienen. Er kritisiert den fehlenden Gegenwartsbezug der Institution und die Position als „*Musentempel für gebildete Stände*“. Kunsthistoriker und Herausgeber Gerhard Bott führt die gegenwärtige Museumskritik insbesondere auf die unzureichende Flexibilität der Museen zurück. Er sieht die Aufgabe des modernen Kunstmuseums in seiner Fähigkeit, sich an Wandel anzupassen. Das Museum soll als Bildungseinrichtung fungieren, die sich nicht von statischen Regeln und Vorgaben steuern lässt, sondern sich mit gesellschaftlicher Veränderung weiterentwickelt. Hier gilt es sich an den Museumsentwurf Boullées zurückzuerinnern, der diese Transformation nicht auf die Systematik des Museums beschränkt, sondern auch in dessen Architektur übersetzt.



abb. 05 Abstraktes Kabinett | El Lissitzky | 1926

**»ES MÜSSTEN RÄUME GESCHAFFEN
WERDEN, DIE NICHT WERKE PRÄ-
SENTIEREN, SONDERN SICH SELBST
[...] ES MÜSSTEN NEUE FORMEN DER
VISUELLEN KOMMUNIKATION JEN-
SEITS DES TRADITIONELLEN KUNST-
BEGRIFFS DES ABGESCHLOSSENEN
WERKS ERREICHT WERDEN, [...] IM
SINNE AUCH EINES NEUEN ERWEI-
TERTEN BEGRIFFS DER KUNST ALS
EINES ANDAUERNDEN, NICHT AB-
GESCHLOSSENEN [...] PROZESSES,
IN DEN DER BETRACHTER MITEINBE-
ZOGEN WIRD.«** (Schmied, 1970, s. 253)

Dieses Spannungsfeld aus Raum und Akteur:in hebt Wieland Schmied, damaliger Direktor der Kestner-Gesellschaft in Hannover, als Dreh- und Angelpunkt des Museums der Zukunft hervor. Die Veränderung bringt der/die individuelle Kunstschaffende, Aufgabe des Museums ist es, den adäquaten Raum dafür zu bieten, indem es progressiv und dynamisch agiert. Grundlage für Schmieds Standpunkt lieferte das 1926 von El Lissitzky entworfene *Abstrakte Kabinett* – ein transformierbarer Raum, dessen Ausstellungsflächen bei Bedarf bewegt und verdeckt werden konnten und dessen Farbgebung sich je nach Blickpunkt veränderte (Legge, 2000, S. 111-114). Der/die Künstler:in schafft einen Erfahrungsraum, der von den Besucher:innen erst in der Bewegung durch das Museum begriffen werden kann.

Der Institutionskritik der 60er folgte in den zwei Jahrzehnten darauf ein Boom an Museumsneubauten, in deren Form der avantgardistisch-künstlerische Zeitgeist Ausdruck fand. Dabei reagierte die Architektur gleichzeitig auf das enorm gestiegene Publikumsinteresse, das eine diversifizierte Besucher:innendemografie zur Folge hatte. Funktionen wie Cafés und Shops wurden strategisch platziert, um den Konsum im Museum zu steigern. Um auch ein jüngeres Publikum und Familien anzusprechen, wurden pädagogische Programme entwickelt und die Räumlichkeiten kinderfreundlicher gestaltet. Ausstellungen wurden spektakulärer und sollten eine möglichst breite Masse erreichen, was besonders Wechselausstellungen begünstigte, da diese einen erneuten Besuch wahrscheinlicher machten (Legge, 2000, S. 115).

Die Aufbruchstimmung findet 1977 schließlich Ausdruck im Flaggschiff der neuen Museumsarchitektur: dem *Centre Pompidou* von Renzo Piano und Richard Rogers in Paris. Dieses ist nicht als abgeschlossenes Objekt konzipiert, sondern ähnlich wie Cedric Princes *Fun Palace* als reine Infrastruktur, quasi eine flexible Maschine, in der jeglicher gewünschter Zustand herbeigeführt und simuliert werden kann. Die Aufgabe der Architektur selbst wird auf ein Minimum reduziert: eine erschlossene, klimatisierte, schützende Hülle. Das *Centre Pompidou* steht in all seinen Facetten für Offenheit und soll der ganzen Bevölkerung einen freien

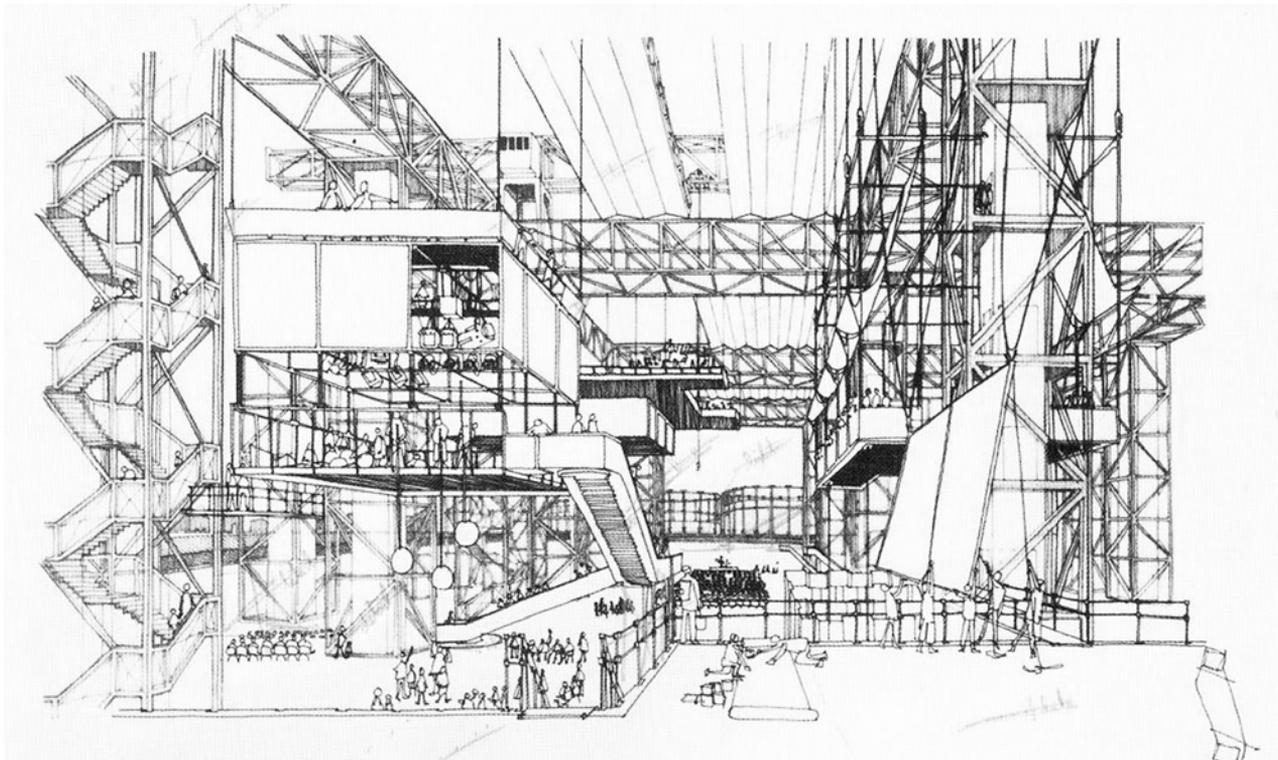


abb. 06 Fun Palace | Cedric Price | 1959

Zugang zu Informationen bieten. Kein Jahrzehnt später wurde dieses Konzept bereits relativiert, als sich das von Gae Aulenti geplante *Musée National d'Art Moderne* als zweite Hülle in Form einer Dauerausstellung im *Centre Pompidou* einnistete. Johannes Cladders, Direktor des *Städtischen Museums Abteiberg* in Mönchengladbach, sah darin nicht nur das Scheitern eines Gebäudes, sondern der ganzen der Flexibilität verpflichteten Ideologie. Ein Museum sollte keine flexible Hülle sein, sondern möglichst vielschichtige Raumerlebnisse bieten. Der 1982 realisierte Neubau für das Städtische Museum gilt als Aushängeschild dieser Doktrin. (Davidts, 2017, S. 13f)

Städtisches Museum Abteiberg

Bauherr: **Stadt Mönchengladbach, Mönchengladbach**

Architekt: **Hans Hollein**

Baujahr: **1972-1982**

Dem Vorschlag Wieland Schmieds entsprechend, kam es bei der Konzipierung der Museumsneubauten, die als Reaktion auf die Kritik der Vorjahre entstanden, zunehmend zur Einbindung von Künstler:innen und andere Akteur:innen des Museumswesen. Hier gilt es besonders die Zusammenarbeit zwischen Hans Hollein, Joseph Beuys und Johannes Cladders hervorzuheben, als deren Ergebnis das *Museum Abteiberg* in Mönchengladbach zustande kam. Es hatte seinen Sitz, auf Initiative Cladders, der 1967 die Leitung übernahm, in einem umfunktionierten Bürgerhaus in der Bismarckstraße nahe dem historischen Zentrum. Der Standort wurde noch im selben Jahr mit der ersten musealen Kunstschau Beuys' eingeweiht, welcher Hollein kurz zuvor eine Professur für Architektur an der Düsseldorfer Kunstakademie vermittelte (Museum Abteiberg, 2022). Keine drei Jahre später kuratierte Hollein selbst eine Ausstellung in der Bismarckstraße: „*Alles ist Architektur. Eine Ausstellung zum Thema Tod*“ thematisierte die Dynamik und das politische Machtgefüge zwischen Museum, Ausstellungsobjekt und Display. Dem/der Besucher:in bekannte Gegenstände wie Golfschläger, Bauhelm, Cola-Flasche und Duschkopf wurden aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und, etwa in einem Haufen Sand, als Exponate neu kontextualisiert. Hollein stellte keine künstlerischen Unikate aus, sondern schuf erfahrbare Installationen, unabhängig von Form oder konkretem Bezug der Objekte zueinander. Samuel Korn kommentiert die Ausstellung wie folgt:

»Was Hollein zeigt, sind Pseudo-Rekonstruktionen, die, als künstlerische Installation erfunden, einen Kommentar auf das Museum und seine Sammlungs- und Ausstellungsarbeit darstellen. Mit der Schau verdeutlicht er, dass museale Präsentation keine transparenten Darlegungen von Zusammenhängen sind, sondern kollaborative, rituelle Handlungen. Er spielt damit auf die Macht der Rahmung des Moments der Veräußerung an; denkt die Ausstellung als manipulierbare Konfiguration von Objekten, Zeichen, Handlungen und Verweisen und somit als öffentlichen wie auch politischen Raum.« (Korn, 2014, S. 93)



abb. 07 Museum Abteiberg | Ausstellungsräume | 1982

Die Loslösung vom konkreten, physischen Raum und die Zuwendung zum abstrakteren Wahrnehmungsraum, etwa in Form von Zeichencollagen mithilfe alternativer Medien, spielte eine zentrale Rolle im Frühwerk Holleins (Korn, 2014, S. 96). Die *Media Linien*, die er 1972 als Orientierungssystem für das olympische Dorf in München entwarf, schufen Raum nicht etwa durch physische Barrieren, sondern durch mannigfaltige sensorische Stimuli wie Geruch und Licht (Hollein, 2022). Dieser Paradigmenwechsel zum Subjekt überschneidet sich in vielerlei Hinsicht mit den Ansprüchen der Kunstavantgarde an Museen. Es war daher nicht überraschend, dass Cladders persönlich Hollein zwei Jahre nach „*Alles ist Architektur. Eine Ausstellung zum Thema Tod*“ als Direktvergabe mit dem Bau für das Städtische Museum Abteiberg beauftragte.

Das Museum Abteiberg war Holleins erstes großes Projekt und vereint zahlreiche Entwurfsthemen seiner früheren Arbeiten. Statt als Monolith aus der bestehenden Stadtstruktur herauszusteichen, integriert es sich als scheinbar gewachsenes, städtisches Gefüge in die Umgebung. Das Dach formt eine Landschaft, die aus dem Stadtraum heraus durchwandert werden muss, um das Museum zu betreten. Dies erinnert an Holleins Entwurf für die Zentralsparkasse Floridsdorf aus dem Jahr 1968, deren Oberfläche in versetzte Terrassenebenen unterteilt ist und so als Erweiterung des urbanen Raums agiert und nicht als Barriere. Die nahtlose Synthese aus Architektur und Landschaft führt unweigerlich dazu, sich ins Gestein vorzuwagen. Diese subterrane Form der „negativ-Architektur“, also nicht das Schaffen von Raum durch Einschließen und Abgrenzen, sondern das Aushöhlen eines bestehenden Körpers, sieht Hollein als eine der größten Herausforderungen, da es keine Kontext-Parameter gibt und der/die Architekt:in allein dafür verantwortlich ist. Wirkt dies zunächst wie eine Erschwernis des praktischen Entwerfens, da es schier unendliche Möglichkeiten zulässt und die Gefahr der Willkür birgt, erlaubt es gleichzeitig eine Annäherung an den reinen Raum – Raum, der nicht auch Objekt sein muss, sondern nur für sich steht (Hollein, 2008, S. 134f). Dieses Konzept wird besonders deutlich bei Holleins Siegerentwurf für den Wettbewerb für das Guggenheim Museum Salzburg 1989 – mehr dazu in Teil 03.

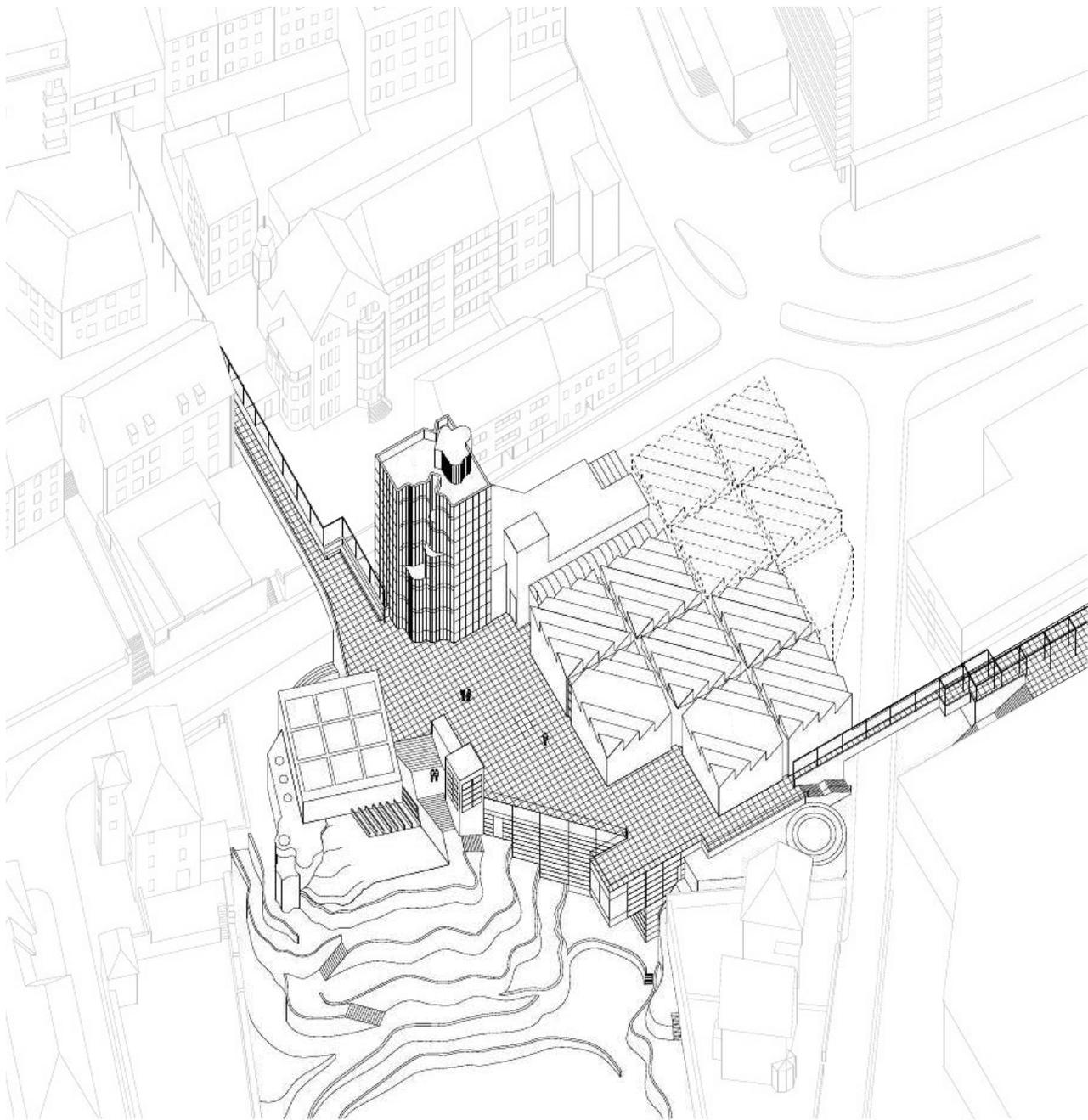


abb. 08 Axonometrie zur Lage im Stadtraum

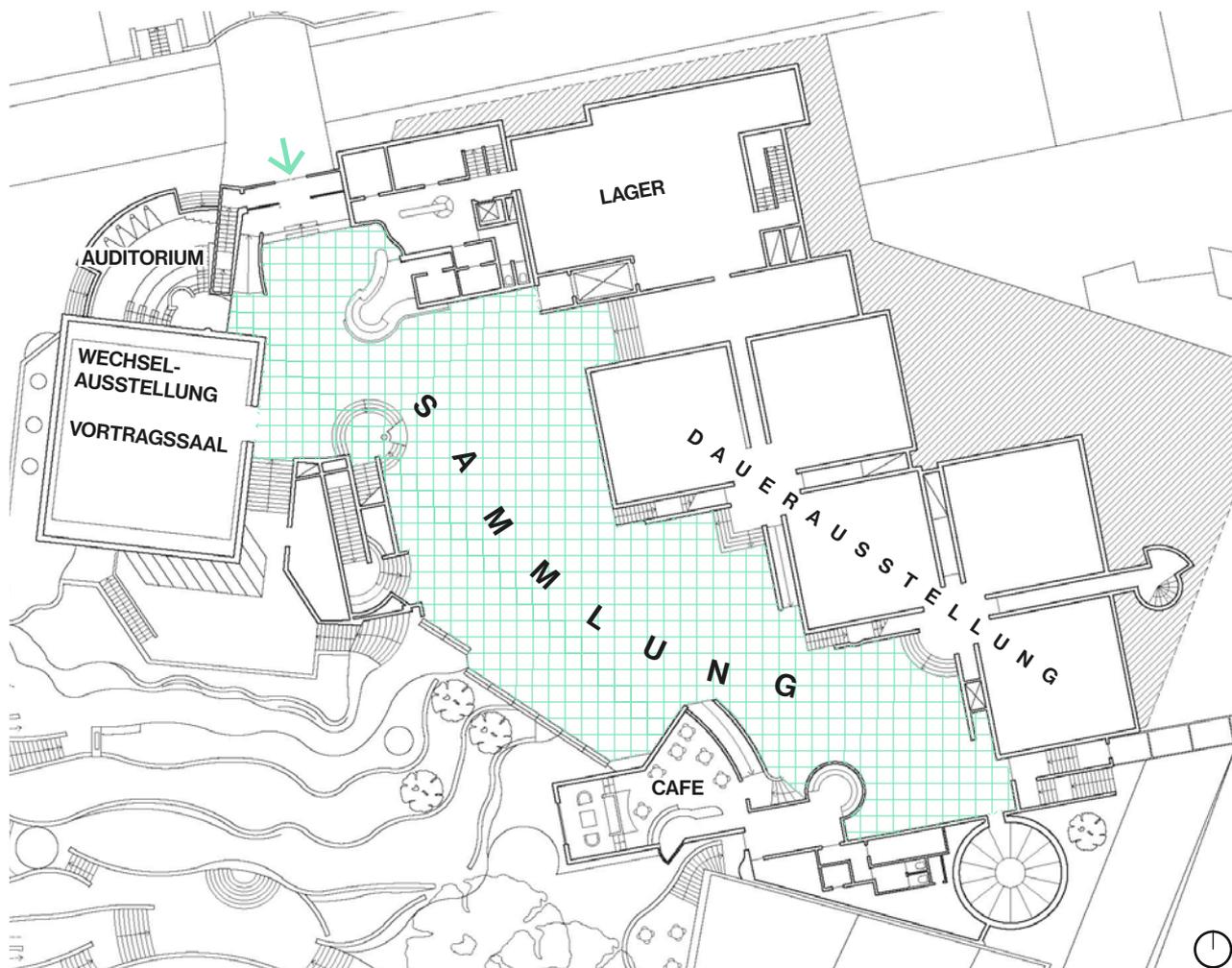


abb. 09 Grundriss Straßenebene | M 1:500

Die Anordnung der Innenräume wirkt zunächst äußerst komplex, bei genauerer Untersuchung des Grundrisses lässt sich allerdings eine simple Logik erkennen: Die oberirdisch sichtbaren Galerieräume sind kleeblattförmig angeordnet und ziehen sich über alle drei Geschosse. Entlang des Hangs platziert Hollein gemeinschaftliche Einrichtungen wie Cafeteria, Vortragssaal und den Unterrichtsraum für Kinder. Dazwischen erstreckt sich als amorpher Körper der Ausstellungsraum (markiert), der nicht durch Wände, sondern durch die umliegenden Funktionen unterteilt wird. Besondere Beachtung gilt es auch den Schwellenräumen zu schenken. Zwar unterscheiden sich die Ausstellungsräume selbst in Dimension, Licht und Form, doch kommt es erst durch ihre Anordnung zueinander zu solch einem Geflecht aus sensorisch diversen Erfahrungsräumen. Das Ergebnis ähnelt einem Labyrinth verschiedener Durchwegungsmöglichkeiten und Sichtachsen – frappierende Eindrücke von Exponat und Architektur wechseln einander ab. Der Raum hinterlässt, je nachdem, wie er betreten wird, einen jeweils anderen Eindruck bei dem/der Besucher:in (Korn, 2014, S. 107-113).

Hollein sieht die Dialektik zwischen Kunstwerk, Raum und Gebäude nicht im Sinne einer Integration, sondern einer Konfrontation, welche das Potential des Raumes und der Objekte erlebbar machen soll. Er begreift Flexibilität nicht, wie beim *Centre Pompidou*, als Ergebnis verschiebbarer Wände und Decken, sondern als Angebot vielschichtiger Raumsituationen, mit denen das Kunstwerk interagiert. Nicht das Kunstwerk, als welches nach Holleins Auffassung auch die Architektur gelten darf, ist beweglich, sondern der Mensch (Hollein, 2022b).

SCHLUSSFOLGERUNG

–
Wie das *Centre Pompidou* veranschaulicht das Museum Abteiberg gut eine Ausrichtung der Museumsarchitektur der 70er und 80er und ihre räumlichen Ambitionen. Es erhielt äußerst positive Rezeptionen, 1985 wurde Hollein der Pritzker-Preis verliehen, führte aber auch zu einer Welle an Kritik. Ein Blick in die aktuelle Sammlungspräsentation des Museums zeigt allerdings: die Räumlichkeiten erlauben die Zurschaustellung unterschiedlichster Formate. Wie im Abschnitt zum gegenwärtigen Museumsdiskurs erläutert werden soll, ist Holleins Auffassung eines Museumsbesuchs als vielschichtiges, sensorisches Erlebnis ein durchaus zeitgemäßer und Besucher:innenzahlen belegen, dass das Museums Abteiberg jedenfalls ökonomisch funktioniert.

abb. 11 Museum Abteiberg | Übergänge und Schwellenbereiche | 1982



das Museum seit den 1980ern

Mit ihrer exaltierten, bedeutungsgeladenen Formensprache bot die Postmoderne einen idealen Rahmen für repräsentative Museumsbauten, welche eine volle Entfaltung aller Dogmen dieser Stilepoche zuließen. Innen lieferten sie eine symbolreiche, dschungelartige Aneinanderreihung vielfältiger Erlebnisräume, die den Besucher:innen durch die Interaktion möglichst mannigfaltige Sinneswahrnehmungen bieten sollten. Außen erfüllten sie als monumentale Signet-Architektur ihren Zweck als Vorzeigeobjekte und wurden zum Werkzeug der Stadtentwicklung. Zusätzlich zogen diese pompösen Kulturtempel immer größere Menschenmassen an, 1970 besuchten mehr als 16 Millionen Menschen deutsche Museen, doch führte diese Hingabe zum Bild der Architektur zu einem Umdenken bezüglich des Spannungsfeldes Architektur und Ausstellung (Auer, 1973, S.10). Es wurde die Kritik laut, dass es Architekt:innen nicht primär darum gehe, Häuser für Kunst zu entwerfen, sondern mit ihren Bauwerken selbst Kunst zu schaffen.

Die Projekte – so die Kritik – seien keineswegs Ausdruck neuer, gesellschaftsbezogener und kulturpolitischer Museumskonzepte, sondern pompöse Repräsentationsbauten. Statt nur als Präsentationsplattform zu dienen, dränge sich die Architektur in den Vordergrund und nehme der Kunst die Aufmerksamkeit. Dieser Vorwurf kam vorrangig aus den Reihen der Künstler:innen, die sich durch die Wucht der Museumsarchitektur missverstanden fühlten. Markus Lüpertz interpretierte solche Projekte als Versuch der Architekt:innen, ihre eigene Notwendigkeit zu legitimieren. Für den idealen Museumsraum reiche eine Box, bestehend aus vier Wänden, zwei Türen und einem Oberlicht (Der Standard, 2001).

Walter Pichler, der sich als Architekt und Bildhauer zwischen beiden Professionen bewegte, bezeichnete Museen als „Bezugspunkte in jeder Stadt“, und erkannte folglich die repräsentative Qualität des Museums durchaus an. Die Ausstellungsräume sollten sich allerdings zurücknehmen und in erster Linie eine flexible Infrastruktur in Form von Technologie, Proportion und Belichtung bieten. Diese Vorstellung entspricht in vielerlei Hinsicht dem Konzept des *Centre Pompidou*. Die Selbstdarstellung der Architektur lehnte Pichler im Konext des Museums ab und

reduziert es darauf, reine Plattform zur Kunstvermittlung zu sein:

»Im Museum ist Kunst sozusagen der alleinige Hauptakteur, während es sonst hauptsächlich um Interpretation und um den Sekundäraufwand von Inszenierungen geht. Wir dagegen müssen uns überall mit den lächerlichsten und primitivsten Vorrichtungen herumschlagen, selbst in ganz neuen Häusern. Im Prinzip ist eine Halle notwendig, in der du einfach alles aufführen kannst, mit jeder Möglichkeit der Technologie. [...] Die Wahrheit ist: Man braucht eine Baustelle.« (Pichler, 1988)

Auch aus den Reihen der Architekt:innen war eine Abwehrreaktion spürbar. Im Gespräch mit Gottfried Boehm über ihre früheren Arbeiten erwähnte Jacques Herzog explizit das *Städtische Museum Abteiberg* als „Ikone unserer Ablehnung“. Auch Boehm wusste wenig mit dem Gebäude anzufangen. Statt als neutrale Präsentationsplattform zu dienen, sei es ein unterschwelliger Versuch, den Eindruck der Kunst zu schwächen, diese „abzustoßen“. Die Architektur müsse vielmehr möglichst alles Fingürliche und Bildhafte vermeiden (Boehm, 2004). Dieser Abneigung gegenüber den zeitgenössischen Museumsräumen folgte der bis heute gängigste Typ der Ausstellungsarchitektur: der *White Cube*.

DER WHITE CUBE

-
Bereits die Vertreter:innen des Bauhaus und De Stijl propagierten die Neutralität der weißen Wand als Ausstellungsfläche. Die angeblich erste Verwendung der rein weißen Wand in einem Ausstellungsraum soll sogar noch weiter zurückreichen: Bei den Innenräumen des Wiener Secessionsgebäudes 1897 verzichtet Joseph Maria Olbrich bis auf einzelne Goldelemente auf jegliche Ornamente. Zum Archetyp wird sie allerdings erst Jahrzehnte später. Die Popularisierung der Grundidee des White Cube in der Museumsarchitektur lässt sich spätestens 1977 mit dem Bau des *Centre Pompidou* beobachten: Die Architektur und der Ausstellungsraum sind ausschließlich Hilfsmittel und Werkzeug zur Präsentation von Kunst.

Eine tragende Rolle in der Entwicklung des White Cube zu seinem heutigen Stellenwert spielt das Manifest des Schweizer Künstlers Rémy Zaugg *The Art Museum of My Dreams or A Place for the Work and the Human Being*, welches er 1986 im Rahmen eines Vortrags im Kunstmuseum Basel vorstellte. Darin reduziert er die Aufgabe der Ausstellungsarchitektur darauf, optimale Rahmenbedingungen für die Begegnung von Kunstwerk und Betrachter:in zu schaffen.

Zaugg beschreibt im Detail, wie diese Bedingungen geschaffen werden können. Der Raum muss geschlossen sein, Boden und Decke horizontal. Die vier weißen Wände sind opak, vertikal und flach, um möglichst passiv und gefühllos zu sein. An das Material stellt er keine näheren Ansprüche, solange es möglich ist, schwerere Objekte mit Nägeln und Schrauben daran zu befestigen. Auch bezüglich der Dimensionen hat Zaugg klare Vorstellungen: Gemäß dem menschlichen Maßstab und der durchschnittlichen Armspannweite sollten die Wände mindestens 5,4m und maximal 10,8m lang sein. Für die Höhe des Raumes sieht er in etwa 4,6m vor, solange die Kunst je nach Format nicht erdrückt wird oder in der Leere verschwindet. Ja nachdem, ob der/die Besucher:in zum Gehen oder Verweilen angeregt werden soll, ist der Raum länglich oder quadratisch zu halten. Das Licht muss homogen sein, so homogen, dass es beinahe unsichtbar erscheint und die Exponate gerade ausreichend beleuchtet. Komplexer wird es bei der Konfiguration der Räume untereinander. Der einfache Rundgang ist zu vermeiden, da jeder Raum sonst auf seine Erschließung des nächsten reduziert wird. Die Räume sollten daher in Gruppen angeordnet sein und nicht Teil der internen Erschließung des Museums. Um dem willkürlichen Umherwandern vorzubeugen, sind maximal 5-7 Räume zu einer Einheit zusammenzuschließen (Zaugg, 2013, S. 13-58).

»THE PLACE FOR THE WORK AND THE HUMAN BEING IS THEREFORE THE TOOL OF THE ENCOUNTER BETWEEN THE WORK AND THE HUMAN BEING, BETWEEN THE HUMAN BEING AND THE WORK. IT IS THE SPECIFIC INSTRUMENT OF THEIR PERSPECTIVE ENCOUNTER. IN IT, THE PRESENTATION OF THE WORK TO THE HUMAN BEING AND OF THE HUMAN BEING TO THE WORK WILL BE OPTIMAL.« (Zaugg, 2013, S. 9)

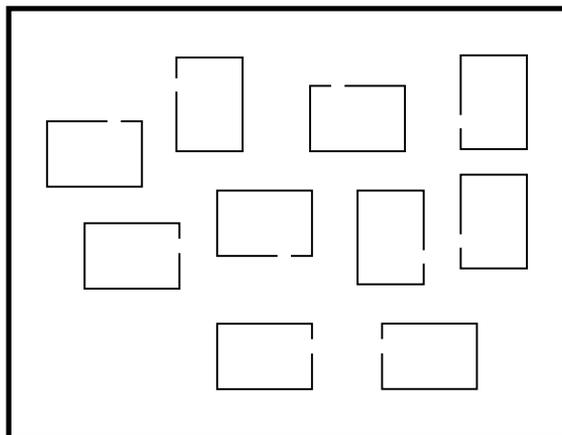


abb. 11 Schema einer idealen Raumanordnung | Rémy Zaugg | 1986

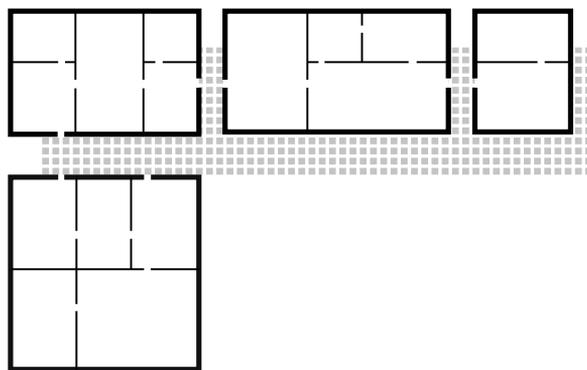


abb. 12 Baron Thyssen Collection | Atelier 5, Rémy Zaugg

The Art Museum of my Dreams ist als direkte Forderung eines Kunstschaffenden an den Architekturdiskurs zu lesen und hatte aufgrund seiner Ausformulierung als raumorientiertes Regelwerk für die Ausstellungsarchitektur einen enormen Einfluss. Hervorzuheben ist in dem Kontext die Zusammenarbeit zwischen Rémy Zaugg, Jacques Herzog und Pierre de Meuron. Zaugg, Herzog und de Meuron kannten einander seit den frühen Siebzigern aus der Basler Kunstszene und arbeiteten ab 1989 gemeinsam an verschiedenen Projekten wie etwa der Sammlung Goetz und dem Masterplan für die Université de Bourgogne in Dijon. Herzog und de Meuron kannten *The Art Museum of My Dreams* und waren an Zauggs Verständnis vom Erfahren und Wahrnehmen von Kunst interessiert. 1995 folgte Zauggs Studio in Mulhouse, Frankreich, das laut den Architekten als Prototyp für die Ausführung der *Tate Modern* in London, eines der ersten großen Museumsprojekte Herzog und de Meurons, fungierte. In Mulhouse konnten sie so vorab verschiedene ausstellungsspezifische Elemente im kleineren Maßstab untersuchen (Sachs, 2013, S. 77f).

abb. 13 Studio Rémy Zaugg | Mulhouse | Herzog & de Meuron | 1995



Tate Modern

Bauherr: **The Tate Gallery, London**

Architekten: **Jacques Herzog und Pierre de Meuron**

Baujahr: **1995-2000, 2008-2016**

1992 entschied sich die *Tate Gallery* in London dazu, ihre umfangreiche Sammlung auf zwei Standorte aufzuteilen: Das Bestandsgebäude in Millbank sollte die historische Sammlung britischer Kunst beherbergen, während für alle Exponate internationaler, zeitgenössischer Kunst eine neuer Ausstellungsort gesucht wurde. Kamen in London verschiedene Orte in Betracht, war kaum einer so außergewöhnlich wie die alte Bankside Power Station, ein stillgelegtes Kraftwerk in der South Bank direkt an der Themse. Heute ein beliebtes Ziel für Einheimische und Touristen, befand sich die South Bank damals wie viele ehemalige Industrieviertel in einer Art Dornröschenschlaf. Dieses Phänomen beschränkte sich nicht auf London: In vielen Städten Europas befand sich die Industrie während der 1960er und 1970er aufgrund der Globalisierung, billiger Importe und des Umstiegs auf effiziente Schiffscontainer in der Rezession. Durch das Auto und die darauf ausgelegte Stadtplanung konnten es sich die Menschen leisten, an den Stadtrand zu ziehen, und ganze Stadtviertel befanden sich im Abschwung – London etwa schrumpfte von 1935 bis 1980 von 8,6 auf 7 Millionen Einwohner:innen.

Politik und Stadtplanung erkannten bald, dass die Industrie nicht zurückkommen würde, und erkundeten alternative Möglichkeiten urbaner Wiederbelebung. Ein Lösungsansatz war die kulturorientierte Erneuerung, welche der zunehmenden Bedeutung kreativer Branchen in der postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft entsprang. Ziel war es, eine junge, dem Zeitgeist entsprechende urbane Kultur zu begünstigen (Hopkins, 2022, S. 238-243). Museen waren dazu aufgrund ihrer Bedeutung als öffentliche Versammlungsorte ideal, weshalb ab Mitte der 1980er zahlreiche Museumsprojekte wie die *Tate Modern* als Umbau alter Industriegebäude realisiert wurden (Davidts, 2017, S. 16f).

Der Entwurf Herzog & de Meurons zeichnete sich durch seine Zurückhaltung aus und sah vor, primär mit dem Vorhandenen zu arbeiten. Entscheidend waren zwei maßgebliche Eingriffe: das Freiräumen und Erschließen der Turbine Hall, um einen zusammenhängenden Raum mit 155m Länge und 35m Höhe zu schaffen, und das Aufsetzen eines Lichtkastens auf dem Dach, um die Galerien natürlich zu belichten (Hopkins,

2022, S. 244f). Um die Ausstellungsfläche zu vergrößern, wurde 2005 ein Wettbewerb ausgeschrieben, den ebenfalls Herzog & de Meuron gewannen. Mit dem *Blavatnik Building* wurde der Westseite der *Tate Modern* ein pyramidenförmiger Erweiterungsbau angehängt, der die Vision der Architekten vollendete: Die *Tate Modern* kann nun von drei Seiten, Norden, Süden und Westen, betreten werden. Anstatt als Barriere agiert es als öffentliche Verbindungsachse zwischen Themse und Southwark (Herzog & de Meuron, 2016).

abb. 14 Tate Modern | Westansicht



Das zentrale Element, nicht nur räumlich, sondern auch konzeptuell ist die *Turbine Hall*. Sie verbindet die Tate innen sowie außen: Die raumfüllende Rampe bildet einen fließenden Übergang zum Stadtraum, und die Überschneidungen mit den Erschließungsebenen des Boilers House, den Ausstellungsflächen im Norden des Gebäudes, dienen als vertikale Orientierungs- und Verortungshilfe. Durch die Turbine Hall werden die monumentalen Dimensionen des Bestandsgebäudes zu einem realen, greifbaren Raum. Gleichzeitig ermöglicht sie Ausstellungen zuvor ungeahnten Ausmaßes; 2019 etwa füllte Kara Walker den Raum mit einem 13 Meter hohen Springbrunnen (Hopkins, 2022, S. 245).

Die restlichen Ausstellungsräume folgen in vielerlei Hinsicht der Beschreibung von Rémy Zauggs Idealraum: vier weiße, vertikale Wände, ein horizontaler Holzboden, die Belichtung erfolgt über ein Oberlicht. Einzig die Raumfolge der Dauerausstellung entspricht nicht Zauggs Vorstellungen, sind doch weite Teile der Sammlung als einfacher Rundgang angeordnet. Wie aus einem Interview mit den Architekten über die Zusammenarbeit mit Zaugg hervorgeht, war er bei der Eröffnung der Tate von dem Gebäude dennoch begeistert (Herzog & de Meuron, 2019).

Bei der Erweiterung der Tate von 2008 bis 2016 lässt sich ein Wandel von Herzog & de Meurons Museumsverständnis erkennen. Bezugnehmend auf die drei ehemaligen Öltanks, auf denen das *Blavatnik Building* errichtet wurde, äußert sich Jacques Herzog:

»They are not merely the physical foundation of the new building, but also the starting point for intellectual and curatorial approaches which have changed to meet the needs of a contemporary museum at the beginning of the 21st century. These approaches require a range of gallery spaces, both larger and smaller, along with „As Found“ spaces of less conventional shape, and better facilities for the gallery’s popular learning programmes.

[...] The Tate Modern Project will create a diverse collection of public spaces dedicated to relaxation and reflection, making and doing, group learning and private study.« (Herzog & de Meuron, 2016)

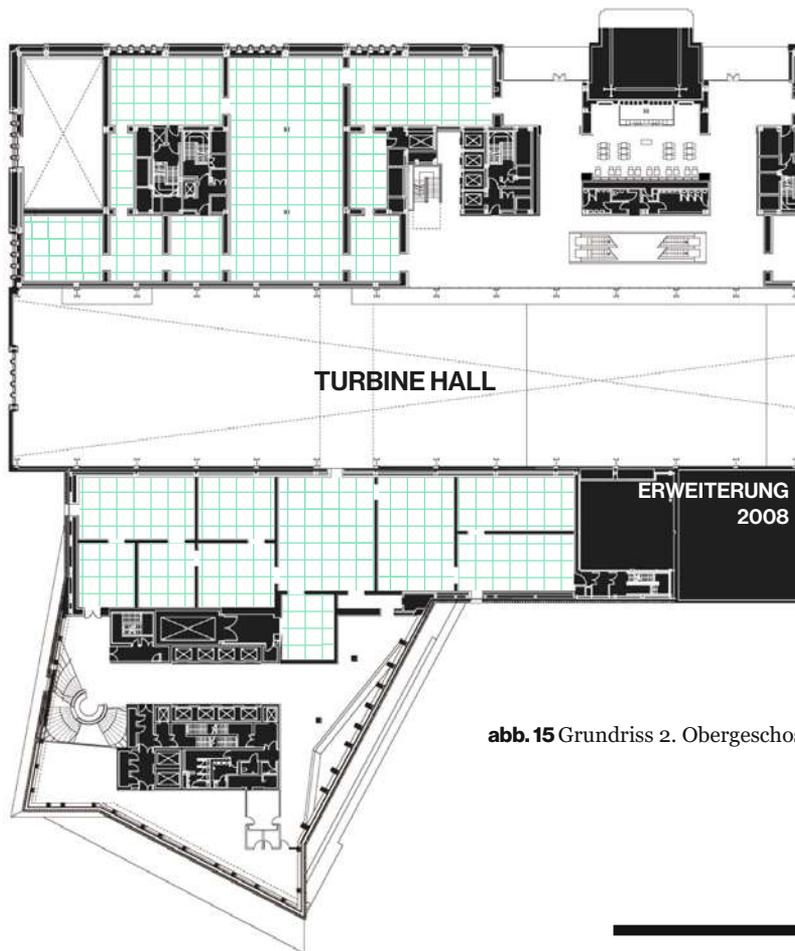


abb. 15 Grundriss 2. Obergeschoss Westteil | Ausstellungsräume (grün) | M 1:1 000

»WHEREAS THE OLDER GALLERIES ARE ARRANGED IN CLASSICAL ENFILADES, ONE ROOM LEADING TO ANOTHER, THE NEW ONES WILL INCLUDE DEAD ENDS AND SPACES STANDING ALONE, WHICH ARE LIKELY TO ENCOURAGE MORE RANDOM PATTERNS OF EXPLORATION, AND UNPREDICTABLE COMBINATIONS OF EDDIES AND STILLNESS.«

(Herzog, 2016b)



abb. 16 Oil Tank im Blavatnik Building | Innere der Öltanks

Mit „As-Found-spaces“ sind die Innenräumen der kleeblattförmigen Öltanks gemeint. Diese wurden in ihrer ursprünglichen Form beibehalten und spannen einen großzügigen, kreisrunden Raum auf. Einer der Zylinder ist für „performance-art“ gedacht, einer für temporäre Installationen mit einem Fokus auf das bewegte Bild, der dritte wurde unterteilt und beinhaltet unterstützende Einrichtungen wie etwa die Garderoben. In ihrer Gestalt und Dimension wurden die Öltanks zwecks einer Überdramatisierung kaum verändert und lassen, wie schon die Turbine Hall, die industrielle Vergangenheit des Bestandsgebäudes vermuten. Als Ergebnis entstehen erlebnisbezogene Ausstellungsräume, die erst durch das physische Erfahren wirklich fassbar werden (Moore, 2012). Das Museum und seine Ausstellungsräume sind folglich nicht mehr ausschließlich eine neutrale Präsentationsplattform, sondern sollen darüber hinaus durch vielschichtige Raumkonstellationen immer neue Erkundungswege, zufällige Begegnungen und Erfahrungsmöglichkeiten bieten (Herzog, 2016b).

Eine wichtige Rolle im Raumprogramm des *Blavatnik Buildings* spielt dessen Erschließung. Durch die städtebaulichen Anforderungen entstand ein vertikal orientierter Bautyp. Eine Ausrichtung, die, betrachtet man die Geschichte des Museumsbaus, eher atypisch ist, weil Raumfolgen und Sichtbeziehungen schwieriger herzustellen sind. Herzog & de Meuron entwickelten aus der Vertikalität eine besondere Qualität des Gebäudes: Statt bündig nach oben zu verlaufen, entsteht ein vertikaler „Boulevard“ (markiert), dem entlang Plätze mit unterschiedlichen Aufenthaltsqualitäten positioniert sind, also Bereiche, die zum Verweilen, Kommunizieren und Austauschen einladen. Die geschwungene Treppe ins Erdgeschoss beispielsweise weitet sich nach unten hin, um Sitztreppen zu formen.

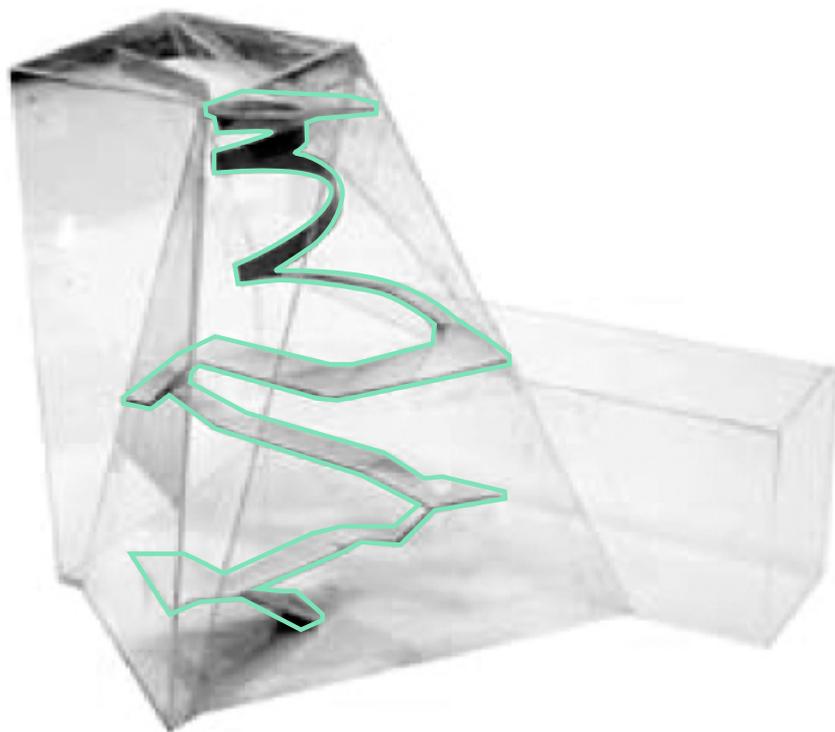


abb. 17 Blavatnik Building | Modell Erschließung

SCHLUSSFOLGERUNG

-
An der *Tate Modern* und ihrer Erweiterung lässt sich eine Transformation des Museumsverständnisses ablesen. Zwar finden sich in beiden grundsätzliche Archetypen der Typologie, wie Räume zum Ausstellen, zum Sammeln und zum Verweilen, doch hat sich deren Verhältnis zueinander und deren individueller Stellenwert geändert. Wouter Davidts vergleicht das *Blavatnik Building* nicht nur in seiner Gestalt, sondern auch seiner Funktion mit dem *Turm zu Babel*. In frühen Beschreibungen der Zikkurat in Babylon ist die Rede von Verweilplätzen zum Rasten und Kontemplieren entlang des Pfades nach oben. Oben angekommen wartet ein atemberaubender Schrein, goldene Tische und Couchen. Ein Vergleich, der sich in vielerlei Hinsicht in der Erweiterung der Tate mit ihrer pathetischen Dachterrasse mit Bar wiederfindet und an die frühen Analogien zwischen Museum und Tempel erinnert; beides Orte des gemeinsamen Bildens, im Tempel durch eine von Religion und Gott geformte Wahrheit und im Museum durch die Kunst. Die Institution übernimmt die Rolle eines sozialen Lernortes, ähnlich einer Bibliothek. Das bringt das Museum zurück zu seinem etymologischen Ursprung, dem *museion*, an eine Wissenssammlung geknüpfte Lernräume. Damit versteht die *Tate Modern* das moderne Museum nicht als privaten Fortbildungsort von Wissenschaftler:innen and Spezialist:innen, die aufgrund der Arbeit mit Exponaten zu neuen Erkenntnissen gelangen, sondern als eine von und in der Öffentlichkeit vollzogene gemeinschaftliche Aktivität (Davidts, 2017, S. 209).

Damit hat das *Blavatnik Building* kohärent abgeschlossen, was die ursprüngliche Tate begann. Beide Bauphasen zeigen, wie mit örtlichen Gegebenheiten gearbeitet und daraus eine einzigartige Qualität gewonnen werden kann. Als Bezugspunkt in der Stadt, Erweiterung des öffentlichen Raumes und Ausstellungsplattform wurde es gleichermaßen praktisch angenommen und theoretisch wohlwollend rezipiert. Auch ökonomisch funktioniert die Tate Modern hervorragend: Sie zählt regelmäßig zu den meistbesuchten Museen für moderne Kunst weltweit.

»YOU NEED DIFFERENT EXPERIENCES AND DIFFERENT SPEEDS, A VARIETY OF ACTIVITY. [...] THE STAIRS ARE WIDER THAN WE NEED THEM; WE WANT TO INVITE PEOPLE TO HAVE A DIFFERENT KIND OF EXPERIENCE THAN TO RUSH FROM ONE GALLERY TO ANOTHER.«

(Herzog, 2016b)

abb. 18 Blavatnik Building | Stiegenaufgang 2. Obergeschoss



KRITIK AM WHITE CUBE

–
Wie anhand der *Tate Modern* veranschaulicht wurde, scheint der White Cube als allgemeingültiger Archetyp des Ausstellungsraums an seine Grenzen zu stoßen. Kritik daran gab es schon früher, um genau zu sein seit seiner terminologischen Geburtsstunde: Geprägt wurde sein eingängiger Name durch den Künstler Brian O’Doherty. Er verfasste 1976 in der New Yorker Kunstzeitschrift *Artforum* den kritischen Artikel *Inside the White Cube*. Ihm zufolge werde die ausgestellte Kunst, unabhängig vom Exponat, durch den White Cube zum sakralen Objekt. Wie im Kirchenraum, dem Gerichtssaal oder dem Forschungslabor herrschte im White Cube ein geschlossenes Wertesystem, das durch die Wiederholung immer gleicher Prozesse am Leben gehalten werde. Entgegen seinem Versprechen agiere er folglich nicht als neutraler Präsentationsraum, sondern werde, wie einst seine Vorgänger, die fürstlichen Wunderkammern, selbst zum sakralen Raum. Kunst zu lesen oder sie in einen gewissen Kontext zu setzen, sei so unmöglich (Brüderlin, 2013, S. 99).

Diese Ambivalenz führte dazu, dass sich der White Cube über die Jahre selbst zum Kunstobjekt entwickelte. Ein Beispiel dafür ist die Arbeit Imi Knoebels, die sich stets von Neuem mit dem White Cube auseinandersetzt. 2009 etwa transformiert er die Neue Nationalgalerie in Berlin in einen umgestülpten, transluzenten White Cube, indem er ihre Glasfassade weiß anstreicht. Während der sonst transparente Glaskasten tagsüber hierdurch zum nach außen geschlossenen Raum wird, verwandelt er sich nachts zur strahlenden Laterne (Brüderlin, 2013, S. 99). Knoebel setzte sich damit aber auch mit dem Objekt an sich, der Neuen Nationalgalerie, auseinander, deren Sanierung seit langem überfällig war. Durch ihre Präsentation im Kontext des White Cube wird die Architektur selbst zum Ausstellungsobjekt und quasi museal.

Lag der Ursprung des White Cube also darin, der Kunst einen möglichst neutralen Rahmen zu bieten, so erreicht er mittlerweile das Gegenteil. Das Hauptwerkzeug der musealen Kunst- und damit Informationsvermittlung ist schließlich die Ausstellung, welche das Ergebnis von Depo-

nieren und Exponieren ist. Das Deponieren setzt einen zuvor stattfindenden Akt der Isolation voraus – ein Objekt wird aus der Gesamtheit seiner Erscheinung und folglich auch dem Kreislauf der Gesellschaft gelöst, es verliert seine Funktion. Sobald das Exponat ausgestellt wird, erfüllt es einen anderen Zweck. Welcher das ist, hängt von der jeweils kuratierenden Person ab, deren Konzept die museale Anordnung umsetzt. Zugrunde liegt dem aber immer die Erkenntnis, dass das Objekt zeigenswert ist. Mit seiner Isolierung und Exponierung erfährt es eine Veränderung, die, wie O’Doherty behauptet, der White Cube potenziert. Damit ist der Weg zur Rekontextualisierung versperrt (Flügel, 2009, S. 97-99).

»DIE IDEALE GALERIE HÄLT VOM KUNSTWERK ALLE HINWEISE FERN, WELCHE DIE TATSACHE, DASS ES ‚KUNST‘ IST, STÖREN KÖNNTE. SIE SCHIRMT DAS WERK VON ALLEM AB, WAS SEINER SELBSTBESTIMMUNG HINDERLICH IN DEN WEG TRITT. [...] EINE GALERIE WIRD NACH GESETZEN ERRICHTET, DIE SO STRENG SIND WIE DIEJENIGEN, DIE FÜR EINE MITTELALTERLICHE KIRCHE GALTEN. DIE ÄUSSERE WELT DARF NICHT HEREINGELASSEN WERDEN, DESWEGEN WERDEN FENSTER NORMALERWEISE VERDUNKELT.« (O’Doherty, 1996, S. 9)

die Museologie und der gegenwärtige Diskurs

Zum besseren Verständnis des theoretischen Konstrukts, das hinter einem Museumsentwurf steht, soll in diesem Kapitel ein Überblick über den gegenwärtigen Museumsdiskurs gegeben werden. Die Wissenschaft, die sich grundsätzlich mit dem Phänomen Museum beschäftigt, nennt sich Museologie. Diese wurde für Berufe im Museumswesen bereits seit 1971 international als Ausbildungsdisziplin anerkannt. An deutschsprachigen Universitäten wird sie allerdings nur sporadisch vertreten; die Berücksichtigung ihrer Erkenntnisse ist auch in der deutschsprachigen Museumspraxis keine Selbstverständlichkeit. Der Begriff selbst wurde vor 125 Jahren erstmals in der Fachterminologie erwähnt, wird aber erst seit Gründung des Internationalen Museumsrates ICOM 1946 als Werkzeug zur Professionalisierung des Museumswesens verwendet. Beschränkte sich die theoretische Beschäftigung mit dem Museum lange auf Fragen der Verwaltung und Technik, rücken zunehmend Grundsatzfragen wie das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis und die nach dem Wesen des Sammelns, Ausstellens und Vermittelns in den Fokus. Friedrich Waidacher, langjähriger Präsident des ICOM Österreich, bezeichnet die Museologie als „Erkenntnisssystem und Handlungsanweisung“. Praktisch gesehen soll die museale Arbeit optimiert werden, und zwar entsprechend einer an wissenschaftlichen Vorgaben orientierten Vorgehensweise, also durch das Aufstellen von Normen und Regeln, der Beschreibung von Phänomenen und dem Finden von Methoden.

Der Museumsbau selbst ist selten Objekt der Museologie. Zbyněk Z. Stránský, Philosoph und Mitbegründer des Lehrstuhls für Museologie an der Universität Brunn, vergleicht das Spannungsfeld Museum - Museologie mit dem des Schulbaus und der Pädagogik. Ersteres sind Einrichtungen, die praktisch einen bestimmten Zweck erfüllen zu haben. Die auf Erkenntnis ausgelegte Arbeit der Museologie und der Pädagogik hingegen zielt darauf ab, grundsätzliche Gesetzmäßigkeiten aufzudecken – sie fragt nicht nach dem „Wie“ und „Womit“, sondern nach dem „Warum“ und „Wozu“ (Flügel, 2009, S. 7-15). Nun stellt sich die Frage, worin die Bedeutung der Museologie für die architektonische Typologie liegt, wenn das Museum nicht deren integraler Bestandteil ist. Die Antwort darauf findet sich in Stránskýs Vergleich mit dem Schulbau und der Pä-

dagogik; ohne sich mit den Grundsätzen der Bildung und Erziehung zu beschäftigen, kann kaum ein optimaler Bildungsraum geschaffen werden. Gleiches gilt für das Museum.

DIE ZUKUNFT DES MUSEUMS

—
Wie im geschichtlichen Überblick über den Museumsbau aufgezeigt wurde, war die Unzufriedenheit mit der Institution der maßgebliche Impetus für deren Weiterentwicklung. Gerhard Botts 1970 erschienene Anthologie *Das Museum der Zukunft* gibt dabei einen guten Überblick über die Themenfelder, die den Diskurs zu der Zeit vorantrieben, insbesondere in Anbetracht der architektonischen Veränderung des Museumsbaus in den Folgejahren. Eine besondere Qualität der Textsammlung lag darin, dass sie nicht Produkt einer einzigen Berufsgruppe ist, sondern Perspektiven der verschiedensten Akteur:innen miteinfließen ließ. Trotz dieses Meinungspluralismus haben sich klar dominierende Themenbereiche herauskristallisiert.

Über die Zukunft des Museums und seine Rolle als Institution wird vor allem seit der COVID-Pandemie 2020 wieder vehement spekuliert. Sie traf Museen verglichen mit anderen Kulturbereichen besonders; aufgrund der Lockdowns verzeichnete man in Österreich 2020 einen durchschnittlichen Besucher:innenrückgang von 71% (Trenkler, 2021, S. 63). Generell steht es ums Museum nicht sonderlich gut, glaubt man dem Philosophen Krzysztof Pomian. Angesichts der heutigen umweltpolitischen Ideologie, die eine Zukunft prophezeit, die von Katastrophen wie Epidemien, Hunger, einem steigenden Meeresspiegel, etc. geprägt ist, scheint eine Institution, deren Aufgabe das Erinnern an die Vergangenheit ist, jene Vergangenheit, die Schuld an dieser Zukunft trägt, überflüssig. Denn – so Pomian – man müsse letztendlich zu dem Schluss kommen, dass die im Museum angepriesene, schöpferische Kraft des Menschen eine zerstörerische ist (Pomian, 2020, S. 12). Eine zunächst pessimistische Aussicht, die zutreffen könnte, orientierte man sich an einem eindimensionalen Begriff des Museums als reinen Ort des Sammelns und Ausstellens. In dessen Verbindung sieht Karl-Josef Pazzini,

als Antwort auf Pomian, die unausweichlich notwendige Weiterentwicklung des Museums. Es reiche nicht mehr, nur Präsentationsplattform zu sein. Das Museum müsse auf gesellschaftliche Veränderungen reagieren und Zusammenhänge aufzeigen – ein Ort gesellschaftlicher Synthese sein (Pazzini, 2021, S. 18-21). Hier gilt es sich an den bereits erwähnten Entwurf Boullées zu erinnern, der die gesellschaftlichen Strömungen der französischen Revolution und deren Anforderungen an die Zukunft verbildlichte. Der Erkenntnisgewinn eines Museumsbesuchs darf sich folglich nicht auf die an ein Exponat geknüpften Information beschränken. Er soll darüber hinausgehen, etwa Bezüge zu damit verbundenen gesellschaftlichen Strukturen oder Wertesystemen herstellen und ein tiefgreifendes Verständnis für gegenwärtige Zustände schaffen.

Durch die Pandemie bedingte Besucher:innenrückgänge und die daraus resultierenden ökonomischen Verluste führten insbesondere in Anbetracht der Museumsarchitektur zu räumlichen Spekulationen: In einem Artikel des Smithsonian Magazine wird etwa das 1964 in Mexico City errichtete *Museo Nacional de Antropología* als Beispiel für einen potentiellen Lösungsansatz genannt. Mit seinem großzügigen, zentralen Hof wären auch Veranstaltungen unter Einhaltung der gängigen Abstandsregeln möglich (Billock, 2020).

abb. 19 Museo Nacional de Antropología | Mexico City | Vázquez, Campuzano und Mijares | 1963



**»DAS MUSEUM
KÖNNTE EIN DIS-
POSITIV DER IM-
MER WIEDER NEUEN
DARSTELLUNG VON
GLOBALEM ZUSAM-
MENHANG SEIN, DAS
NACHZEICHNEN DER
TATSÄCHLICHEN
ZUSAMMENHÄNGE
VOR ORT.«**

(Pazzini, 2021, S. 21)

DAS MUSEUM DER ZUKUNFT

—
Letztlich haftet freilich allen Schlussfolgerungen über die Zukunft des Museums etwas Spekulatives an. Eindrücklich zeigt dies die Iteration der Anthologie *Das Museum der Zukunft. 2020*, also 50 Jahre nach dem Erscheinen der ursprünglichen Ausgabe Gerhard Botts, wagt das Wiener Kollektiv *schnittpunkt* zusammen mit Joachim Baur, der die Idee bereits 2019 hatte, eine Revision. Darin sind COVID-19 und seine Folgen eher fragmentarisch Thema. Das Format ist dabei dasselbe wie 1970: Akteur:innen aus den verschiedensten, das Museum betreffenden Bereichen zeichnen ihre Visionen vom Museum der Zukunft in insgesamt 43 Beiträgen. Vorgaben gab es für sie keine, was zu einer zumindest inhaltlich erfreulichen Bandbreite an Beiträgen führt (siehe Anhang).

Es sind primär die organisatorischen Strukturen und Handlungssysteme, die hinterfragt und neu gedacht werden sollen. Häufig behandelte Themen betreffen etwa den Umgang mit Kolonial- und Raubgut in Sammlungen, die Diversität im Museumsbetrieb und die damit verbundene Frage, wer im Museum repräsentiert wird, welche Besucher:innengruppen das Museum anzieht und das grundsätzliche Hinterfragen der Sammlungspraxis. Es fällt auf: Wie in der ursprünglichen Textsammlung beschäftigen sich die Beiträge nur fragmentarisch mit der Architektur des Museums. Kunsthistorikerin Claire Bishop etwa nutzt die Plattform für eine Lobrede über die Neukonzipierung des *Museums of Modern Art (MoMA)* in New York. Diese Umstrukturierung beginnt bereits in der Lobby: Die Liste mit Stifter:innen des MoMA wurde durch eine territoriale Anerkennung ersetzt. Das Museum nimmt damit Bezug auf die Anfänge seiner Sammlung, die mit den Genoziden an der indigenen Bevölkerung beginnt. Diese Haltung einer Neu-Kontextualisierung setzt sich bei den Kunstwerken fort. Die Kurator:innen erkannten, dass angesichts gegenwärtiger Umstände eine Ausblendung von Gewalt nicht der richtige Weg sein kann, den Horror des Holocaust zu zeigen, und ergänzten entsprechende Exponate mit Fotografien, die während der Befreiung der Konzentrationslager gemacht worden waren (Bishop, 2020, S. 69-73).

Sind dies sicherlich Entwicklungen, an denen sich ein Fortschritt der Museumspraxis ablesen lässt, betreffen sie die Museumsarchitektur nur indirekt. Sehr wohl aber regen sie zum Nachdenken an, welche räumliche Ausformulierung solche Veränderungen, wie auch die eingangs erwähnten, zulässt. An dieser Stelle sollen daher die Texte von Museumsplaner und Kunsthistoriker Dieter Bogner und der Wiener Architektin Gabu Heindl hervorgehoben werden. Ersterer betrachtet zunächst in einem Rückblick die Auswirkungen der Publikation von 1970. Wurden in dieser zwar sehr wohl revolutionäre Museumskonzepte angestrebt, so vermisst Bogner als Folge dessen die Forderung nach einer grundlegend neuen Architekturtypologie. Der Museumsbau veränderte sich in den Folgejahren durchaus, aber nicht als Ergebnis der theoretischen Beschäftigung mit der Institution, sondern weil Politik und Wirtschaft das ökonomische Potential des Bautyps und anderer kultureller Einrichtungen erkannten. Ans Ende des geschichtlichen Rückblicks stellt Bogner das *Centre Pompidou*. Er selbst war 1989 bis 1994 maßgeblich an der Entwicklung des Programms für das Wiener *MuseumsQuartier* beteiligt. Er erwähnt das *Centre Pompidou*, nicht die Architekturikone, sondern dessen Konzept als Vorbild. Das ist deshalb relevant, weil Bogners Beitrag zum Wettbewerb um das *Haus der Geschichte der Republik Österreich* viele Jahre später einen ähnlichen Ansatz verfolgte: Um einen zentralen „Plenarsaal“ sind zahlreiche „Informationscluster“ angeordnet. Diese demokratische Form soll die Arbeitsweise einer „zeitgeschichtlich-kulturwissenschaftlich“ arbeitenden Institution repräsentieren. Das Zentrum des Museums agiert, wie das *Museums-Quartier*, als Diskussionsforum (Bogner, 2020, S. 86ff).

Diese Rolle spricht auch Gabu Heindl dem Museum des 21. Jahrhunderts zu. Es soll die Funktion einnehmen, die im antiken Griechenland einst der Agora, dem zentralen Versammlungsplatz und Veranstaltungsort, zukam. Darüber hinaus diente sie auch als Markt- und Handelsplatz. Sie ermöglichte den Austausch von Waren und Meinungen, das Verhandeln von Verträgen und der öffentlichen *res publica*. Die Agora war als Raum für die Stadt so wichtig, dass Homer ihr Fehlen als ein Zeichen für Recht- und Gesetzlosigkeit deutete (Lunacek, 2011). Räumlich war sie anfangs nicht mehr als eine zentral gelegene, ebene Fläche. Später wurde sie üblicher-

weise durch Stoen ergänzt, um Schutz vor Regen und Wind zu bieten. An dieser Stelle soll auf Schinkels Altes Museum und die dazu erstellten Skizzen verwiesen werden. Er übersetzt die Öffnung des Museums von der Wunderkammer zum Ort der gemeinsamen Erkenntnisfindung durch den Austausch und die Auseinandersetzung mit Exponaten in eine räumliche Ausgestaltung. Dieses Bekenntnis zum öffentlichen Bildungsraum, zur Plattform ist der Forderung Heindls und Bogners nicht unähnlich. Das *MuseumsQuartier* kann als Versuch verstanden werden, ein solches Konzept, bei dem das Versammeln der Menschen im Vordergrund steht, umzusetzen. Das zeigt sich insbesondere an der Vielfalt der Funktionen, die der zentrale Innenhof ausüben kann; werden zur warmen Jahreszeit mit dem Sommerfest eine Bandbreite an Veranstaltungen von Tanz bis Workshops angeboten, beherbergt er im Winter einen Weihnachtsmarkt. Diese Flexibilität ist allerdings Folge der spezifischen räumlichen Dimensionen und lässt sich daher nicht für die Museumstypologie generalisieren. Im Detail bedeutet das für Gabu Heindl eine „abwechslungsreiche Abfolge an architektonisch anspruchsvollen und unaufgeregten Räumen“, durchzogen von Räumen zum Rasten, Kommunizieren und Interagieren (Heindl, 2020, S. 129ff).

DAS MUSEUM ALS PHYSISCHES ERLEBNIS

- Die sich aus diesem Postulat ergebenden architektonischen Anforderungen erinnern an Holleins Architekturverständnis, das auf ein multisensorisches Erlebnis vor Ort fokussiert war. Besonders in Anbetracht eines Strukturwandels, in dem alltägliche, körperliche Handlungsformen und Rituale zunehmend durch digitale und virtuelle ersetzt werden, vermisst der Mensch das Momentbezogene, das Analoge. Zu einer Zeit, in der per Mausclick Gerichte aus aller Welt direkt vor die Haustür geliefert werden können, boomt der Markt des selbst Kochens und schön Anrichtens. Dank digitaler Fotografie können selbst Laien ideal fokussierte und belichtete Fotos aufnehmen. Dennoch erlebt die analoge Fotografie eine Renaissance. Ein Umstand auf den auch Sonja Beeck und Dieter Weitz des Gestaltungsbüros chezweitz in ihrem Beitrag in *Museum der Zukunft* hinweisen:

»Das Museum wird in Zukunft als Ort der Faszination des Körperhaften, des Intuitiven, Atmosphärischen und Multisensualen Bedeutung gewinnen. [...] Bewegung, räumliche Erfahrung und Intuition werden wichtiger und der Entwurf der basalen Raum-Körper-Relation wird zu einer grundlegenden Anforderung an die Idee des Museums. Es sind auch die Exponate, die die originäre Erfahrung ausmachen, das wird sich kaum ändern. Aber in Zukunft werden die Räume des Museums, deren künstliche bzw. künstlerische Gestaltung und deren Szenografie eine neue Bedeutung erlangen.« (Beeck und Weitz, 2020, S. 53f)

Obwohl durch die Digitalisierung die gesamte Menschheitsgeschichte und alle daraus gewonnenen Informationen jederzeit verfügbar sind, haben analoge Medien wie das Buch und das Museum ihre Bedeutung nicht verloren. Das Gleiche gilt für den realen Museumsbesuch vor Ort. Kunsthistoriker Hubertus Kohle versteht den realen Museumsgang als *rite de passage*, also als Übergang des Normalen in das Besondere, nicht alltägliche. Nach Foucault ist das Museum eine Heterotopie, also ein Ort, der etwas beinhaltet, das im Alltag abhanden gekommen ist. Entscheidend ist für den Museumsbesuch folglich das Wirkliche, das Körperhafte und das Atmosphärische, das ganz und gar vom Ort abhängig ist (Kohle, 2017, S.11). Besucht man heute eine Galerie oder ein Museum mit einem prestigeträchtigen Objekt, findet sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Lichtermeer aus Bildschirmen davor, um eine digitale Kopie in Form einer Fotografie davon anzufertigen. Dabei könnte man diese in viel höherer Auflösung und besserer Qualität auch online finden. Es liegt die Vermutung nahe, dass es gar nicht darum geht, das Werk an sich, sondern das physische Erlebnis vor Ort festzuhalten. Die Kopie konnte das Erfahren des Originals nicht ersetzen.

Die Frage nach der Rolle und dem Stellenwert des Originals und der Kopie existiert nicht erst seit der Digitalisierung, sondern spielt seit Beginn der künstlerischen Reproduktion eine Rolle. Einen einflussreichen Beitrag dazu lieferte Walter Benjamin 1936 in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. An dessen Anfang setzte er ein Zitat Paul Valéry's, der auf eine bevorstehende, veränderte Wahrneh-

mung der Künste durch die fortschreitende Technik hinwies. Neben der politischen und sozialen Entwicklung, war Auslöser für Benjamins Text das Aufkommen der Fotografie und des Films. Deren Einfluss auf die Rezeption von Kunst sah er nicht in dem Versuch, das Erfahren des Originals zu ersetzen, sondern neue Betrachtungsweisen zu ermöglichen. Die wahrheitsgetreue Angabe einer Situation durch die Fotografie ermögliche eine höhere Isolierbarkeit und dadurch eine genauere Analyse. Allein durch die Wahl des Ausschnitts schafft der/die Betrachter:in eine alternative Wirklichkeit und vermag es dadurch, Objekte völlig unterschiedlich zu betrachten und zu verstehen. Durch Großaufnahmen und die Zeitlupe im Film werden Details sichtbar, die in der zuvor ganzteiligen Betrachtung des Werks keine Beachtung fanden. Nicht nur hinsichtlich des faktenbasierten Erkenntnisgewinns sieht Benjamin die Kunst einem Wandel unterzogen, sondern auch hinsichtlich ihrer kollektiven Erfahrbarkeit. Wie der historische Aufriss des Museumsbaus veranschaulichte, öffnete sich die Institution seit ihrer Entstehung zwar kontinuierlich einer immer breiteren Masse, Kunst wurde allerdings weiterhin streng hierarchisch vermittelt. Der Film und das Kino hingegen bauen auf einem kollektiven Erfahrungsprozess auf, dessen Erkenntnisgewinn nicht ausschließlich auf der Reaktion von Betrachter:innen auf Objekt basiert. Auch die Reaktion der Masse wird miteinbezogen und macht damit nicht nur das Werk, sondern auch seine Wahrnehmung durch die verschiedenen Betrachter:innen vergleichbar (Benjamin, 1963, S. 33-39).

Es kann folglich festgehalten werden: Der technische Fortschritt führte unweigerlich zur Transformation des Austausches zwischen Werk und Betrachter:in. Das wirft, insbesondere in Anbetracht der fortschreitenden Digitalisierung, die Frage auf, welchen Einfluss die Technik auf Ausstellungsmedien hat. Um diesem Umstand genauer zu durchleuchten, soll ein kurzer Exkurs in eine Zeit vorgenommen werden, in der die Institution Museum im Zuge des Aufkommens eines neuen Mediums überhaupt infrage gestellt wurde.

LE MUSÉE IMAGINAIRE

–
Als André Malraux 1947 *Le Musée imaginaire* veröffentlichte, stellte er der traditionellen Institution des Museums ein der fortschreitenden Technik entsprungenes neues Format gegenüber. Laut Malraux werden alle kulturellen Objekte durch das Museum in Kunst verwandelt und von ihren ursprünglichen Werten befreit (ein Umstand, der im Kapitel *Kritik am White Cube* bereits behandelt wurde) – was übrig bleibt, ist ihr „Stil“, also die Art, wie es Form annimmt, visuell, literarisch oder musikalisch. Da der „Stil“ außerhalb des ursprünglichen Kontexts existiert, werden selbst Objekte ohne zeitlichen oder örtlichen Zusammenhang vergleichbar. Die Schwäche des Museums liegt – so Malraux – allerdings darin, dass es örtlich gebunden ist, Sammlungen und Exponate also über Länder, Städte und Museen verstreut sind. Diese Grenzen wurden durch die Fotografie und ihre technische Reproduzierbarkeit aufgehoben. Im *Musée imaginaire* zeigt Malraux Kunstwerke unabhängig von ihren Dimensionen, Herkunft und Entstehungszeit als Fotografien, stellt sie gegenüber und macht sie hierdurch vergleichbar. Textliche Angaben beschränkt er auf den Herkunftsort und die Datierung. Ausgehend von Malrauxs Zugang zu Kunst war das Konzept ein durchaus humanistisches.

Nach Malrauxs Überzeugung war das *Musée imaginaire* dem realen in vielerlei Hinsicht überlegen: Kunst war in diesem Museum nicht mehr bloß nationales Gut. Sein Genuss war ist nicht mehr bestimmten Gesellschaftsschichten vorbehalten. Er gestand sich durchaus ein, dass gewisse Eigenschaften der Objekte durch die Fotografie verloren gingen. Da der Stil allerdings erhalten blieb, stand dies – so Malraux – einer möglichen Gegenüberstellung nicht im Weg (Hopkins, 2022, S. 190ff).

» UNSERE BEZIEHUNG ZUR KUNST IST SEIT MEHR ALS HUNDERT JAHREN IMMER INTELLEKTUELLER GEWORDEN. DAS MUSEUM ZWINGT ZU EINER AUS-EINANDERSETZUNG MIT ALLEN AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DER WELT, DIE ES IN SICH VEREINT.«

(Malraux, 1947, S. 9)

Wie der geschichtliche Aufriss am Anfang dieses Teils veranschaulichte, wurde die Institution Museum trotz des *Musée imaginaire* nicht obsolet. Ein Grund dafür könnte in der Schwäche der Reproduktion liegen, keinen unverfälschten Erkenntnisgewinn zu ermöglichen. Damit war auch die fachliche Aussagekraft des *Musée imaginaire* relativiert, hängt sie ja vom gewählten Ausschnitt ab. Vermochte es das Museum bereits, Gegenstände aus ihrem Herkunftskontext zu lösen, so kann die fotografische Reproduktion durch die geschickte Wahl von Ausschnitt und Belichtung Exponate noch mehr verfälschen, sie etwa größer oder kleiner, schmaler oder breiter wirken lassen, ganz abgesehen davon, was die fälschliche Gegenüberstellung und Kontextualisierung sowie die von Benjamin beschriebene Massenwahrnehmung von Werken auslösen kann, wie die von den Nationalsozialisten kuratierte Ausstellung *Entartete Kunst* zeigte (Grasskamp, 2014, S. 96). Sicherlich ist die Überforderung, zwischen Original und Reproduktion, wahr und falsch unterscheiden zu müssen, nicht der einzige Grund, weshalb das *Musée imaginaire* das reale Museum nicht ablösen konnte. Dennoch kann es als eine Analogie zur gegenwärtigen Zeit, geprägt von Informationsüberfluss und „Fake-News“, gesehen werden, in der die mühelose Verbreitung von Informationen nicht zwingend ein Gewinn sein muss. Umso wichtiger wird Benjamins *Aura des Originalen*, das *Echte* (Holzer-Kernbichler, 2020, S. 136f).

DIGITALISIERUNG

-
Wenn Fotografie und Film es vermochten, solch einen Einfluss auf die Vorstellung der Abbildung und Präsentation von Kunst zu haben, stellt sich die Frage, welche Rolle die Digitalisierung dabei heute spielt. Sie hat schließlich zu tiefgreifenden und weitreichenden Umstrukturierungen in beinahe allen sozialen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereichen geführt. Dabei ist festzuhalten, dass, wie der vorherige Abschnitt veranschaulichte, die technische Reproduktion eines Werkes den physischen Besuch vor Ort und die damit verbundenen Rituale deshalb nicht ersetzen kann. Hervorzuheben ist das besonders deswegen, weil die gängigen Digitalisierungskonzepte von Museen meist auch die digitale Aufnahme der Sammlung in ein Online-Archiv vorsehen; allein

bedingt durch die COVID-19 Pandemie und dem damit verbundenen Lockdown, verstärkten Museen ihre digitalen Aktivitäten um fast 50% (ICOM, 2020, S. 5). Das ist sicherlich eine wünschenswerte Entwicklung, bedeutet es schließlich die demokratische Verbreitung von Informationen. Es stellt aber ein Versäumnis dar, wenn digitale Vermittlungsstrategien weiterhin meist die Präsentationsformen von Museen des 19. Jahrhunderts imitieren (Boast, 2020, S. 82f). Schließlich gehen die neu gewonnen Möglichkeiten weit über die simple technische Reproduktion hinaus. Diese sollen exemplarisch in den nächsten Abschnitten veranschaulicht werden.

PARTIZIPATION

- Die Vorstellung, dass das Museum statt als Präsentations- als Diskussionsplattform ähnlich dem antiken Forum fungieren sollte, wurde bereits erläutert. Doch nicht nur der Austausch der Besucher:innen untereinander zählt zu wünschenswerten Entwicklungen der Institution, sondern auch der Dialog zwischen Nutzer:in und Museum selbst. Wie ein Blick über die Themenfelder der Beiträge in *Museum der Zukunft* zeigt, wird der partizipative Aspekt der Institution immer wichtiger. Das österreichische Museumsjournal *neues Museum* widmete dem Thema 2021 sogar eine eigene Ausgabe. Durch das Potential der Digitalisierung erhält die Partizipation im Museum eine neue Dimension. Anstatt nur ums „Mitmachen“, wie es etwa in naturwissenschaftlichen Museen schon gang und gäbe ist, geht es darum, präsentierte Inhalte neu zu definieren. Die Besucher:innen sollen ermächtigt werden, eigene Narrative zu formulieren, sodass die Frage danach, wer im Museum zur Sprache kommt, neue Bedeutung erhält.

Das *Museum Behnhaus Drägerhaus* in Lübeck zeigt, wie ganze Ausstellungen Co-produziert werden können: In *100 Meisterwerke* werden die 100 wichtigsten Objekte der Sammlung gezeigt. Ausgewählt wurden diese nicht von einem oder einer einzelnen Kurator:in, sondern von Besucher:innen im Wege einer online-Abstimmung (Hahn, 2020, S. 58f). Es geht auch andersrum: Die 320 in der Ausstellung *#MobilePhotoNow*

gezeigten Fotografien wurden von den Kurator:innen aus den von mehr als 5 000 Fotograf:innen über Instagram eingereichten 45 000 Bildern ausgewählt. Diese sind neben der physischen Ausstellung vollständig online einsehbar (Columbus Museum of Art, 2022). Digitale Werkzeuge ermöglichen neue Prozesse, sowohl bei der Beantwortung der Frage welche Art von Objekten gezeigt werden soll, als auch bei der konkreten Objektauswahl. Aber auch der persönliche Umgang des/der Museumsbesucher:in mit dem einzelnen Objekt ist einer möglichen Transformation unterzogen. Wie *OOKL*, ehemals *MyArtSpace* genannt, zeigt, können Smartphone-Apps beispielsweise genutzt werden, um einen persönlicheren Zugang zu den Exponaten zu entwickeln. Das System zielt speziell auf Schüler:innengruppen ab und soll ein erneutes, reflektiertes Erfahren der Ausstellung nach dem Besuch ermöglichen. In der App und auf der damit verbundenen Website können die Besucher:innen die besichtigten Objekte in Galerien zusammenführen, ihnen Notizen zuordnen und durch Fotos sogar eigene Exponate hinzufügen. Diese persönliche Galerie, gleichsam wie Malrauxs *Musée imaginaire*, kann abschließend mit anderen geteilt werden. Nachträgliche Evaluierungen des Systems haben gezeigt, dass das selbstständige Sammeln von Inhalten zu einem umfangreicheren Umgang mit den Sammlungsbeständen führt. Um beispielsweise Fotos zu machen, muss zunächst der passende Betrachtungswinkel gefunden werden, was dazu führt, dass Objekte genauer untersucht und eingepreßt werden (Jewitt, 2014, S. 88ff).

Hans-Peter Hahn vergleicht diese Entwicklung des Museums in Gestalt seiner virtuellen Repräsentation mit digitalen Warenhäusern wie Amazon. Das Museum wird zur Schnittstelle von Informationen und Dingen, zur Plattform, auf der die Erkenntnisse unterschiedlicher Nutzer:innen gespeichert und geteilt werden. Zwar können die digitalen Museumsobjekte nicht wie bei Amazon erworben, eine besondere Hingabe zu diesen aber oft durch die Option einer einmaligen Spende zum Ausdruck gebracht werden. Wie bei digitalen Warenhäusern können durch die kollektive Bewertung der Exponate abseits der Expert:innen neue Zusammenhänge und Logiken entstehen (Hahn, 2020, S. 59f).

ENTWICKELN NEUER LOGIKEN

–
Anfangen beim klassischen Rundgang über den Konstruktionsraster bis zum offenen Grundriss ist die Logik der Sammlung an den physischen Ausstellungsraum gebunden. Die Reihenfolge, in der Exponate ausgestellt sind, wie sie zueinander positioniert und ob sie überhaupt ausgestellt werden, führt unweigerlich zu einer Hierarchie. Schon die Wahl der Ordnungsstruktur an sich kann nicht ohne Wertung des Objekts passieren, schließlich steht vor ihr die Frage, welche Attribute die wichtigsten sind. Sollen die Exponate klassisch chronologisch ausgestellt werden? Sollen sie nach Künstler:in sortiert werden, wodurch Vergleiche mit anderen Werken unmöglich werden? Oder nach Material, um besondere Herstellungstechniken und große Handwerkskunst hervorzuheben? Das Problem, dass Exponate zwar einzigartig sind in Museen aber unweigerlich einer linearen Logik untergeordnet werden, erkannte bereits Malraux in *Le Musée imaginaire*. Durch die Digitalisierung und die Loslösung vom physischen Objekt werden neue Sammlungslogiken möglich, sodass Exponate in immer wechselnde Bezüge zueinander gestellt und in neuem Kontext präsentiert werden können (Hahn, 2020, S. 62).

Das ermöglicht einen Paradigmenwechsel. Bisher mussten Online-Sammlungen den Objekten verschiedene Attribute wie Datierung, Künstler:in, Inhalt, Material, etc. zuordnen, mit deren Hilfe sie sortiert werden konnten. Nunmehr wird dem/der Besucher:in eine unkuratierte Exponatmasse vorgelegt, deren Logik er/sie selbst finden muss. Damit ähnelte die Online-Sammlung in vielerlei Hinsicht ihrem physischen Äquivalent, dem gegenwärtig gängigen Schaudepot. Beide sind Ergebnis eines der inhärenten Probleme des Museums, besonders jener für Kunst: Werden Sammlungen zwar stetig erweitert und neue Exponate zugekauft, aber selten Objekte verkauft, wachsen die Museumssammlungen in der Folge kontinuierlich. Die benötigten Ausstellungsräume können mit diesem Tempo nicht mithalten, weshalb Schätzungen zufolge 95 bis 99% der Bestände in Depots lagern (Grasskamp, 2016, S. 30f). Aus dieser Problematik heraus hat sich das Schaudepot entwickelt, welches Ex-

ponate vergleichsweise unkuratiert präsentiert und Besucher:innen Einblicke in sonst nicht zur Schau gestellte Teile der Sammlung erlaubt. Das Schaudapot ist eine Rückbesinnung auf den Ursprung des Museums, die privaten Wunderkammern. In diesen stellten Hausherr:innen besondere oder exotische Gegenstände, die sie sich zum Beispiel auf Reisen angeeignet hatten, Besucher:innen unkuratiert und ohne Sammlungslogik zur Schau. Es ging nicht um das Einzelwerk, sondern gerade darum, die akkumulierte Masse zu zeigen.

Wie und in welcher Reihenfolge diese Masse erfahren wird, bleibt folglich dem/der Besucher:in selbst überlassen. Meist sind sie auch zu umfangreich, um vollständig durchforstet werden zu können. Im Zuge dieses Prozesses wird der/die Besucher:in unweigerlich selbst zum/zur Kurator:in und schafft eine eigene Logik der Objekte zueinander. Gingen solche individuellen Ordnungen bisher verloren, ermöglicht die Technik es, nunmehr sie aufzuzeichnen und neue Bezüge herzustellen. Wie ein solches System umgesetzt werden kann, zeigt das Schweizer *Sitterwerk*, das ein Materialarchiv und eine Kunstbibliothek umfasst. Jedes Objekt ist mit einem Chip versehen, der seinen Standort live mitverfolgt. Bücher können so ohne spezifische Ordnung in die Regale geräumt werden, da ihre Position mithilfe des Chips jederzeit geortet werden kann. Wird mit Büchern oder Objekten des Materialarchivs gearbeitet und werden diese auf einem der Arbeitstische platziert, wird deren Zusammenstellung abgespeichert und für spätere Benutzer:innen einsehbar auf der Website des *Sitterwerks* archiviert (Stiftung Sitterwerk, 2022). Die daraus resultierende Sammlungslogik folgt nicht dem Konzept einer einzelnen Person oder sachbezogenen Eigenschaften, sondern ist Ergebnis eines übergeordneten Prozesses.

Wie schon bei Malrauxs Idee des universalen Museums rückt die Betrachtung des einzelnen Objekts in den Hintergrund. Die Kunstbetrachtung ist nicht mehr vom ästhetischen Empfinden des/der einzelnen abhängig, sondern verweist auf die Beziehungen und Ordnung der Exponate zueinander. Durch die örtliche Unabhängigkeit können Sammlungen individuelle Museumsgrenzen überwinden. So können, wie etwa durch den österreichischen *Kulturpool* oder *europeana*, ein Projekt der EU, das das

digitalisierte kulturelle Erbe Europas in einer großen Bibliothek zusammenfasst, Schnittstellen zu anderen Sammlungen entstehen. Das Ergebnis gliche einem großen Universalmuseum mit einer zusammengeführten Sammlung *reiner Kunst*, die sich von der vom einzelnen Museum kontrollierten Wissensstruktur löst. Kurz gesagt: Die Digitalisierung ermöglicht neue virtuelle Schnittstellen zur Sammlung, abseits bestehender Strukturen und Wertesysteme (Hahn, 2020, S. 54f).

ERWEITERUNG DER AUSSTELLUNG

Für seinen Beitrag *il grande numero* im Zuge der Triennale 1968 entwickelte Hans Hollein eine rot-weiß-rote Brille, die jeder/jede Besucher:in mit nach Hause nehmen durfte. Als er in einem Interview später danach gefragt wurde, hob Hollein hervor, wie wichtig es sei, dass eine Ausstellung über ihren Kern hinaus gehe. Er führte den Erfolg seiner eigenen Ausstellungen zu großen Teilen darauf zurück, dass den Besucher:innen neben den Exponaten eine Erweiterung geboten wurde (Hollein, 2008, S. 133). Bei Hollein war diese Erweiterung ein physisches Objekt, das die Besucher:innen mit nach Hause nehmen konnten, bei den zuvor erwähnten Systemen wie *OOKL* und dem Sitterwerk wird die Sammlung durch den personalisierten Zugang der Nutzer:innen ergänzt. Doch wie kann die physische Ausstellung selbst von dem Informationspotential einer digitalen Schnittstelle profitieren?

Beim *Art Project* von Google etwa wurden zahlreiche Kunstwerke teilnehmender Museen so hochauflösend gescannt, dass Details sichtbar wurden, die mit bloßem Auge nicht zu erkennen waren (Wilkens, 2011). Das gleiche System findet im Museum für Naturkunde in Berlin Anwendung und ermöglicht dort zum Beispiel durch einen Mobiltelefon-Aufsatz aus Karton das Erleben eines Brachiosaurus in Virtual Reality (Hopkins, 2022, S. 296). Zwar ermöglicht diese spielerische Auseinandersetzung einen neuen Zugang zu den Objekten, es ist allerdings fraglich, inwieweit sie tatsächlich zu einem tiefgreifenderen Verständnis der Exponate beiträgt. Ambitionierter war die Installation *Mit dem Mönch am Meer*, welche die *Alte Nationalgalerie* 2019 dem gleichnamigen Gemälde Caspar David Fried-

richs widmete. Das Werk wurde die Jahre zuvor umfassend restauriert und dadurch maltechnisch erforscht. Für die Ausstellung wurde der Inhalt des Gemäldes 3D-modelliert und über VR-Brillen begehbar gemacht. Besucher:innen konnten nicht nur atmosphärisch in das Bild eintauchen, sondern auch den schichtweisen Malprozess Caspar David Friedrichs und damit heute nicht mehr sichtbare Stadien des Gemäldes erforschen. Die Technik ermöglichte also einen tiefgründigeren Zugang zu zwei unterschiedlichen Qualitäten des Bildes: einerseits zu seinem stilistischen Charakter aber andererseits auch zu seiner handwerklichen Finesse (Staatliche Museen zu Berlin, 2019).

Selbstverständlich sind auch die organisatorischen und verwaltungstechnischen Bereiche von der Digitalisierung betroffen. Deren Potentiale und Möglichkeiten für die Institution Museums sind so umfassend, vielseitig und weitreichend, dass sie alle zu beschreiben den Umfang dieser Arbeit sprengen würde. Die Universität Graz widmete dieser Entwicklung mit *digitalmuseums.at* ein eigenes Forschungsprojekt, das digitale Initiativen an Museen kartografiert und mittlerweile über 1 000 Museumsprojekte auflistet. Es visualisiert nicht nur deren Fülle, sondern auch die enorme Bandbreite an Maßnahmen. An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Digitalisierung und ihre Folgen für das Museum keineswegs ausschließlich einen Gewinn bedeuten, sondern durchaus ambivalent zu sehen sind. Sie sollte nicht als reine Ergänzung, sondern als Strukturwandel verstanden werden:

»Das Anliegen dieses Beitrags ist es, Digitalisierung als fundamentale Transformation in einer dialektischen Perspektive von Gewinn und Verlust darzustellen. Ähnlich, wie im Umfeld der französischen Revolution das Museum ‚erfunden‘ wurde und damit die Bewahrung von einzigartigen Objekten mit der Zerstörung von Kontexten einherging, ist die Erfindung des digitalisierten Museums im 21. Jahrhundert ein Wandel, der mit der Ermöglichung neuer Zugänge zu Museumsobjekten und einem neuen partizipativen Erleben des Museums einhergeht, zugleich aber auch ästhetische Erfahrungen und normiertes Museumswissen zerstört.« (Hahn, 2020, S. 62)

Schlussfolgerung Teil 01

Wie der historische Aufriss der Institution veranschaulichen sollte, war die Rolle des Museums einem ständigen Wandel unterzogen, der stetig aus den Errungenschaften des Vorangegangenen schöpfte; von den Ursprüngen des Museums in der Wunderkammer und den *Studioli*, die der privaten und individuellen Bildung durch besondere Prestigeobjekte dienten, hin zur Periode der Aufklärung und französischen Revolution, die die Öffnung der Institution gegenüber einer breiteren Gesellschaftsschicht zur Folge hatte. Es wurde die Rolle des Museums als staatliches Werkzeug der Identitätsstiftung untersucht und die Entwicklung hin zur Architektur-Ikone, die, getrieben von wirtschaftlichem und repräsentativem Bestreben, die konventionellen Fesseln des Bauens sprengen durfte. Das Gebäude an sich wurde wichtiger als die Sammlung. Obwohl Exponate weiterhin Grundlage des Museums sind, beschränkt sich seine Rolle nicht mehr ausschließlich auf ihre Instandhaltung und Präsentation. Dem Museums des 21. Jahrhunderts kamen neue Funktionen zu, es ist nicht mehr nur Ort des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Ausstellens, sondern ein epistemischer Raum der Versammlung, der Diskussion und des gemeinsamen Lernens. Museen agieren global, indem sie Inhalte über ihren eigenen Horizont hinaus vernetzen und als Dispositiv neue Zusammenhänge und Bezüge herstellen. Sie sind lokal, indem sie auf örtliche Gegebenheiten und Besonderheiten reagieren und mit vorhandenen Strukturen arbeiten und interagieren. Sie denken voraus und treten mit den technischen Errungenschaften ihrer Zeit nicht in Konkurrenz. Sie machen sie sich vielmehr zunutze, um Wissen besser und noch weitgreifender zu vermitteln und die sie umgebenden und in ihnen stattfindenden organisatorischen Prozesse zu unterstützen.

Wie Bernhard Tschofen anmerkt, darf nicht der Fehler begangen werden, die Wahrnehmung im Museums auf das Semiotische zu reduzieren und ihm seine räumlich-sensorische und materielle Dimension zu nehmen. Kognition bezieht schließlich die Interaktion mit der Umwelt und den eigenen Körper mit ein (Tschofen, 2013, S. 71f). Für die bauliche Ausformulierung der Institution bedeutet das, vielschichtige, erlebnisbezogene und atmosphärische Räume zu schaffen – Räume, die mit dem spezifisch Lokalen arbeiten, um einen Ortsbezug zu schaffen und gleichzeitig

Schnittstellen zu übergeordneten Strukturen zulassen. Die Architektur muss die notwendige Infrastruktur des Ausstellens bieten, so wenig wie möglich vorgeben und hinsichtlich Format, Dimension, Raumfolge und Belichtung so viel wie möglich zulassen. Sie darf nicht den Fehler begehen, sich selbst auf eine Leinwand zu reduzieren, sondern soll als physischer Ort ein physisches, körperhaftes und multisensorisches Erlebnis ermöglichen. Das Museum ist ein Ort der Bewegung und Begegnung. Der Museumsbesuch darf nicht ermüdend sein und muss die Kommunikation und den Austausch zulassen, schließlich liegt die Macht des Museums in der kollektiven kulturellen Bereicherung. Spannungsgeladene und behagliche Räume unterschiedlicher Qualitäten müssen einander abwechseln, um die gemeinsame, moment- und objektbezogene Reflektion zuzulassen.

102

die Fotografie, ihre Entwicklung und die Diskussion um das Fotomuseum

ZUR GESCHICHTE DER FOTOGRAFIE

1750 - 1854 74

1873 - 1913 76

1935 - 2014 78

FRÜHE BEDEUTUNG UND ETABLIERUNG ALS KUNSTFORM 80

Erste Ausstellungen 82

The Family of Man 86

Neue Formate 90

AUSSTELLUNGSRÄUME FÜR FOTOGRAFIE HEUTE 92

Fotomuseum Winterthur 94

das Fotomuseum als Neubau 96

DIE IDEE BUNDESFOTOMUSEUM ÖSTERREICH 100

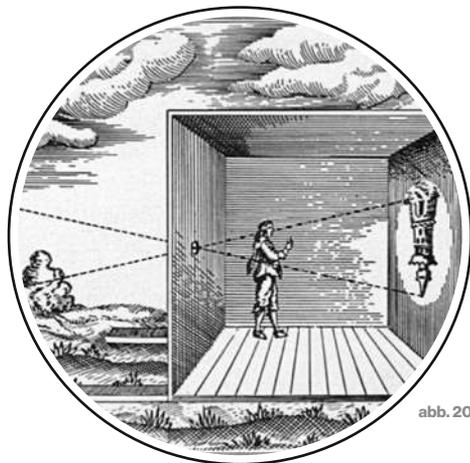
Machbarkeitsstudie 2018 101

Entwicklung seit 2018 und aktueller Stand 103

DIE SAMMLUNG 106

SCHLUSSFOLGERUNG TEIL 02 116

Zur Geschichte der Fotografie



1750

Das Grundprinzip der Fotografie beruht darauf, Licht durch eine Öffnung in eine dunkle Kammer zu führen, das dort durch die Reaktion bestimmter chemischer Verbindungen auf einem Trägerelement ein Abbild erzeugt. Dieses Prinzip ist schon im 4. Jahrhundert bekannt, bereits Aristoteles beschreibt das Phänomen, das später als *camera obscura* (lat. *camera* „Kammer“; *obscura* „dunkel“) bezeichnet wird: Durch das durch ein kleines Loch einfallende Licht entsteht auf der Rückwand der Kammer ein umgedrehtes, seitenverkehrtes Bild der Szene außerhalb. Was als begehrter Raum begann, entwickelte sich zum handlichen Miniaturapparat. Im 18. Jahrhundert korrigierte man das Bild durch einen Spiegel, zeichnete es nach und hielt es so fest. Das Licht ist zwar Hilfsmittel, Künstler:in aber weiterhin der Mensch. (Mulligan und Johnson, 2000, S. 36ff)

Selbst zum Zeichner wurde das Licht erst 1826, als Joseph Nicéphore Niépce von seinem Fenster in Paris aus die erste *Heliographie* anfertigte. Als Trägerfläche für das beständige Lichtbild diente eine mit Asphalt beschichtete Zinnplatte. 1829 schloss sich Niépce mit dem französischen Maler Louis Jacques Mandé Daguerre, der sich für seine Arbeit die Camera Obscura zunutze machte, zusammen. Zehn Jahre später, 1839, schufen die beiden die *Daguerreotypie*, die auf einer versilberten Kupferplatte sehr detaillierte Bilder erzeugte. Abzüge konnten keine erzeugt werden, jedes Bild war ein Unikat, was half, deren Wert zu steigern. Die *Daguerreotypie* war anfangs besonders beliebt für Porträts. Bei diesen wurden, um die Gesichtsform zu akzentuieren, häufig auch runde Kupferplatten verwendet, ein Format, das später eher selten Anwendung fand (Mulligan und Johnson, 2000, S. 36-44).

1839



abb. 21

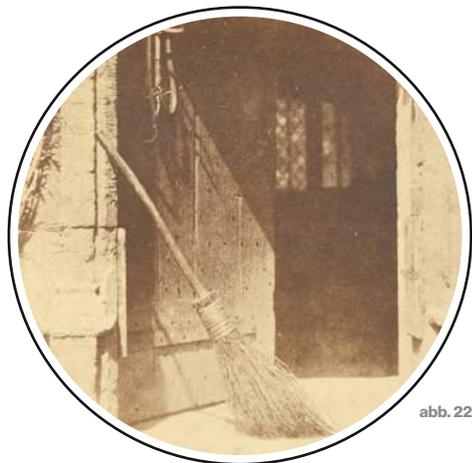


abb.22

1840

Parallel zu Daguerre entwickelte William Henry Fox Talbot, ein englischer Privatgelehrter, ein anderes fotografisches Medium, die *Kalotypie*. Als Träger dient bei diesem keine Metallplatte, sondern in Chemikalien getränktes Schreibpapier. Zudem handelt es sich bei der *Kalotypie* um ein positiv-negativ-Verfahren, das es erlaubte, mehrere Abzüge herzustellen. Da das Positiv ebenfalls aus Papier bestand, wurden die Bilder im Nachhinein häufig mit Zeichnungen ergänzt, um etwa Schönheitsfehler zu korrigieren oder Details hinzuzufügen (Photographic Flux, 2022).

Über die darauffolgenden Jahrzehnte entwickelten sich etliche andere Verfahren, wie zum Beispiel der *Albumindruck*, bei dem die Lösung nicht, wie in der *Kalotypie*, in das Papier eindringt, sondern lediglich aufgetragen wurde. Da das Papier relativ dünn war, musste es auf dickeren Karton aufgeklebt werden, um ein Zusammenrollen zu vermeiden. Wirklich erfolgreich wurde der *Albumindruck* mit der Entstehung der kleinformatischen *Carte de Visite* 1854. Dank eines Umfangs von 9 x 6cm konnte man mit einer Glas-Negativplatte sechs bis acht Portraits herstellen. Diese wurden auf einem großen Albuminpapierblatt abgezogen und ausgeschnitten. Aufgrund ihres handlichen Formats waren die Karten sehr beliebt als Erinnerung, aber auch als Tauschobjekt; sie trugen erheblich zur Distribution von Photographie im 19. Jahrhundert bei. Motive waren meist Freund:innen und Familie, aber auch berühmte Persönlichkeiten (Photographic Flux, 2022b).



abb.23

1854

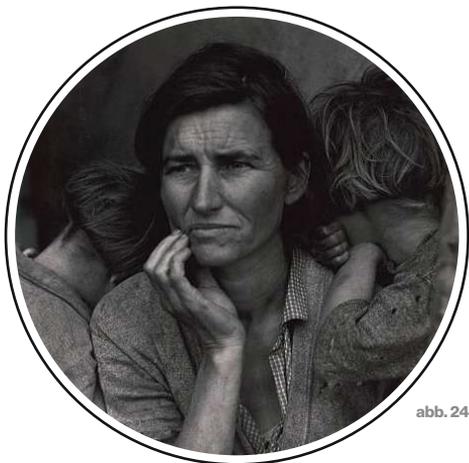


abb.24

1873

Ein Verfahren, das bis heute Anwendung in der Analogphotographie findet, ist der *Silbergelatineabzug*, der 1873 vom Liverpoolscher Fotograf Peter Mawdsley erfunden wurde. Dieses Verfahren verwendet sowohl für das Negativ als auch den Abzug in Gelatine suspendierte, lichtempfindliche Silbersalze. Die Positive werden als Kontaktabzüge entwickelt, das heißt, das Negativ wird auf ein Blatt lichtempfindliches Papier geklemmt und belichtet. Das darauf erscheinende Bild hat folglich immer die gleiche Größe wie das Negativ (Photographic Flux, 2022c).

Vergrößert werden konnten Negative ab 1881, seit Entwicklung des *Developing-Out Paper* (D.O.P), bei dem der Abzug nicht durch einen Kontaktabzug, sondern in der Dunkelkammer im Fotolabor chemisch entwickelt wird. Wegen dessen hoher Lichtempfindlichkeit können die Negative mithilfe eines Vergrößerers aus Distanz auf einen Träger projiziert und dadurch vergrößert werden. Seit den 1960ern wird Fotopapier auf beiden Seiten mit dem Kunststoff Polyethylen (kurz PE) beschichtet und ist so besser vor dem Eindringen von Chemikalien geschützt. Ansonsten hat sich das Entwicklungsverfahren seither kaum verändert (Photographic Flux, 2022c).



abb.25

1881

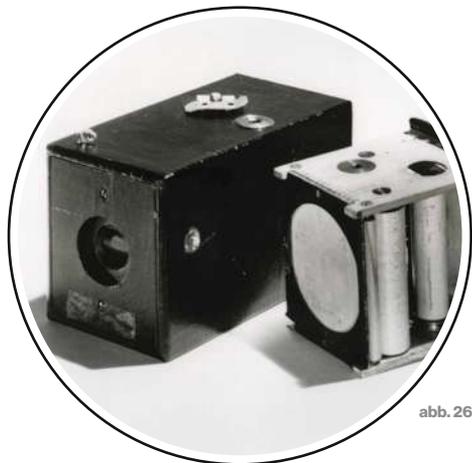


abb.26

1888

Ein großer Schritt für die Freizeit- und Amateurphotographie war die Entwicklung des biegsamen Rollfilms aus Zelluloid im Jahr 1888. Zuvor wurden vorwiegend schwere Fotoplatten aus Glas oder Metall verwendet, die nach jeder Aufnahme getauscht werden mussten. Ihre Handhabung und Entwicklung war aufwendig und das Fotografieren Fachleuten vorbehalten. Dank des Rollfilms und der ersten Amateurkamera konnten erstmals unkompliziert bis zu 100 Aufnahmen hintereinander gemacht werden. Die Kamera konnte dann mitsamt Film eingeschickt werden. Kodak entwickelte den Film und schickte das gesamte Paket inklusive neuem Film zurück. Aufgrund der hohen Kosten war das Fotografieren zunächst reichen Bürger:innen vorbehalten; das änderte sich erst Mitte des 20. Jahrhunderts (Photographic Flux, 2022d).

Es war erst der Rollfilm, der dem bis heute meistverwendeten Format, der Kleinbildkamera, den Weg ebnete. Mit einem Filmformat von 24 x 35mm folgte sie dem Bedürfnis nach mobiler und handlicher Fotografie Anfang des 20. Jahrhunderts. Der 35mm Film entstand ursprünglich für die bewegten Bilder im frühen Kino. Für die Entwicklung der Kleinbildkamera in ihrer heutigen Form maßgebend war das deutsche Unternehmen Leica, das 1913 die *Ur-Leica* schuf. Massentauglich wurde die Kleinbildkamera 1924 mit der *Leica 1*. Erstmals konnte man parallel die Außenwelt und durch den Messucher den späteren Bildausschnitt betrachten. Aufgrund ihrer kompakten Größe markiert die Kleinbildkamera besonders für den Fotojournalismus einen Meilenstein (Photographic Flux, 2022e).



abb.27

1913



abb.28

1935

Farbaufnahmen existierten durch die additive Farbmischung mit drei Filtern (Rot, Grün und Blau) schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit der Erfindung des *Autochrom* 1903, das mit eingefärbten Kartoffelstärkekörnern funktionierte, wurde erstmals in größerem Maßstab farbfotografiert. Den wirklichen Durchbruch zum Massenmedium schaffte die Farbfotografie allerdings erst 1935 mit dem *Kodachrome-Farbfilm*. Anders als beim Farbfilm des Konkurrenzunternehmens Agfa, bei dem die subtraktiven Grundfarben Gelb, Magenta und Cyan durch eine chemische Reaktion erzeugt wurden, kam die Farbe bei Kodak erst während der Entwicklung ins Spiel (Photographic Flux, 2022f).

Während bei der analogen Kamera das Licht auf einen lichtempfindlichen Träger fällt und dort einen Abdruck hinterlässt, übernimmt diese Aufgabe bei der Digitalkamera ein elektronischer Bildsensor. Dabei handelt es sich um einen Chip, der das Licht registriert und in eine gerasterte Pixelgrafik übersetzt. Wie bei den Ursprüngen der Farbfotografie formen die Pixel eine Komposition aus den Grundfarben Rot, Grün und Blau. Zur Sicherung des Bildes ist ein digitaler Speicher notwendig; die Weiterentwicklung der digitalen Fotografie war eng verknüpft mit dem technischen Fortschritt auf dem Gebiet der Speichermedien. Auch für die Wiedergabe bedurfte es eigener Geräte, was die weite Verbreitung zunächst hemmte. Den Durchbruch schaffte die Digitalkamera schließlich ab den 1990er-Jahren mit dem *Model 1* der Firma Dycam, dessen Speichermodul die Übertragung der Bilder auf einen Computer ermöglichte (Photographic Flux, 2022g).



abb.29

1975

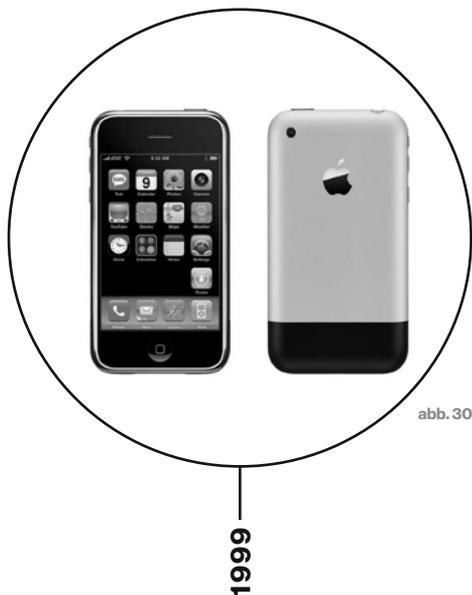


abb.30

Wie der historische Aufriss der Fotografie bisher gezeigt hat, war ein maßgeblicher Faktor für ihre Verbreitung die mobile Verfügbarkeit. Deren Höhepunkt markiert die Synthese aus Mobiltelefon und Kamera 1999 durch Toshiba. Während eine Kamera dabeizuhaben eher unwichtig erscheint, wurde stetige Erreichbarkeit essenziell, rechtfertigte also die Mitnahme eines Telefons. Momente, die zuvor undokumentiert blieben, können nun jederzeit aufgezeichnet werden. Die Handykamera hat sich seither zu einem der primären Vermarktungswerkzeuge neuer Smartphones entwickelt. Auch den für die Fotografie elementaren Prozess des Teilens übernimmt das Handy; umständliche Zwischenschritte, wie das Entwickeln oder Überspielen auf andere Datenträger, sind nicht mehr erforderlich (Photographic Flux, 2022h).

Fotos entsprechende Bilder können auch im Wege von GAN-Algorithmen (Generative Adversarial Network) erstellt werden. Anders als bei der herkömmlichen CGI (Computer generated imagery) ist der Zeichner allerdings nicht mehr der Mensch, sondern ein Computeralgorithmus. Er schöpft aus umfangreichen Datensammlungen echter Bilder Objekteigenschaften und erstellt, ausgehend vom menschlichen Input in Gestalt von Stichwörtern wie „Gesicht“, „Katze“, „blau“ oder „Landschaft“ ein Bild. Das GAN kontrolliert sich während der Erstellung kontinuierlich selbst und prüft das erstellte Bild mit vergleichbaren Quellbildern. Durch diesen Prozess werden künstlich generierte Bilder immer realistischer. Hat bei der *Camera Obscura* anfangs der Mensch noch das Zeichnen übernommen, reduzierte die Fotografie das menschliche Handeln darauf, die Komposition zu bestimmen. Durch das GAN wird bei der Bildproduktion die Aufgabe des Menschen auf das absolute Minimum, das Definieren formgebender Stichwörter, reduziert (Photographic Flux, 2022i).



abb.31

Frühe Bedeutung und Etablierung als Kunstform

Seit seiner Entstehung ist das Medium Fotografie auch hinsichtlich der Wahl der Motive einem Wandel unterzogen. Dies fängt an bei der *Daguerreotypie*, deren Anwendung aufgrund technischen Fortschritts in den Folgejahren rasant expandierte. Betrug die Belichtungszeit anfangs 15 bis 20 Minuten und erforderte sie helles Sonnenlicht, konnte das Verfahren durch chemische Verbesserungen auf wenige Sekunden reduziert werden. Das ließ völlig neue Motive zu. Ein/Eine unbekannte/r Photograph:in hielt etwa in einer Reihe unterschiedlichster Szenen das Leben in Paris Mitte des 19. Jahrhunderts fest, von intimeren, privaten Aufnahmen einer nähernden Frau bis zu spontanen Alltagsszenen wie dem Orgelspieler bei der Arbeit auf der Straße. Größter Beliebtheit erfreute sich die frühe Photographie in Amerika, einer damals noch jungen Demokratie. Als Beweismittel war sie ein mächtiges Instrument, um Ereignisse festzuhalten und scheinbar ungebrochen wahrheitsgetreu wiederzugeben (Mulligan und Johnson, 2000, S. 51-57).

Der amerikanische Bürgerkrieg brach keine zwanzig Jahre nach der Erfindung der Fotografie aus und war neben dem Krim- und Opiumkrieg einer der ersten Kriege, der intensiv fotografisch dokumentiert wurde. Es existieren Aufnahmen leichenübersäter Landschaften nach der Schlacht, die realitätsgetreu das Grauen des Kriegs dokumentierten. Das hatte einen enormen Einfluss auf die Haltung der Zivilbevölkerung, die zuvor dank romantisierend patriotischer Geschichten und Gemälde oftmals eine ganz unrealistische Vorstellung vom Krieg hatte (ebd., 2000, S. 258-265).

Auch die Naturwissenschaften fanden früh Interesse an der Fotografie, konnte doch die Natur erstmals zum Zweck des wissenschaftlichen Beweises exakt und detailgetreu aufgezeichnet werden. Außerdem konnten Phänomene und Exponate für eine breitere Masse aufbereitet werden, was zu einem erhöhten Interesse für die Wunder der Natur führen sollte. Die Fotografie ermöglichte zugleich völlig neue Perspektiven und Einsichten, wie etwa in der *Mikrofotografie*, wodurch im Wege mikroskopischer Aufnahmen zuvor für das bloße Auge nicht erkennbare Details zum Vorschein gebracht wurden. Kurz gesagt: Lange bevor privates Reisen

abb. 32 Orgelspieler auf der Straße mit Kindern | Cromer's Amateur | Daguerreotypie | 1848



um die ganze Welt möglich war, erlaubte es die Fotografie, die Gestalt aller Dinge der Welt, der grausamen und der schönen, wahrheitsgetreu erfahrbar zu machen, seien es Tiere, Pflanzen, fremde Kulturen oder Naturereignisse (ebd., 2000, S. 272-291).

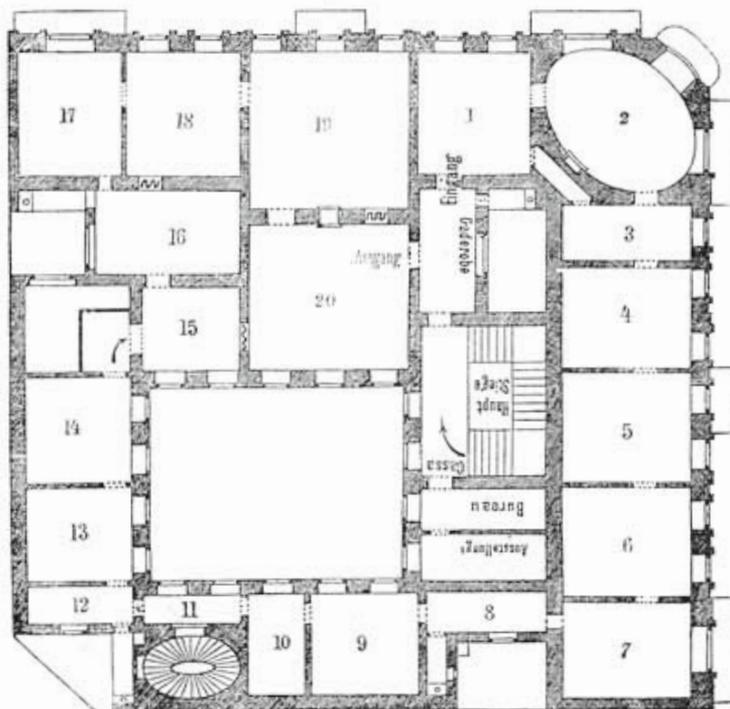
ERSTE AUSSTELLUNGEN

-
Zwar gab es seit ihrer Entstehung künstlerische Ambitionen in der Fotografie, doch in dem selben Maß als Kunstrichtung akzeptiert wie die Malerei oder Bildhauerei wurde sie lange nicht. Schließlich war sie, im Gegensatz zur Malerei, nicht Ergebnis geschickter Hände, sondern Produkt einer Maschine. Dementsprechend wurde sie von Museen zunächst kaum registriert, gesammelt oder ausgestellt. Maßgeblich für die Entwicklung der Fotografie als Kunst war der Piktoralismus. Dieser sah die künstlerische Qualität und damit die Gleichstellung der Fotografie mit der bildenden Kunst nicht in der realistischen Momentaufnahme, sondern der Inszenierung atmosphärisch idealisierter, der Malerei ähnlicher Kompositionen.

Die erste fotografische Fachausstellung im deutschsprachigen Raum wurde 1864 im Palais Dreher in der Operngasse 8 im ersten Wiener Gemeindebezirk eröffnet. Organisiert wurde sie von der *Photographischen Gesellschaft*, die es sich, nach internationalem Vorbild, zum Ziel gesetzt hatte, den Stellenwert der Fotografie in Österreich zu verbessern. Über eine eigene Sammlung verfügte sie nicht; gezeigt wurden neben den rund 1 100 fotografischen Aufnahmen von 110 verschiedenen Aussteller:innen auch Objekte des fotografischen Fachhandels wie Kameras, Objektive und chemikalische Präparate. Ergänzend zur Ausstellung wurde ein gedruckter Katalog veröffentlicht, der neben einer Liste aller Exponate auch einen Grundriss der Räumlichkeiten enthielt. Dieser und der enorme Umfang an ausgestellten Objekten lassen darauf schließen, dass die Wände vom Boden bis zu Decke voll behängt waren, eine für den Ausstellungsstil der Zeit typische Art der Hängung. Durchschritten wurden die Räume im klassischen Rundgang, eine systematische Anordnung der Exponate etwa nach Künstler:in oder Inhalt lässt sich nicht er-

kennen. Die Akkumulation an Objekten führte dazu, dass auch schlecht belichtete Räume für die Ausstellung verwendet wurden. Vergleichbare Veranstaltungen in Paris und Berlin hatten bereits den Vorteil von breit gestreutem Licht, etwa durch Glasdächer in Dachateliers, gezeigt, und die Ausstellung in einer Privatwohnung wie dem Palais Dreher hatte folglich keinen sonderlich guten Eindruck hinterlassen. Kein einziges Fachjournal, deutschsprachiges, französisches oder englisches verfasste eine Rezension zur Ausstellung (Gröning, 2003, S. 80-90).

abb. 33 Ausstellungsräume im Palais Dreher | Wien | Franz Ehmann | 1863



Einer der wichtigsten Akteure, der dem Medium zum Status einer schönen Kunst verhalf, war der amerikanische Fotograf Alfred Stieglitz. Er vermisste in Amerika die Begeisterung für die künstlerische Fotografie, die er während seines Studiums in Deutschland erlebt hatte. Zurück in New York gründete er Anfang des 20. Jahrhunderts zusammen mit Edward J. Steichen und Frank Eugene den Fotografie-Club „Photo-Secession“, der sich intensiv für die Anerkennung der Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel einsetzte. Als Plattform nutzten sie die von ihnen publizierte Zeitschrift *Camera Work* und die 1905 in der Fifth Avenue Nr. 219 eröffneten *Little Galleries of the Photo-Secession*, später nur *219* genannt. Dort wurde nicht ausschließlich Fotografie ausgestellt, sondern auch moderne europäische Graphik, Malerei und Skulptur. Stieglitz erkannte die Fotografie als den anderen Kunstformen absolut gleichwertig an. Wie beim Palais Dreher waren die Ausstellungsräume der *219* flächenmäßig überschaubar. Die Hängung der Exponate hingegen war weitaus objektbezogener und nicht rein auf die Darstellung der Masse fokussiert. Die Fotos hingen auf Augenhöhe in einer horizontalen Reihe und wurden über Hängeleuchten belichtet. Die *219* entwickelte sich in den Folgejahren zu einer der wichtigsten Keimzellen moderner Kunst und zeigte als erste Galerie Henri Matisse, Auguste Rodin, Paul Cézanne und Pablo Picasso (Mulligan und Johnson, 2000, S. 390-396).

Ab 1916 und insbesondere durch die Arbeit von Fotografen wie Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston und August Sander entwickelten sich neben dem Piktoralismus langsam neue Ausdrucksformen der künstlerischen Fotografie. Anstatt das Atmosphärische der Malerei zu imitieren, ging es zunehmend um das fotografierte Objekt; klare, ungeschminkte Details statt romantischer Szenen. Sanders lebenslanges Fotografieprojekt *Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts* zum Beispiel zeigt Menschen aller sozialer Schichten in ihnen vertrauten Umgebungen, etwa den Konditor bei der Arbeit oder die Jungbauern beim Spazieren über ein Feld. Sanders wollte mithilfe der Fotografie die Menschen als möglichst unverfälschtes, naturgetreues Abbild ihrer Zeit zeigen (ebd., 2000, S. 474-511).

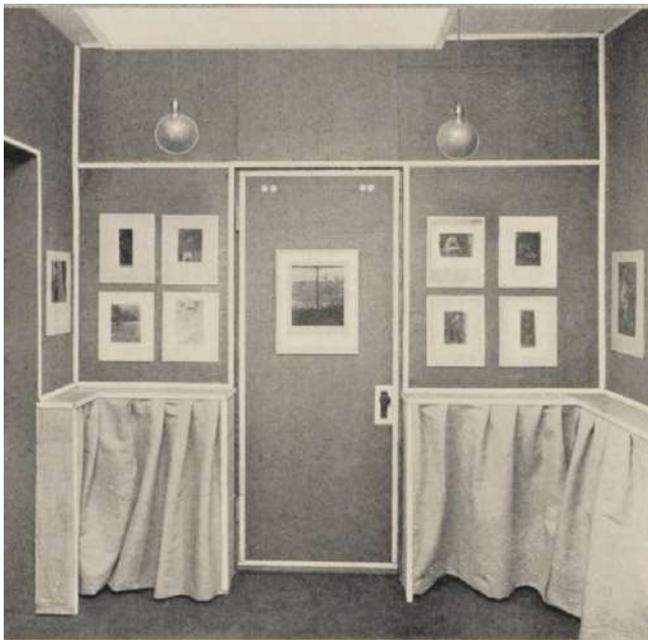
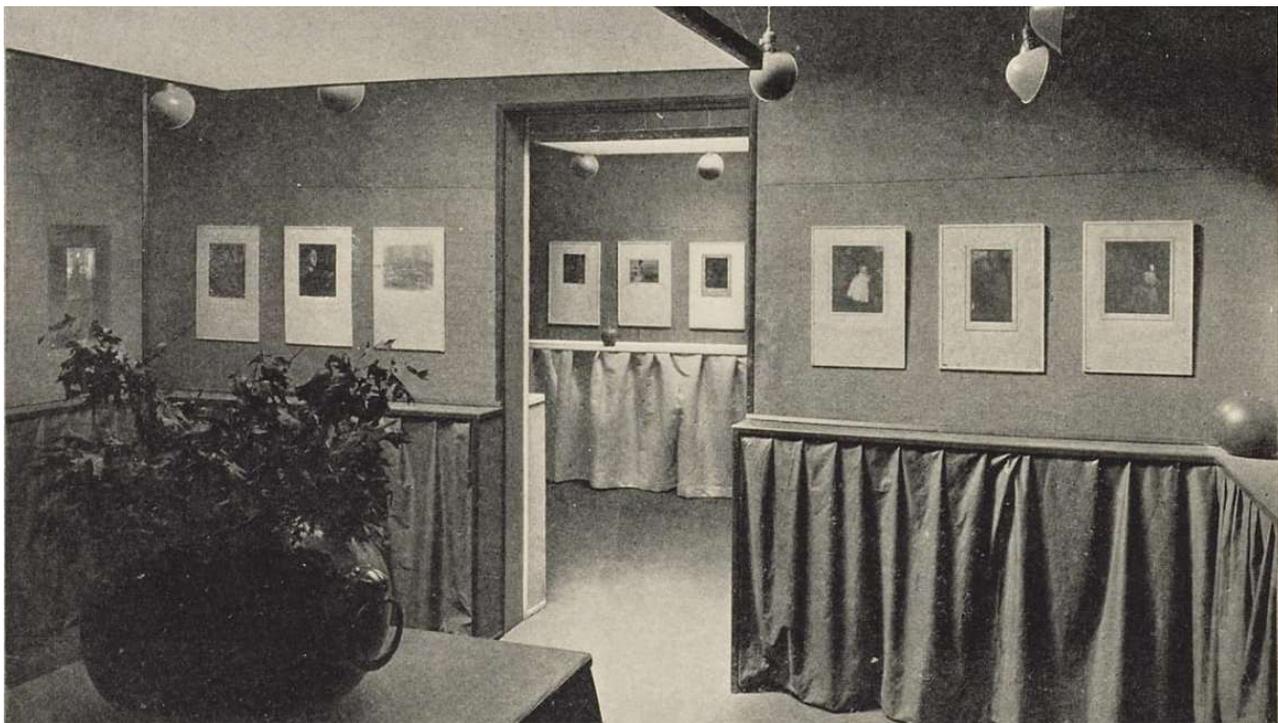


abb. 34+35 Ausstellungsräume in der 219 | New York | 1906



Über die folgenden Jahrzehnte entwickelte sich die Fotografie zum Spiegel des öffentlichen Lebens, der versprach, Einblicke in kulturelle, gesellschaftliche und soziale Schichten abseits der eigenen zu geben. Ein Zeugnis davon ist die Gründung des *LIFE* Magazine 1936 welches sich auf den Fotojournalismus fokussierte und seine Seiten statt mit langen Textpassagen vor allem mit Fotografien füllte. Diese Entwicklung wurde ab 1940 unterbrochen und der amerikanische Fotojournalismus verpflichtete sich der Kriegspropaganda, wie etwa die Ausstellung *Road to Victory* im *Museum of Modern Art* (MoMA) in New York belegt (ebd., 2000, S. 603-613).

THE FAMILY OF MAN

-
Trotz der fortschreitenden Etablierung als eigenständige Kunst verfügten Museen kaum über große Sammlungsbestände, geschweige denn über eine eigene Abteilung für Fotografie. Eine Ausnahme ist das *MoMA*, das seit seiner Gründung 1930 Fotografie sammelt und 1940 eine eigene Abteilung dafür gründete. Es überrascht folglich auch nicht, dass das *MoMA* Schauplatz einer der fotogeschichtlich wichtigsten Ausstellungen – *The Family of Man* – war. Kuratiert wurde sie 1955 von Edward Steichen, der nach seiner Zusammenarbeit mit Stieglitz in beiden Weltkriegen als Kriegsfotograf diente und nach seiner Rückkehr 1947 Direktor der Fotoabteilung des MoMA wurde.

Ein Jahr vor der Ausstellung forderte Steichen in einer Pressemitteilung Amateurfotograf:innen aus der ganzen Welt auf, Fotografien für eine Ausstellung einzusenden, bei der das Eins-sein der Menschheit und die Liebe untereinander im Mittelpunkt stehen sollte. Hintergrund war das Ende des Zweiten Weltkriegs und die bevorstehende Spaltung der Welt durch den kalten Krieg. Aus über zwei Millionen eingesendeten Bildern wählten Steichen und sein Team etwa 500 Fotos aus 69 Ländern aus, einige davon waren bereits berühmt oder stammten von bekannten Fotograf:innen. Die Exponate wurden in 32 Themen wie „Mütter und Kinder“, „Kinder“, „Arbeit“ und „Tanz“ unterteilt.

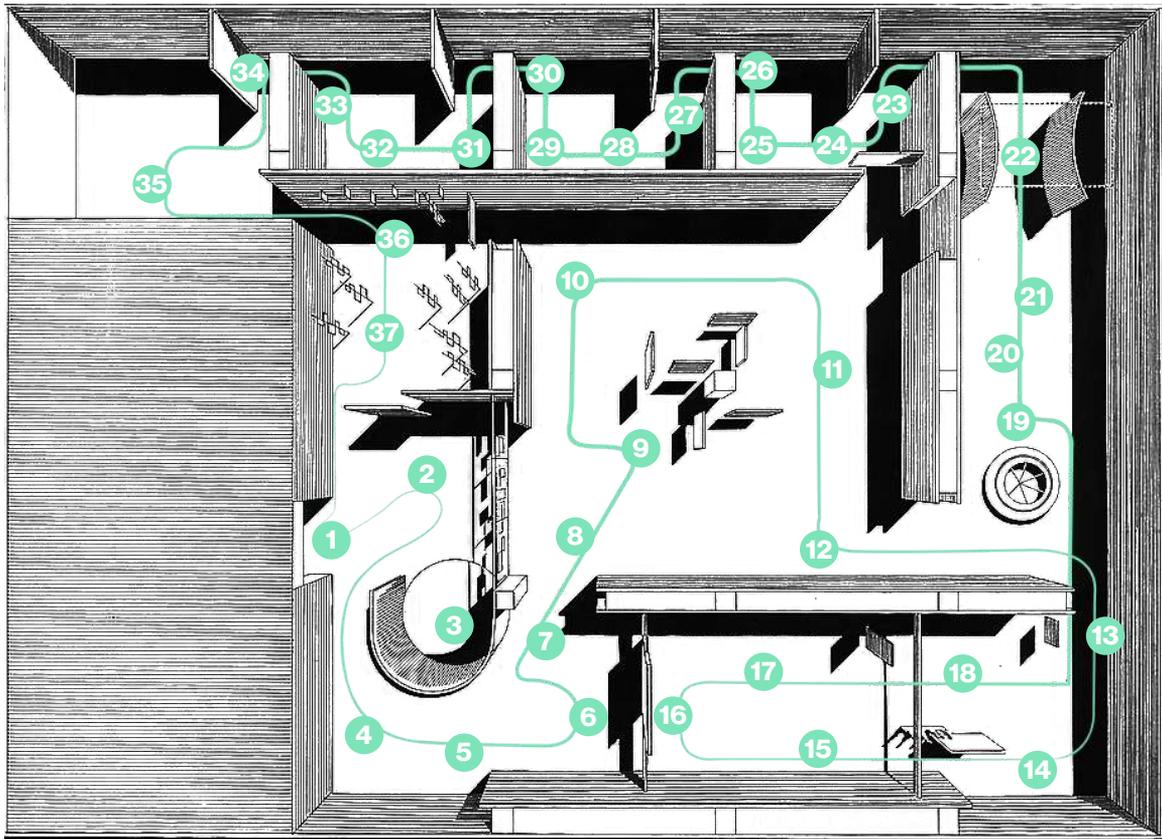


abb. 36 The Family Of Man | New York | Paul Rudolph | 1955

- | | | |
|--------------------------------|--|--|
| 01 Eingang | 14 Folkgesang | 27 Schwere Zeiten und Hungersnot |
| 02 Liebende | 15 Tanz | 28 Die Unmenschlichkeit des Menschen gegenüber dem Menschen |
| 03 Geburt | 16 Musik | 29 Rebellen |
| 04 Mütter und Kinder | 17 Trinken | 30 Jugend |
| 05 Spielende Kinder | 18 Spielen | 31 Gerechtigkeit |
| 06 Gestörte Kinder | 19 »Ring-around-the-rosy« Stand | 32 Öffentliche Diskussion |
| 07 Väter und Söhne | 20 Lernen, Denken und Lehren | 33 Gesichter des Krieges |
| 08 Fotografie am Boden | 21 Menschliche Beziehungen | 34 Toter Soldat |
| 09 Zentrale Themenfotos | 22 Tod | 35 Beleuchtetes Transparent einer Wasserstoffbombe |
| 10 Agrikultur | 23 Einsamkeit | 36 UN |
| 11 Arbeit | 24 Trauer, Mitleid | 37 Kinder |
| 12 Haus- und Büroarbeit | 25 Träumen | |
| 13 Essen | 26 Religion | |

Designed wurde die Ausstellung vom Architekten Paul Rudolph, der die Exponate ähnlich wie in einer Zeitschrift anordnete. Umfang und Themenvielfalt der Ausstellung forderten dazu genaue Überlegungen. Es gab Drucke der verschiedensten Dimensionen, manche hingen klassisch einzeln oder in einem Gruppenlayout an der Wand, manche an der Decke und andere an Aufstellern. Nicht alle Fotos wurden als Kunst präsentiert, sondern einige im Kontext einer scheinbaren Reportage oder Dokumentation. Durchschritten werden sollte die Ausstellung in einer chronologischen Reihenfolge, beginnend bei den Themen „Liebe“ und „Geburt“, über „Arbeit“ und Freizeitbeschäftigungen wie „Musik“ und „Spiel“ bis hin zu „Tote Soldaten“, „UN“ und schließlich „Kinder“. Räumlich lässt sich ein atmosphärisches System erkennen; so schließt sich die Ausstellungsarchitektur etwa bei dem Thema „Tod“ zu einem engen Gang und führt zu dem alleinstehenden Thema „Einsamkeit“. Die Ausstellung zeigte nicht nur die Vielfältigkeit der Menschheit, sondern auch die Fähigkeit des Mediums Fotografie, Momente einzufangen und zu rahmen. Sie war ein enormer Erfolg, tourte nach dem MoMA um die ganze Welt und zog neun Millionen Besucher:innen in 37 Ländern an (Hopkins, 2022, S. 192ff).

»THE FAMILY OF MAN IS PLANNED AS AN EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY PORTRAYING THE UNIVERSAL ELEMENTS AND EMOTIONS AND THE ONENESS OF HUMAN BEINGS THROUGHOUT THE WORLD. IT IS PROBABLY THE MOST AMBITIOUS AND CHALLENGING PROJECT PHOTOGRAPHY HAS EVER FACED AND ONE FOR WHICH, I BELIEVE, THE ART OF PHOTOGRAPHY IS UNIQUELY QUALIFIED.« (Steichen, 1954, S. 1)



abb. 37 The Family of Man | New York | 1955

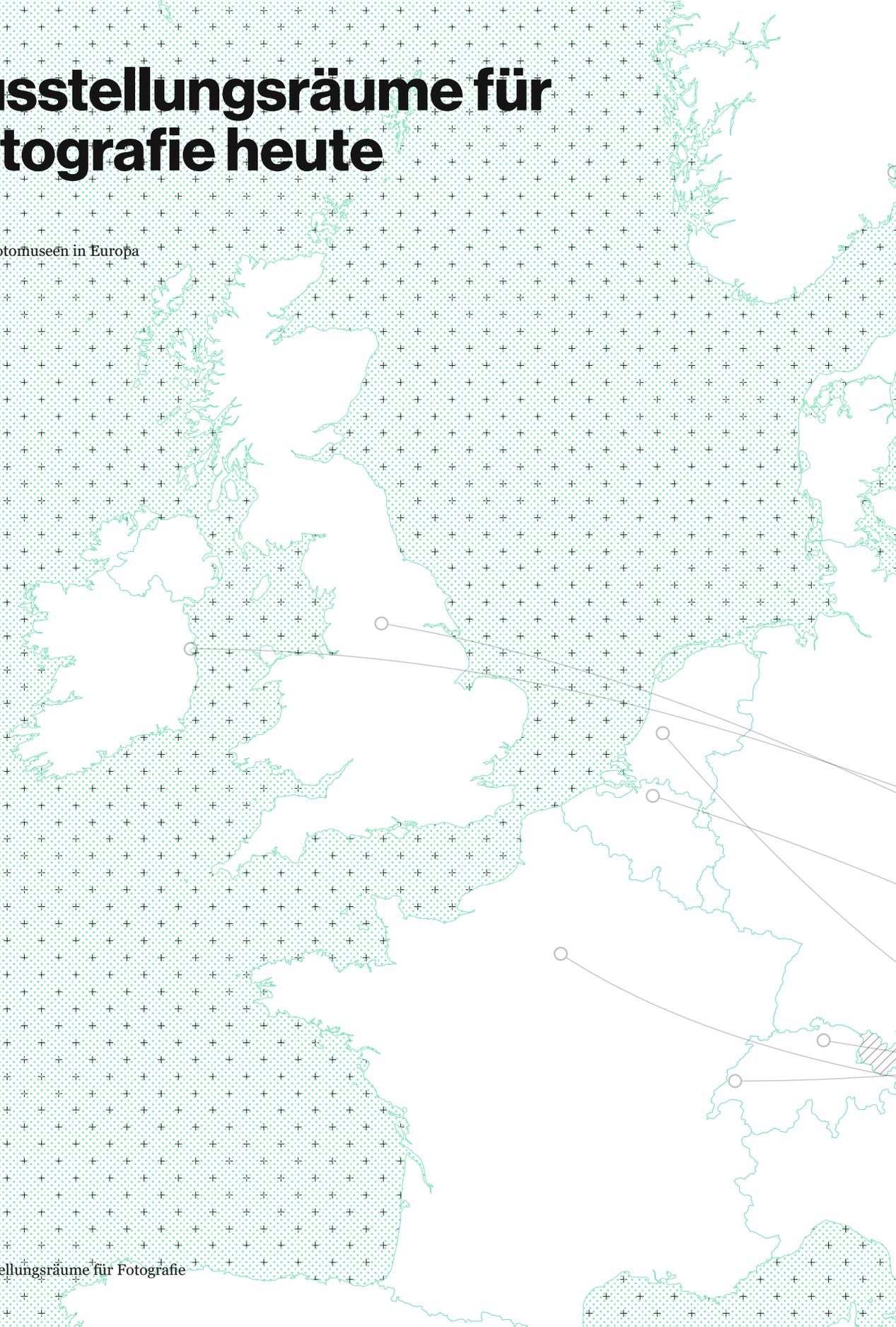
NEUE FORMATE

-
In den Folgejahren waren es vor allem die Zeiten der Unruhen und politischer Konflikte wie der Vietnamkrieg und das Civil Rights Movement, in denen die Fotografie als journalistisches Medium hervorstach. Durch Fernsehen, Zeitungen und Zeitschriften kamen die meisten Menschen täglich mit Fotografie in Berührung. Die akademische Debatte darüber, ob Fotografie die gleiche Ausdrucksqualität wie Malerei habe, interessierte freilich die wenigsten. Seit ihrer Etablierung als eigene Kunstform waren es in erster Linie Kunstmuseen, in denen Fotografie gezeigt wurde. Taten diese sicherlich gut daran, den künstlerischen Wert der Fotografie zu dokumentieren, so waren es in den letzten Jahrzehnten vor allem nicht-institutionelle Ausstellungen wie *Here is New York: A Democracy of Photographs*, die die Nahbarkeit, Vielseitigkeit und den Facettenreichtum des Mediums zur Schau stellten. Unmittelbar nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 rief Micheal Shulan, Besitzer eines kleinen Ladenlokals in der New Yorker Prince Street, in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Charles Traub alle Zeug:innen und Beteiligten auf, ihnen für eine Ausstellung Fotos rund um die Anschläge zuzusenden. Das Vorhaben sprach sich über Mundpropaganda schnell herum und keine zwei Wochen später wurde die Ausstellung in der Prince Street eröffnet. Die eingereichten Fotos wurden gescannt, alle gleich groß ausgedruckt und anonymisiert heterarchisch in Reihen aufgehängt. Aufgrund der hohen Anzahl an Einsendungen mussten die rund 500 Fotos, die gleichzeitig gezeigt werden konnten, in regelmäßigen Abständen durch neue ersetzt werden. Die Ausstellung stieß auf großes Interesse und wurde 2002 als Druckwerk veröffentlicht (Cacouris, 2021).

Auch institutionell fand die Fotografie seit den 50ern mehr Beachtung. Museen fingen zunehmend an, Fotografie zu sammeln, und an Universitäten wurden fotografische Fachbereiche eingerichtet. 1949 schon öffnete im Anwesen des Kodak-Gründers George Eastman mit dem *George Eastman House* in Rochester das erste Museum, das sich ausschließlich der Fotografie widmete (Mulligan und Johnson, 2000, S. 684f).

Ausstellungsräume für Fotografie heute

abb. 38 Fotomuseen in Europa



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.



- Finnish Museum of Photography **1969**
- Preus Museum **1976**
- Photomuseum Ireland **1978**
- National Science and Media Museum **1983**
- Photo Elysée **1985**
- FOMU - Fotomuseum Antwerpen **1986**
- Reykjavík Museum of Photography **1987**
- Fotomuseum Winterthur **1993**
- Maison Européenne de la Photographie **1996**
- Det Nationale Fotosamling **1996**
- Nederlands Fotomuseum **2003**
- Museum für Fotografie **2004**
- (privat) Fotografiska **2010**

Mittlerweile gibt es weltweit zahlreiche Museen, die sich davon emanzipiert haben, Fotografie nur als Kunstmittel zu verstehen, und sich dem Sammeln, Bewahren, Ausstellen und Erforschen des Mediums Fotografie in all seinen Facetten verpflichtet haben, viele davon durch staatliche Mittel gefördert. In Deutschland etwa wird, auf Initiative der damaligen Kulturstaatsministerin Monika Grütters, seit 2019 über ein Bundesinstitut für Fotografie nach dem Vorbild des Literaturmuseums in Marbach diskutiert. 2021 wurde dafür eine Machbarkeitsstudie inklusive konkreten Flächenaufstellungen und Raumprogramm erstellt. Auf einen Standort konnte man sich nicht einigen und das Projekt wurde fürs erste auf Eis gelegt (Werneburg, 2022).

FOTOMUSEUM WINTERTHUR

– Eine Institution, die sich seit ihrer Gründung 1993 inhaltlich zu einem zentralen Kompetenzzentrum für Fotografie und visuelle Kultur in Mitteleuropa entwickelt hat, ist das *Fotomuseum Winterthur* in der Schweiz. Es ist in einer ehemaligen Elastanwarenfabrik am Rande der Innenstadt Winterthurs untergebracht. Aktuell umfasst der Ausstellungsraum eine über ein Sheddach belichtete Halle, die über feste Trennwände in vier unterschiedlich große Segmente unterteilt ist, und einen von der bestehenden Eingangshalle separierten Bereich. Das Bestandsgebäude wird ab 2023 bis 2025 saniert und um einen Neubau erweitert, die bestehende Raumaufteilung der Halle wird nicht verändert. Ein Blick in das Ausstellungsarchiv des Museums zeigt: Die Räume – ca 10 x 15m und 10 x 6,50m – sind für die unterschiedlichsten Bildformate wie auch für Videoinstallationen geeignet und ermöglichen sowohl das Ausstellen größerer Formate als auch den intimeren Zugang zu kleineren Exponaten.

Besonders bemerkenswert ist das *Fotomuseum Winterthur* allerdings aufgrund seines universellen Verständnisses des Mediums Bild und des damit verbundenen umfangreichen Vermittlungsangebots, physisch wie digital. Das *Photographic Flux*, ein Online-Lexikon, bietet einen chronologischen Überblick über die Geschichte, die Gegenwart und die Zukunft der Fotografie in Bezug auf ihren technischen Fortschritt, wirtschaftli-

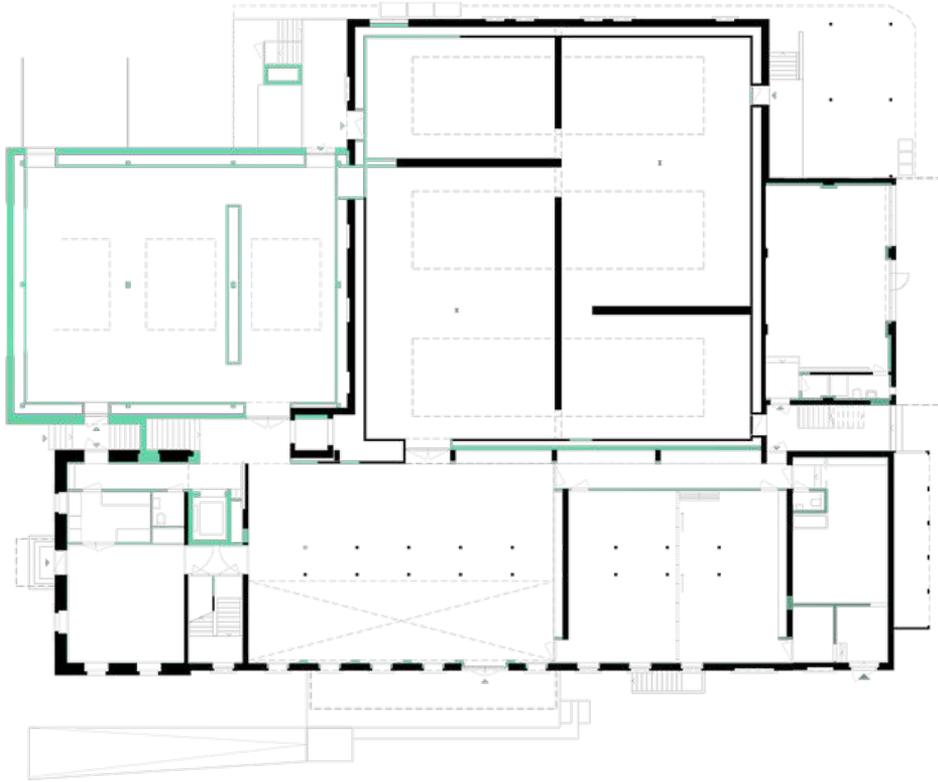


abb. 39 Anbau Fotomuseum Winterthur (markiert) | RWPA Architekten | 2025 | M 1:400

che Entwicklungen und gesellschaftliche Veränderung. Ziel ist es, eine umfangreiche Darstellung der Bildproduktion, des damit verbunden Bildkonsums und ein Verständnis für die Rolle des Fotografischen in der Gesellschaft zu schaffen. Die *Screen Walks* sind Erkundungen durch Räume der digitalen Kulturszene, geführt von Künstler:innen über die Streamingplattform *Twitch*. Es soll ein kuratierter Einblick in Praktiken geschaffen werden, die den Bildschirm als Medium nutzen. Die Online-Plattform *permanent.beta* untersucht die politischen und gesellschaftlichen Auswirkungen des algorithmisch vernetzten Bildes durch Podcasts, Essays, performative und audiovisuelle Formate. Außerdem soll es die kuratorischen Prozesse des Museums erkennen lassen. Alle zwei Wochen haben Besucher:innen in Meetings die Gelegenheit ,sich aktiv einzubringen. Darüber hinaus ist die Sammlung fast vollständig digital erfasst und auf der Website des Museums frei zugänglich (Fotomuseum Winterthur, 2022).

DAS FOTOMUSEUM ALS NEUBAU

Wie in den letzten Abschnitten gezeigt wurde, ist das Fotomuseum im Gegensatz zum allgemeinen Kunstmuseum ein noch eher junger Bautyp und das *purpose-built* Fotomuseum eine Rarität. Die meisten wurden in bestehende Museumsstrukturen integriert, wie etwa *Det Nationale Fotosamling* in Kopenhagen, oder durch Umbau eines Bestandgebäude an die neue Nutzung angepasst, wie beim *Nederlands Fotomuseum* in Rotterdam. Ein zeitgenössischer Museumsbau, der dezidiert der Fotografie gewidmet ist, ist das *Photo Elysée* in Lausanne. Es war lange in einem Herrenhaus aus dem 18. Jahrhundert untergebracht und zog im Juni 2022 in einen von Aires Mateus entworfenen Neubau um, den es sich mit dem Designmuseum *mudac* teilt (Photo Elysée, 2022). Die Ausstellungsräume für die lichtempfindliche Fotosammlung wurden im Untergeschoss untergebracht, während das *mudac* die oberirdischen Räume füllt. Dazwischen spannt sich über das gesamte Erdgeschoss das amorphe Foyer. Die Ausstellungsfläche des Fotomuseums ist in drei Segmente unterteilt, die teils von massiven Stützen durchstoßen werden. Betreten wird das Museum über eine breite Treppe vom Foyer in die mit-



abb. 40 Photo Elysée Untergeschoss | Lausanne | Aires Mateus | 2022 | M 1:400

- 01** Dauerausstellung
- 02** Wechselausstellung
- 03** Atelier
- 04** Studio
- 05** LabElysée
- 06** Terrasse
- 07** Bibliothek

tige Raumflucht, die die Sammlung beherbergt und, wie das zweite Segment des Untergeschosses, Raum für Wechsellausstellungen bietet. Im dritten Segment sind ein Labor und Vermittlungsräume in Form eines Studios und eines Ateliers untergebracht. Der Aufbau des *Photo Elysée* ist sehr klassisch und ermöglicht durch die offene Raumaufteilung multiple Durchwegungsmöglichkeiten. Hervorzuheben ist die Deckengestaltung. Auf eine abgehängte Decke zum Kaschieren technischer Einbauten wurde verzichtet, stattdessen sind Leitungen, Träger und Belichtungselemente sichtbar und verschmelzen durch die schwarze Lackierung zu einem mechanischen Apparat. Die offene Halle und die technische Infrastruktur ermöglichen vielseitige Nutzungs- und Präsentationsformen hinsichtlich Hängung und Einbauten, wie zum Beispiel Räume im Raum. Die Halle ist somit keine weiße Box, sondern eine Plattform (Frochoux, 2022).

Ein Blick über die Grenzen hat gezeigt, dass ein Haus für Fotografie durchaus einen differenzierten Umgang mit dem Medium erlaubt, als dies in vorhandenen Einchtungen möglich war. Dieser ist, aufgrund der rasanten Entwicklung des Bildes und der visuellen Kultur im Allgemeinen auch notwendig, um ein umfassendes Verständnis zu erlangen. Das hat man auch in Österreich erkannt. Die österreichischen Bundesmuseen verfügen über umfangreiche Sammlungen an Fotografien, ein zentrales Kompetenzzentrum gibt es allerdings nicht. Es existieren jedoch zahlreiche unabhängige Galerien und Institutionen, die sich ausschließlich mit Fotografie beschäftigen, wie zum Beispiel die *Galerie Westlicht* in Wien oder den *Fotohof* in Salzburg, die allerdings weder staatlich gefördert werden noch mit übergreifenden Institutionen vernetzt sind. Ab 2024 soll außerdem im Arsenal, einem ehemaligen militärischen Gebäudekomplex im dritten Wiener Gemeindebezirk, ein Ausstellungshaus für zeitgenössische Fotografie und Film eröffnet werden. Eine eigene Sammlung haben beziehungsweise aufbauen soll dieses aber nicht; es soll vielmehr Ausstellungen aus den zahlreichen öffentlichen und privaten Foto-sammlungen der Stadt zusammenstellen (Ben Saoud, 2022).

abb. 41 Ausstellungsräume Photo Elysée | Lausanne | Aires Mateus | 2022



die Idee Bundesfotomuseum Österreich

Bereits im Zuge des Wettbewerbs für das *Museum der Moderne* am Mönchsberg (MdM) in Salzburg 1998 stand die Gründung eines österreichischen Fotomuseums in den Räumlichkeiten des Rupertinums zur Debatte, wurde allerdings nicht weiterverfolgt (Schröder, 1997, S. 51). Erneuten Anlass zur Diskussion über ein Bundesfotomuseum für Österreich lieferte seither zum ersten Mal Peter Coeln, Gründer der etablierten Wiener Fotogalerien *WestLicht* und *OstLicht*, der sich im Sommer 2015 dazu bereit erklärte, seine rund 100 000 Exponate umfassende Sammlung den Beständen des Bundes zu stiften. Geknüpft war diese Spende an die Idee eines „nationalen Hauses der Fotografie“, in dem alle Fotosammlungen in Bundesbesitz vereint ausgestellt werden sollten. Dazu stand er in engem Kontakt mit dem damaligen Bundesminister für Kunst und Kultur, Josef Ostermayer. Als dieser im Mai 2016 – in Folge des Rücktritts Werner Faymanns als Bundeskanzler – abberufen wurde, wurden damit auch die Pläne für ein Fotomuseum ausgesetzt (Kronsteiner, 2017).

Wieder zum Leben erweckt wurde die Idee durch Ostermayers Nachfolger, Thomas Drozda, der am 14. Juni 2017 sein Interesse für ein Bundesfotomuseum über die Social-Media Plattform Twitter kundtat. Grund dafür sei unter anderem die laut Drozda teils „beschämende“ Lagerung der Exponate (ORF Wien, 2017). Deswegen war man sich auch in Salzburg bewusst, wo bereits 2014 eine Erweiterung des Museumsdepots um 1 000m² Lagerfläche hinter dem MdM geplant war. Infolge der Umsiedlung der Kunstsammlung der Generali Foundation von Wien nach Salzburg 2015 wäre diese Fläche nicht mehr ausreichend gewesen, weshalb man sich gegen den ursprünglichen zentralen Standort entschied (ORF Salzburg, 2014). Stattdessen fiel die Wahl auf ein Grundstück in der Ortschaft Guggenthal-Koppl, 4,5km östlich der Stadt. Dort wurde 2017 von einer privaten Investorengesellschaft eigens ein 3 400m² Lagerfläche umfassender Neubau errichtet, welcher seither vom MdM angemietet wird. Das Museumsdepot ist ausschließlich als Lager konzipiert und darauf ausgelegt, optimale Bedingungen für die Sammlung des MdM zu bieten: Drei ver-

**»#FOTOGRAFIE EINE D POPUL.
KUNSTFORMEN D 20/21 JHDS.
PLÄDIERE F D SCHAFFUNG E FOTO-
MUSEUMS IN DEM D SAMMLUNGEN
D REPUBLIK GEZEIGT WERDEN 2/2«**

(Drozda, 2014)

schiedene Klimazonen auf drei Stockwerken sollen es ermöglichen, jegliche Formate moderner Kunst fachgerecht unterzubringen (Schenker, 2017). Ursprünglich waren ergänzend ein Archiv und eine Bibliothek geplant, welche mitunter die physische Besichtigung und das Forschen im Rahmen der Sammlung außerhalb regulärer Ausstellungen ermöglicht hätte (ORF Salzburg, 2017). Diese wurden Stand Jänner 2023 nicht realisiert. Eine Anfrage bezüglich der Möglichkeit eines persönlichen Besuchs der Sammlung blieb unbeantwortet. Nach Fertigstellung des Depots und der darauffolgenden Klärung der problematischen Lagerbedingungen der Sammlung wurde es zunächst still um das Bundesfoto-museum. Zwar kam es im Zuge der Vorverhandlungen um eine Belvedere-Dependance in Salzburg erneut zur Sprache, im Gegensatz zu dieser kam es dabei allerdings weder zur Vorstellung eines konkreten Programms noch zu einem Architekturwettbewerb (Der Standard, 2018).

MACHBARKEITSSTUDIE 2018

Nach Drozda war es der Salzburger Landeshauptmann Wilfried Haslauer, der 2018 den Diskurs wiederentfachte und erstmals Salzburg als Standort vorschlug. Schon lange sieht sich Salzburg dem Vorwurf ausgesetzt, wenig für die zeitgenössische Kunst- und Kulturszene zu bieten und ausschließlich ihr Image als konservierte Barockstadt touristisch auszuschlachten. Zusammen mit dem Belvedere-Ableger war das Fotomuseum Teil eines Planes, Salzburg abseits der Festspielmonate im Sommer und dem Mozart-Tourismus kulturell attraktiver zu machen. Dafür wäre die erste Voraussetzung eine Einigung mit dem Bund, insbesondere bezüglich der Finanzierung, und eine Klärung der Frage ob ein Bundesmuseum außerhalb Wiens überhaupt realisiert werden kann. Bis heute befinden sich alle acht Bundesmuseen in der Hauptstadt – ein Zustand, den Teile der Wiener Kunstszene gerne erhalten möchten. Nach dem Regierungswechsel 2017 und der Berufung des Parteifreundes Gernot Blüml zum für EU, Kunst und Kultur & Medien zuständigen Kanz-

»DA DAS DEPOT AUS SICHERHEITSGRÜNDEN NICHT ÖFFENTLICH ZUGÄNGLICH IST, LÄSST SICH NICHT WIRKLICH DAVON SPRECHEN, DASS ES VON DER BEVÖLKERUNG ANGENOMMEN WERDEN WÜRDEN.«

(Sadowsky, 2022)

leramtsminister, spürte man in Salzburg neuen Rückenwind. Nach dem türkis-blauen Koalitions пакт sollte die Kultur im ländlichen Raum gestärkt werden – das erste Bundesmuseum außerhalb Wiens würde diesem Vorsatz Glaubwürdigkeit verleiten (Weiss, 2018).

Die Besserung der politischen Voraussetzungen machte man in Salzburg zum Anlass dafür, konkrete Schritte zu setzen; Ende 2018 gab Haslauer beim Medienwissenschaftler Bernd Stiegler von der Universität Konstanz eine Machbarkeitsstudie bezüglich eines Fotomuseums in Salzburg in Auftrag. Auch ein potenzielles Grundstück wurde genannt: das Areal direkt hinter dem bestehenden Museum der Moderne am Mönchsberg war noch aus Zeiten des Guggenheim-Entwurfs Hans Holleins 1989 als Sonderfläche für Kulturbauten gewidmet – auch nach Fertigstellung des MdM wurde noch über eine Realisierung und Verknüpfung der beiden Projekte nachgedacht. Die vollständige Machbarkeitsstudie wurde bisher nicht veröffentlicht. Im Zuge einer Präsentation im November 2019 wurde allerdings verkündet, dass diese äußerst positiv ausfiel. Die Rede war von jeweils ein bis zwei Unter- und Obergeschossen und einem Anschluss an das MdM, sowohl physisch als auch organisatorisch (Neuhold, 2019). Inhaltlich kam Stiegler zu folgendem Schluss:

»Versteht man hingegen die Fotografie als ein Medium, das immer schon und heute mehr denn je unseren Alltag nachdrücklich bestimmt, ohne dabei als Kunst verstanden werden zu wollen, so ist eine Konzentration auf den alles in allem eng umrissenen Bereich der Fotografie als Kunst nicht hinreichend, ja mehr noch: Er stellt eine Beschränkung dar, die der kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutung der Fotografie nicht gerecht wird. [...] Ein neu zu gründendes Österreichisches Fotomuseum sollte nicht bestehende Bestände aus anderen Museen abziehen und sich zentralistisch und hegemonial verstehen, sondern im Gegenteil als Kompetenzzentrum eines Netzwerks des ‚Fotografischen‘ verstanden werden. Ein Österreichisches Fotomuseum sollte daher bestehende Strukturen stärken, intensivieren und die Fotografie noch nachdrücklicher als bisher als wichtigen Bereich der Forschung, Sammlung, Bewahrung und Vermittlung etablieren.« (Amt der Salzburger Landesregierung, 2019)

Zu einem ähnlichen Schluss kam Thomas Seelig, Leiter der Fotografischen Sammlung des Museums Folkwang in Essen. Er fordert, ein Fotomuseum nicht als weiteren Ausstellungsraum für Kunstfotografie zu verstehen, sondern als „Bildmuseum“. Als solches soll es den Umgang mit der enormen Bandbreite an visuellen Erzeugnissen thematisieren, und nicht ausschließlich als Präsentations-, sondern als Diskussionsplattform agieren (Hilpold, 2019).

ENTWICKLUNG SEIT 2018 UND AKTUELLER STAND

-
Trotz konkreter Pläne tat sich in den darauffolgenden Jahren seit der Machbarkeitsstudie Bernd Stieglers wenig, bis im Juli 2021 der Stadt-senat dem *Generalplan Kulturbauten* mehrheitlich zustimmte. Dieser umfasst insgesamt 22 Projekte im Land Salzburg, wobei 13 davon in der Stadt liegen. Er beinhaltet etwa die Ergänzung des Salzburg Museums in der Neuen Residenz zur *Belvedere*-Dependance sowie die Sanierung und Erweiterung der Festspielhäuser. Für beide Projekte wurde Anfang 2022 ein Architekturwettbewerb ausgeschrieben; aus ersterem ging das Wiener Büro *Schenker Salvi Weber Architekten* als Sieger hervor, die Erweiterung der Festspielhäuser konnten *Jabornegg & Pálffy* für sich entscheiden. Auch das Fotomuseum auf dem Mönchsberg ist Teil des *Generalplans Kulturbauten*, der dafür ein Budget von 30 Millionen Euro und einen Umsetzungszeitraum bis 2025 vorsieht. Widerspruch gegen den Generalplan gab es von Seiten der Bürgerliste Salzburg, da vereinzelte Projekte stadintern noch nicht ausreichend diskutiert worden sein (Huber, 2021).

Mitte 2022, kurz vor Bekanntgabe der Gewinner:innen der Architekturwettbewerbe für das Belvedere und die Festspielhäuser, verschob Wilfried Haslauer die Entscheidung bezüglich des Fotomuseums auf 2023 und damit auf die nächste Legislaturperiode.

**»DIE NEUGRÜNDUNG
EINES ÖSTERREI-
CHISCHEN FOTO-
MUSEUMS IST NUR
DANN SINNVOLL,
WENN DAS MUSE-
UM SICH NICHT AUS-
SCHLIESSLICH AUF
DIE FOTOGRAFIE
ALS KUNST KONZEN-
TRIERT, SONDERN**

**SICH ALS EIN MUSE-
UM DES FOTOGRAFI-
SCHEN BEGREIFT,
DAS SEHR PLURALE,
HETEROGENE UND
VIELFÄLTIGE FOTO-
GRAFISCHE BILDTY-
PEN BERÜCKSICH-
TIGT. «**

(Amt der Salzburger Landesregierung, 2019)

die Sammlung

Die Sammlung Fotografie- und Medienkunst des Salzburger Museums der Moderne umfasst mehr als 22 000 Exponate. Sie setzt sich zusammen aus den Beständen des Museums, die im Eigentum des Landes Salzburg stehen (10 000 Objekte), und der Fotosammlung des Bundes (12 000 Objekte). Initiiert wurde sie bereits 1981, zwei Jahre vor der offiziellen Eröffnung des Museums, von dessen damaligem Direktor, Otto Breicha (Museums der Moderne, 2022). Thematisch konzentriert sie sich auf die österreichische Fotografie seit 1945 und die mittlere und junge Künstler:innengeneration. Ziel ist nicht das Zusammentragen hochkarätiger Einzelstücke, sondern das Sichtbarmachen eines fotografischen Reifungsprozesses. Beide Sammlungsteile werden zwar zusammen in Guggenthal gelagert und verwaltet, etwaige Ankäufe und Förderungen obliegen jedoch separat Land und Bund. Die Fotosammlung des Bundes etwa wird jährlich auf Vorschläge des Fotobeirates hin um Werke im Wert von ca. 160 000 Euro ergänzt (BMKOES, 2022).

Wie erwähnt, gibt es, auf Initiative des ehemaligen Kulturministers Thomas Drozda, seit 2017 Bedenken bezüglich des generellen Umgangs mit der Sammlung und ihren Lagerbedingungen. Lange stand zur Diskussion, die Sammlung nach Wien zu bringen und in die Bestände der Albertina zu integrieren, was in Salzburg gewisse Sorgen bereitete. Für Drozda war die unzureichende Lagerung nur eines der Probleme, er strebte eine Gesamtlösung und einen besseren Umgang mit Fotografie im Allgemeinen an, wobei für ihn drei Möglichkeiten in Frage kamen: die Gründung eines Fotomuseums, einer Stiftung oder die Anknüpfung an eine bestehende Institution (ORF Salzburg, 2017b). Aktuell besteht außerhalb der Wechselausstellungen im Museum der Moderne am Mönchsberg nicht die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Sammlung. Im Gegensatz zu anderen Kunstmuseen in Österreich wie dem *Belvedere*, der *Albertina* oder dem *Leopold Museum* sowie internationalen Fotomuseen wie dem *Fotomuseum Winterthur* oder dem *Niederländischen Fotomuseum* verfügt das Museum der Moderne über keine Online-Sammlung. War diese noch bis Mitte 2022 fragmentarisch auf der Website des MdM zu finden, wurde sie wohl im Zuge eines geplanten Digitalisierungs-Prozesses offline genommen.

»Das Museum der Moderne Salzburg arbeitet daran, die Inventarisierung der Sammlung ständig zu optimieren. Damit einhergehend werden Schnittstellen, welche die Online-Recherche erleichtern, weiter ausgebaut. Im Zuge eines umfassenden Digitalisierungsprozesses implementiert das Museum der Moderne Salzburg derzeit Maßnahmen, die die Sammlungen, für die das Museum verantwortlich ist, digital erschließen und auf einer überarbeiteten Website einfach zugänglich machen. Digitale Archive ermöglichen Forschung und bieten dem Publikum einen umfassenden Zugang zum Fundament des Museums, und das sind die Sammlungen. Digitale Archive machen Schaudepots und andere Versuche, das Innenleben der Museen ins Ausstellungsfenster zu stellen, überflüssig und ermöglichen auf der Grundlage des aktuellen Stands der Technik eine neue und ortsunabhängige Form der Teilhabe.« (Interview mit Thorsten Sadowsky vom 08.07.22)

Einzig die Website des Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport gibt aktuell einen Überblick über die zahlreichen Künstler:innen, deren Werke Teil der Sammlung sind. Tiefergreifende Informationen, wie etwa ein Werkverzeichnis, finden sich allerdings nicht. Die nächsten Seiten sollen einen kurzen Einblick in die Sammlung, ihre Exponate und deren Vielfalt geben. Neben Schwarz-weiß-Fotografie umfasst sie auch Medienkunst aller Art (Alle Informationen wurden der ehemals existierenden Online-Sammlung des MdM und der Website des BMKOES entnommen).

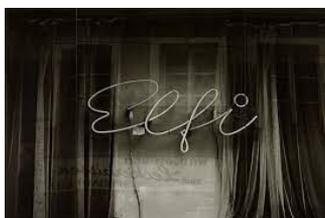


abb. 42

ELFIE

Bodo Hell

Silbergelatineabzug auf Barytpapier

1983

M 1:6



abb. 43

JUNGER MANN MIT MOTORRAD

Bernhard Fuchs
Chromogener Abzug
1996
M 1:6



abb. 44

HELDENPLATZ #5

Marianne Greber und Steven Cohen
Chromogener Abzug digital
2007
M 1:6

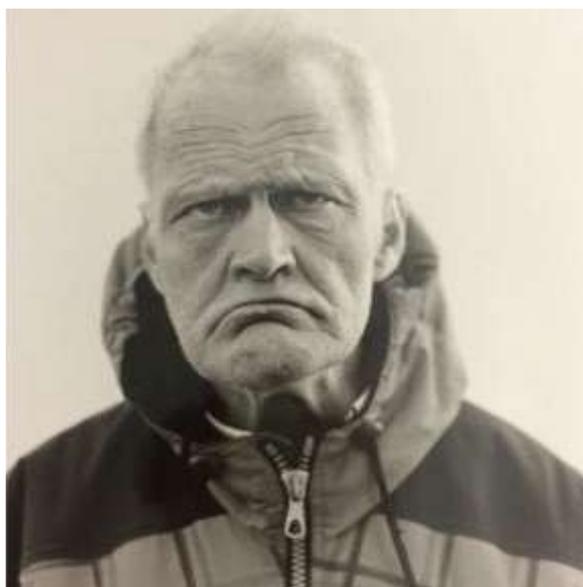


abb. 45

PORTRAIT OF A MAN

Michael Mauracher

Silbergelatineabzug

Serie 2000-2016

M 1:6

abb. 46

STILL LIFE WITH PANTS
Matthias Hermann
Chromogener Abzug auf Alu-Dibond
2012
M 1:6





abb. 47

WHISTLEBLOWER 02

Jörg Auzinger
Chromogener Abzug
2015
M 1:6

abb. 48

ROUGE 02

Heidi Harsieber
Chromogener Abzug auf Alu-Dibond
2003
M 1:6



abb. 49

SUMMIT CONSTRUCTION

Michael Goldgruber

Chromogener Abzug/Acrylglaskaschierung

2010

M 1:6





Schlussfolgerung Teil 02

Besteht in Österreich Bedarf nach einem Museum für Fotografie? Es wäre vorschnell, diese Frage mit einem Verweis auf die zahlreichen Teilsammlungen der musealen Kunstinstitutionen Österreichs und ihre Ausstellungsräume verneinen zu wollen. Die vorhandenen räumlichen Ressourcen werden nämlich der Bedeutung der Fotografie und ihrem kulturellen Potential schlichtweg nicht gerecht. Wie der geschichtliche Aufriss veranschaulichen sollte, hat sich kaum ein Medium so rasant entwickelt wie die Fotografie. Seit ihrer Erfindung beeinflusst sie die Gesellschaft ungemein. Sie zeigt fremde Welten, das Unbekannte und das Schöne, aber auch das Leid und die Ungerechtigkeit. Sie ist nicht nur Kunst, sondern ein kultur- und zivilisationsrelevantes Medium und heute primäres Ausdrucksmittel und Katalysator medialer Kommunikation.

Ein Bildmuseum soll nicht als reiner Ausstellungsraum für Fotografiemuseum verstanden werden; seine Aufgabe besteht auch darin, den Umgang mit der schier ungreifbaren Masse und Bandbreite an visuellen Erzeugnissen zu thematisieren, um auf diese Weise das Verstehen zu fördern. Es soll zeigen, wie sich das Fotografische entwickelt hat und welche Ausmaße es heute annehmen kann. Es soll als Präsentations- aber auch als Diskussionsplattform dienen. Ein Blick über die Grenzen zeigt, wie dieser Prozess stattfinden kann und welche enormen Potentiale eine solche Institution haben kann. Spezielle Auseinandersetzung erfordern jene Strömungen, die die Fotografie – ähnlich wie zu ihren Anfangszeiten – nicht als eigenständige Kunstform akzeptieren, sondern in ihr ein reines Gebrauchsmedium sehen wollen.

Der hierfür ideale Ausstellungsraum muss in der Lage sein, die Vielfältigkeit des Mediums aufzunehmen. Er muss großformatigen Werken wie etwa denen von Andreas Gursky ausreichend Geltungsspielraum bieten, ohne dass kleinformatige Bilder wie die Carte-de-visite untergehen. Er muss die für neue Ausdrucksformen des Bildes, wie die Medienkunst oder Virtual-Reality Formate, benötigte Infrastruktur bereitstellen. Entsprechend der omnipräsenten Dynamik des digitalen Bildes soll das Museum aber auch ergänzende Schnittstellen abseits der klassischen Ausstellungspräsentation anbieten.

103

der Standort, der Mönchsberg und seine Baulichkeiten

DER MÖNCHSBERG UND SEINE GESCHICHTE 120

Zeitachse 122

Kunstzentrum im Fels 124

DER WETTBEWERB FÜR DAS SMCA 1989 130

Entwurf Hans Hollein 132

Entwurf Gerhard Garstenauer 136

Entwurf Giancarlo de Carlo 140

Schlussfolgerung SMCA 144

das Guggenheim Salzburg 146

DER STANDORT HEUTE 148

das Museum der Moderne am Mönchsberg 154

SCHLUSSFOLGERUNG TEIL 03 158

der Mönchsberg und seine Geschichte

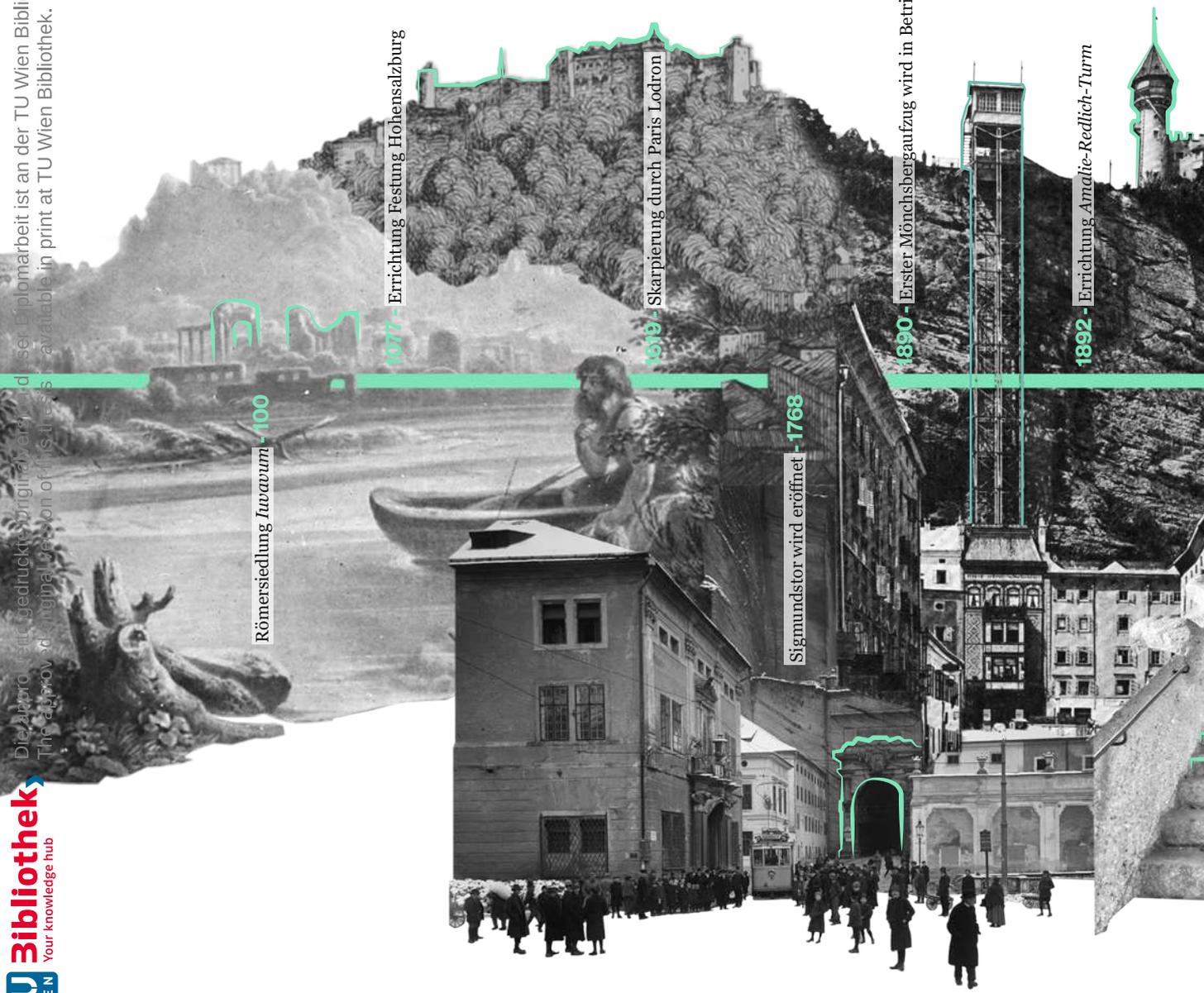
Das Land Salzburg sah ein Grundstück hinter dem *Museum der Moderne* am Mönchsberg als Standort für das Fotomuseum vor. Der knappe 500 Meter hohe Mönchsberg ist neben dem Kapuzinerberg einer der beiden Salzburger Stadtberge. Er zieht sich vom nördlichen Mülln bis ins Nonntal und schließt damit den gesamten Altstadtteil südlich der Salzach ein. Diese verteidigungstechnisch günstige Lage erkannten bereits die Römer und errichteten im frühen 1. Jahrhundert die städtische Siedlung *Iuvavum* (Stadt Salzburg, 2022). Ob sich damals bereits Bauwerke auf dem Mönchsberg befanden, ist unbekannt. Sein heutiges geologisches Erscheinungsbild ist in erster Linie Ergebnis der Eingriffe von Erzbischof Paris Lodron, der von 1619-53 als Erzbischof in Salzburg herrschte. Er ließ weite Teile des Mönchsberges, wie etwa die Nord-ost-Flanke und die Seite Richtung Riedenburg, zu steilen Felswänden skarpieren, um sie auf diese Weise als Stadtbefestigung nutzbar zu machen. Dadurch und dank zahlreichen Befestigungsbauten auf dem Mönchsberg wurde dieser zu einer hervorragenden Verteidigungsanlage; freilich auch umständlich zu erschließen (Frank, 1930, S. 2ff). Um eine Verbindungsachse von der Altstadt zum neuen Siedlungsgebiet im heutigen Riedenburg zu schaffen, sollte der Mönchsberg ursprünglich zur Gänze zweigeteilt werden. Dieses Vorhaben wurde der Unwirtschaftlichkeit wegen nicht fortgesetzt, die Anfänge des Abbruchs sind über dem heutigen Herbert-von-Karajan-Platz aber noch klar zu erkennen. Stattdessen wurde von Hofbaumeister Elias von Geyer von 1764-68 an derselben Stelle ein Stollen durch den Mönchsberg getrieben. Dieser Tunnel, das Sigmundstor, umgangssprachlich immer noch als Neutor bekannt, ist bis heute die einzige Querverbindung durch den Berg (Kretschmer, 2016, S. 95f).

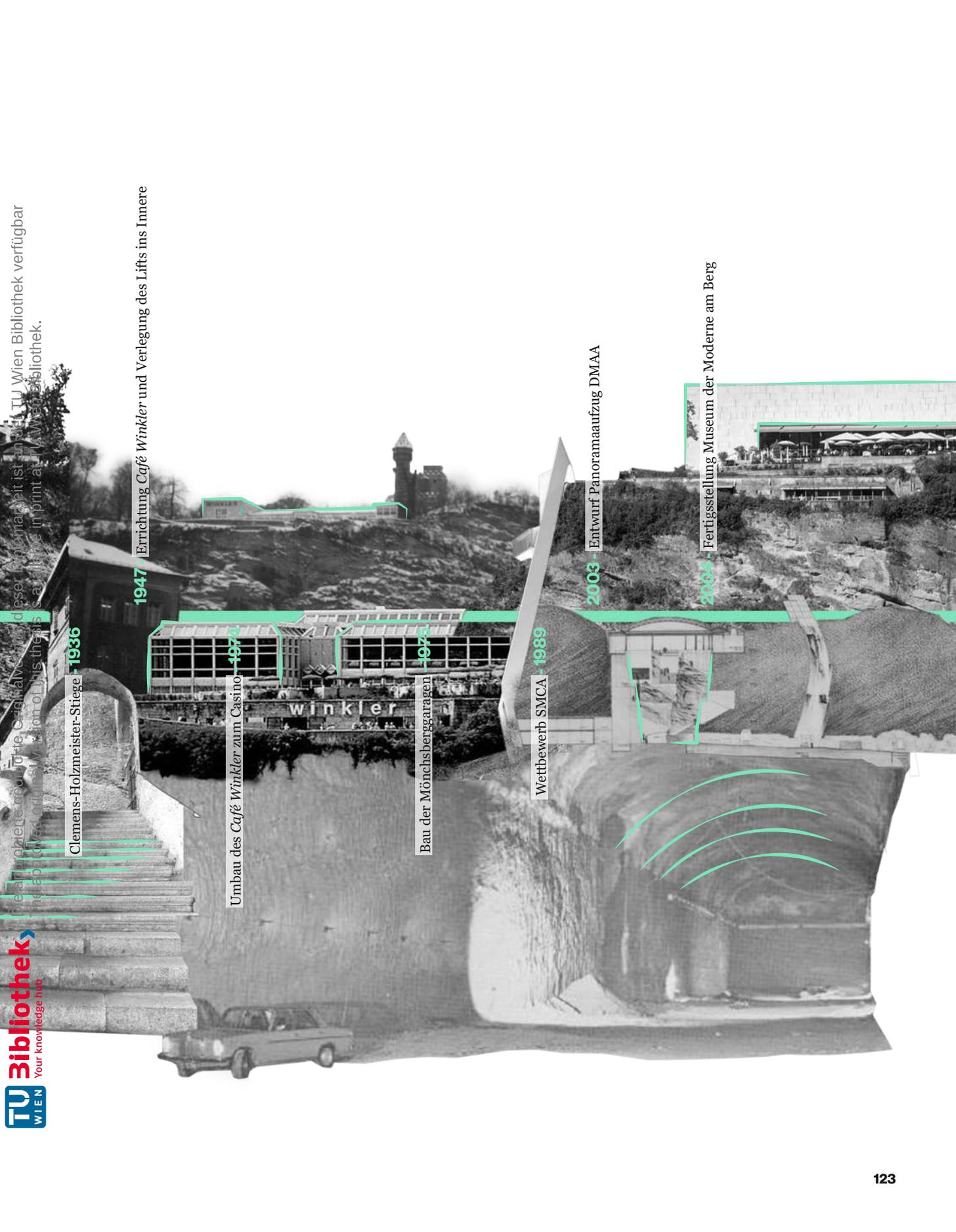
Durch die Skarpierung unter Paris Lodron wurde die vertikale Verbindung von Stadt und Berg erschwert. Als primärer Aufstiegspunkt diente daher lange ein 1654 errichteter Fußsteig hinter dem Hofstall (Frank, 1930, S. 2). Sein Zugang wurde im Zuge des Ausbaus des kleinen Festspielhauses 1936 in den heutigen Toscaninihof verlegt und über die nach ihrem Erbauer benannte Clemens-Holzmeister-Stiege erschlossen (Kretschmer, 2016, S. 91f). Da ein Aufstieg dennoch mit einer gewissen Anstrengung verbunden war und die örtlichen Qualitäten des Mönchsberges so kaum genutzt

werden konnten, wurde 1890 außen an der Felswand über der Gstättengasse ein „Panoramaaufzug“ angebracht. Betreten über das Haus in der Gstättengasse 13, sollte dieser einen großzügigen Ausblick über das Stadtpanorama bieten und das Areal wirtschaftlich nutzbar machen. Parallel zum Aufzug wurde an seiner Bergstation ein Restaurant errichtet (Fünf Schätze, 2022). 1947 wurde an der Stelle des Restaurants das *Grand-Café Winkler* eröffnet. Dessen Bau ging mit der Verlegung des Mönchsbergaufzugs ins Innere des Bergs einher, welcher knapp ein Jahr später, 1948, eingeweiht wurde; das Stahlskelett des alten Aufzugs wurde vollständig abgetragen. Das *Grand-Café Winkler* entwickelte sich über die Jahre hinweg zu einem beliebten Treffpunkt und Veranstaltungsort für Einheimische und Tourist:innen, insbesondere für Tanzabende. 1974 wurde das Café nach den Plänen der Salzburger Architekten Gert Czirharz, Koloman Lenk und Manfred Meixner umgebaut und erweitert, um Platz für eine Spielstätte der Casinos Salzburg zu schaffen. Diese entschieden sich für eine auffällige Konstruktion aus Glas und Stahl, die das Bergpanorama der Altstadt bis zum Abriss im Jahr 2002 prägte. Die Zeit überstanden hat hingegen der *Amalie-Redlich-Turm*, der 1892 als Wasserreservoir, Eis- und Vorratskeller erbaut wurde und bis heute unverändert neben dem *Museum der Moderne* in die Höhe ragt (Roth et al., 2022).

2003 wurde an der Außenseite des Mönchsbergs, an der Stelle des ehemaligen Mönchsbergaufzugs, ein Panoramalift nach dem Entwurf Delugan-Meissl geplant. Schon in den 80er Jahren war ein solcher nach den Plänen Alvaro Sizas geplant, scheiterte allerdings am politischen Widerstand. Dagegen gelang dem Entwurf Delugan-Meissl ein Geniestreich: bis auf die FPÖ war man sich in Salzburg einig und stimmte für den gewagten Architekturentwurf. Die elegant geknickte Aufzugsschiene wäre nur an zwei Stellen der Felswand befestigt gewesen. Ihr entlang wäre eine Glaskabine an der Felswand des Mönchsbergs mit einem leichten Schwenk angestiegen und hätte, wie eine Kamerafahrt, einen Panorama-Ausblick über die Altstadt ermöglicht. Bauherr und Betreiber des Lifts wäre die Salzburg AG gewesen. Das Projekt scheiterte schließlich 2006 an Uneinigkeit hinsichtlich seiner Finanzierung zwischen dem Land und der Salzburg AG (Der Standard, 2003).

abb. 50 Zeitachse Mönchsberg





Clemens-Holzmeister-Stiege - 1936

1947 - Errichtung Café Winkler und Verlegung des Lifts ins Innere

Umbau des Café Winkler zum Casino - 1974

Bau der Mönchsberggaragen - 1976

Wettbewerb SMCA - 1989

2003 - Entwurf Panoramaaufzug DMAA

2004 - Fertigstellung Museum der Moderne am Berg

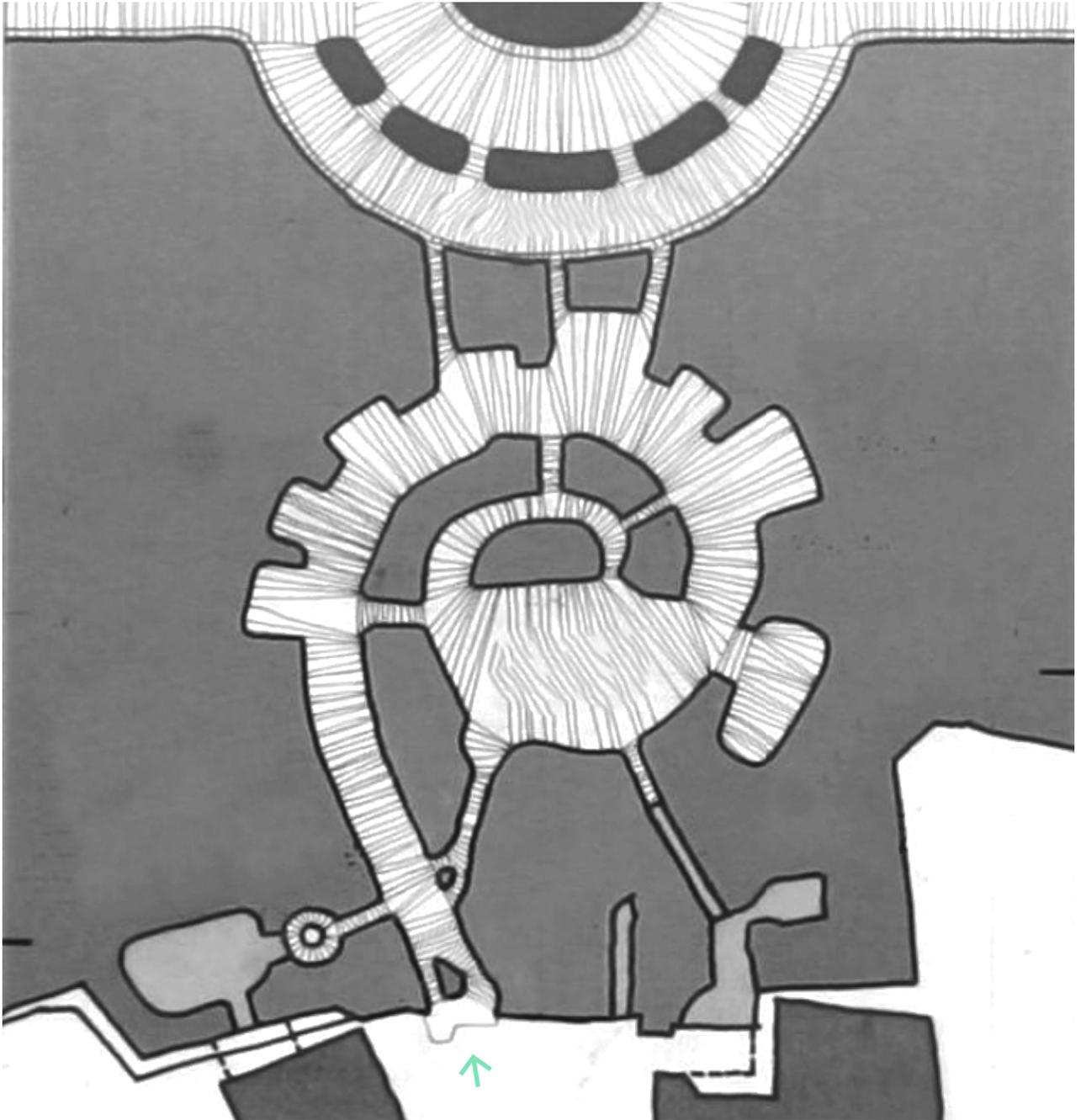
KUNSTZENTRUM IM FELS

– Bis 1983 die Räumlichkeiten des ehemaligen *Collegium Rupertinum* in der Altstadt zu einem Ausstellungsraum für die Sammlung des Kunsthändlers Friedrich Welz umfunktioniert wurden, gab es in Salzburg kein der Öffentlichkeit gewidmetes Museum für zeitgenössische Kunst. Für eine Stadt, die sich schon damals als Kunst- und Kulturmetropole verstand, bedeutete dies einen gewissen Widerspruch. Das erkannte auch der Salzburger Architekt Gerhard Garstenauer, der bereits 1970 Entwürfe für ein Kunstzentrum im Herzen der Altstadt, gegraben in den Mönchsberg, vorlegte. Zuvor ließ er vom renommierten Felsmechaniker Dr. Leopold Müller ein Gutachten zur Gesteinsqualität des Mönchsbergs anfertigen. Dieser kam zu dem Schluss, dass sich das Konglomerat hervorragend zur Aushöhlung eignet. Der hohe Kalkgehalt führe dazu, dass der Fels eine Art Naturbeton formt, welcher es ermöglicht große Volumen beinahe stützenfrei auszuhöhlen (Garstenauer, 1970, S. 5f).

Der Vorschlag der Positionierung eines Kunstzentrums im Mönchsberg war ein Geniestreich. Um Teil des Salzburger Kunst- und Kulturgeschens sein zu können, musste ein Kunstzentrum möglichst nahe der Altstadt positioniert sein. Eine Dislozierung abseits der Altstadt, wie etwa beim Künstlerhaus, führt bei Ausstellungsräumen erfahrungsgemäß zu geringen Besucher:innenzahlen. Zudem würde das Kunstzentrum so auf das breite Stellplatzangebot der Innenstadt zurückgreifen und bequem zu Fuß erreicht werden können; die Garagen im Mönchsberg, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht existierten, hätten dieses noch erheblich erweitert (Garstenauer, 1970, S. 6). Hinzu kommt, dass die Erhaltung des Altstadtbildes in Salzburg ein besonders heikles Thema darstellt, dem zahlreiche mutige Architektorentwürfe bereits zum Opfer gefallen waren; Thomas Bernhard, bekannt als notorischer Salzburg-Verächter, bezeichnete die Stadt einst als „fürchterliche[n] Friedhof der Phantasien und Wünsche“ (Bernhard, 1975, S. 11ff.). Ein großzügiges Raumprogramm so nahe dem historischen Zentrum wäre oberirdisch kaum möglich gewesen, da es, allein aufgrund des entstehenden Volumens, unabhängig von seiner Formensprache, dem Altstadtsschutz zum Opfer gefallen wäre.

Abgesehen von der Nähe zur Altstadt, ist die unterirdische Unterbringung von Kunstexponaten auch in technischer Hinsicht durchaus sinnvoll. Die optimalen Lagerbedingungen sind je nach Objekt unterschiedlich, im Fall der Fotografie etwa sind sie vom verwendeten Filmmaterial abhängig, 24°C sollte die Temperatur aber keinesfalls überschreiten (Kramer, 2006). Allgemein gilt Konstanz als besonders wichtig, sowohl für die Exponate als auch für die Besucher:innen. Erstere bevorzugen eher Temperaturen unter 15°C, was für den/die durchschnittliche Besucher:in zu kalt ist. 18° bis 20°C Raumtemperatur haben sich daher als praktischer Richtwert etabliert (Hoffmann et al, 2016, S. 68). Der freistehende Hochbau ist, je nach Klimazone, üblicherweise schwankenden Temperaturen ausgesetzt, von bis zu -20°C im Winter bis zu +35°C im Sommer. Um zufriedenstellende Temperaturen zu erreichen, müssen diese Schwankungen mithilfe von energietechnisch teuren mechanischen Lüftungsanlagen ausgeglichen werden. Im Fels bleiben die Temperaturen zu jeder Jahreszeit hingegen annähernd konstant bei 12-14°C, Heiz- und Kühlenergie wären folglich deutlich reduziert. Als letzter externer Umweltparameter sei das Tageslicht genannt. Während nur wenige Bauaufgaben ohne dieses auskommen, gilt es in Ausstellungsräumen natürliches Licht generell zu vermeiden, um seinen schädlichen Einfluss auf Exponate zu verhindern. Etwaige Verschattungselemente entfallen folglich (Garstenauer, 1970, S. 21). Jenseits der praktischen Natur des Konzepts ist ein weiterer Aspekt hervorzuheben: Durch den relativ freien Entwurfsprozess einer subtraktiven Architektur, sind völlig einzigartige Raumerlebnisse möglich, welche im freistehenden Hochbau kaum wirtschaftlich umsetzbar wären. Raumdimensionen und -maßstäbe können frei wechseln, durch die höhlenartige Atmosphäre des Bergs werden sie zusätzlich akzentuiert. Garstenauer schlug vier Lösungsvarianten vor und arbeitete eine davon, die *Spirale*, weiter aus. Grundform ist hierbei eine sich verjüngende Spirale, die in einem großen Hauptsaal endet und von zahlreichen schmalen Querverbindungen durchstochen wird. Betreten wird sie über eine Spalte in der Felsfront des Toscaninihofs. Die zuvor erwähnte Entwurfsfreiheit nützt Garstenauer vollends aus und schafft eine Abfolge an diversen Raumeindrücken; beginnend bei dem, an den weitläufigen Toscaninihof angeschlossenen, schluchtartigen Eingang und endend in der sphärenförmigen Haupthalle (Garstenauer, 1970, S. 15).

abb. 51 Kunstzentrum im Fels | Gerhard Garstenaue | 1970



»NEUE, UNERWARTETE UND UNGEWOHNE RAUMERLEBNISSE WERDEN EINE ZUSÄTZLICHE ATTRAKTION UND BEREICHERUNG DER ALTSTADT SALZBURGS DARSTELLEN, OHNE DAS BAUGEFÜGE SELBST ZU VERÄNDERN ODER ETWA DIE SILHOUETTE DER STADT ZU STÖREN.«

(Garstenauer, 1970, S. 8)

» **INFOLGE DER
EINMALIGEN LAGE
IM BERGINNEREN
WERDEN DIE
RÄUME UND RAUM-
FOLGEN STARK
VON DEM SIE
BILDENDEN MA-
TERIAL (MÖNCHS-
BERGKONGLOME-
RAT) GEPRÄGT
WERDEN.**«

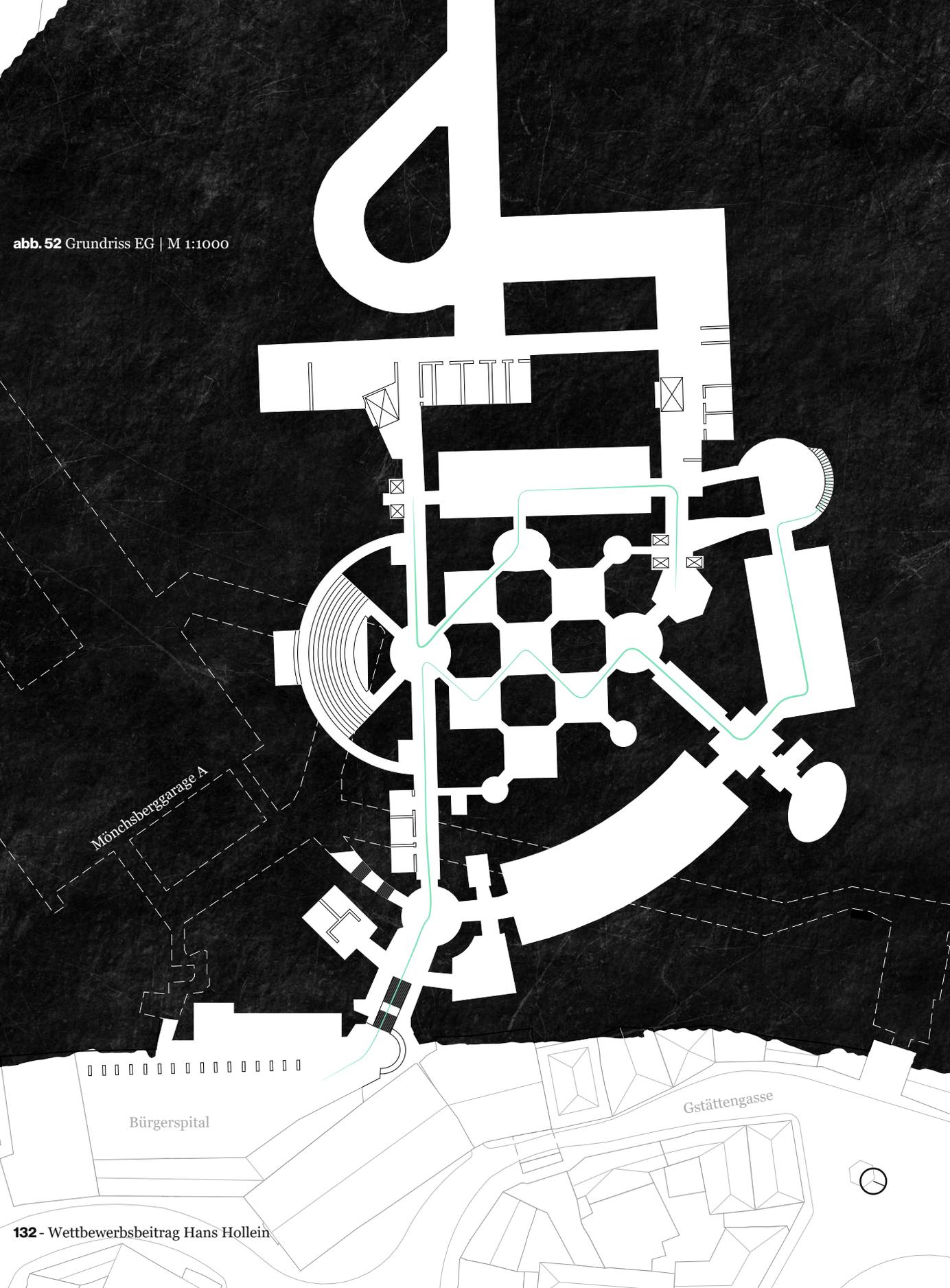
(Garstenauer, 1970, S. 8)

Der Wettbewerb für das SMCA 1989

Über den Entwurf hinaus schaffte es Garstenauers Kunstzentrum im Fels allerdings nicht. 20 Jahre später entstanden erneut Pläne, das Innere des Mönchsbergs der Kunst zu widmen, diesmal jedoch nicht als unabhängige Studie, sondern als Ergebnis eines offenen Wettbewerbs 1989 für das Salzburg Museum, ehemals *Salzburg Museum Carolino Augusteum* (SMCA), als dessen Sieger Hans Hollein hervorging. Der Wettbewerb war Teil einer Neuordnungsstrategie der Salzburger Museumslandschaft. Aufgrund der prekären finanziellen Situation entschied man sich allerdings gegen eine Realisierung des epochalen Entwurfs und das SMCA fand schließlich in der Neuen Residenz Platz (Kriechbaumer, 2012, S. 77).

Im Zuge des Wettbewerbs für das SMCA 1989 wurden neben Hans Holleins Siegerprojekt zahlreiche Entwürfe eingereicht, bei denen eine differenzierte Herangehensweise der Durchwegung gewählt wurden. In diesem Abschnitt sollen daher neben dem Siegerprojekt auch die Beiträge von Gerhard Garstenauer und Giancarlo de Carlo genauer betrachtet werden. Wie anhand des *Museums Abteiberg* veranschaulicht wurde, eignet sich eine horizontale Ausdehnung besonders gut für die Museumstypologie. Das *Blavatnik Building* sollte aber zeigen, dass auch eine vertikale Ausrichtung zu interessanten Raumfolgen führen kann. Die Anordnung der und die Durchwegung durch die Ausstellungsräume sind maßgebliche Parameter für die Museumserfahrung. Im Wettbewerb für das SMCA mussten mehr als 50 Höhenmeter überbrückt werden, was eine gewisse Herausforderung darstellte. Im folgenden Abschnitt wird daher besonderes Augenmerk auf die Erschließung durch den Berg und die dabei entstehenden Raumflechte gelegt. Alle drei Projekte werden über das Bürgerspital am Ende der Getreidegasse betreten und sind mit der 1975 errichteten Mönchsberggarage A verknüpft.

abb. 52 Grundriss EG | M 1:1000



ENTWURF HANS HOLLEIN

Bereits zwei Jahre vor dem Wettbewerb für das SMCA hatte Hollein die Installation *Imaginäres Museum* entworfen. Mit ihr reagierte Hollein auf die Rezeption von Kunst im Museum und die Interaktion der Besucher:innen mit den Exponaten. Hollein sah das Problem darin, dass für die Besucher:innen die Erfahrung des Kunstwerks nur eine geringe Rolle spielte, wichtiger war das Lesen des Identifikationstäfelchens, also das Abhaken des Erlebnisses und das Weitergehen zum nächsten Objekt. Ergänzend zur Installation präsentierte Hollein eine diagrammatische Darstellung seines Idealmuseums. Eine kreisförmige Matrix soll ein möglichst vielschichtiges Eindringen und Erleben des Museums erlauben und so die von Hollein angestrebte individuelle Begegnung mit dem Kunstwerk ermöglichen (Hollein, 1987). Ein derartiges Verständnis vom Ausstellungsraum lag bereits dem Museum Abteiberg zugrunde. Hinzu kam, dass Hollein beim Aushöhlen des Berges Raumgeflechte erzeugen konnte, die im freistehenden Hochbau nicht möglich gewesen wären.



abb. 53 Schnitt | Hans Hollein | 1989

Das Projekt besteht primär aus drei Teilen: einer Raummatrix auf Altstadt-niveau, die aus Ausstellungsräumen unterschiedlicher Dimensionen und Abfolgen, wie zum Beispiel der für Hollein typischen Kleeblattstruktur, zusammengesetzt ist. Belichtet werden diese durch vereinzelte Lichtschächte, die den Berg bis zur Spitze durchstechen. Nach Erkundung des labyrinthischen Erdgeschosses gelangt man über einen, von einer gläsernen Kuppel überwölbten, trichterförmigen Raum auf das Mönchsberg-niveau. Dort sah Hollein eine lanzettförmige, abgesenkte Ausstellungshalle vor, deren Präsentationsflächen entlang einer zentralen Schlucht angeordnet sind. Wie Schnittzeichnungen und Visualisierungen vermuten lassen, hätten die Räume bis auf vereinzelte Ausnahmen nahezu vollständig verkleidet werden sollen – das rohe Konglomerat des Mönchsbergs wäre größtenteils verkleidet worden. Hervorzuheben ist an Holleins Entwurf die Kombination aus kleinteiligen Geflechten und monumentalen, voluminösen Räumen, die zu einer Fülle an Raumsituationen und Ausstellungsmöglichkeiten führen. Der Architekt macht sich die Möglichkeiten und Freiheiten des Bauvolumens in vollem Umfang zunutze.

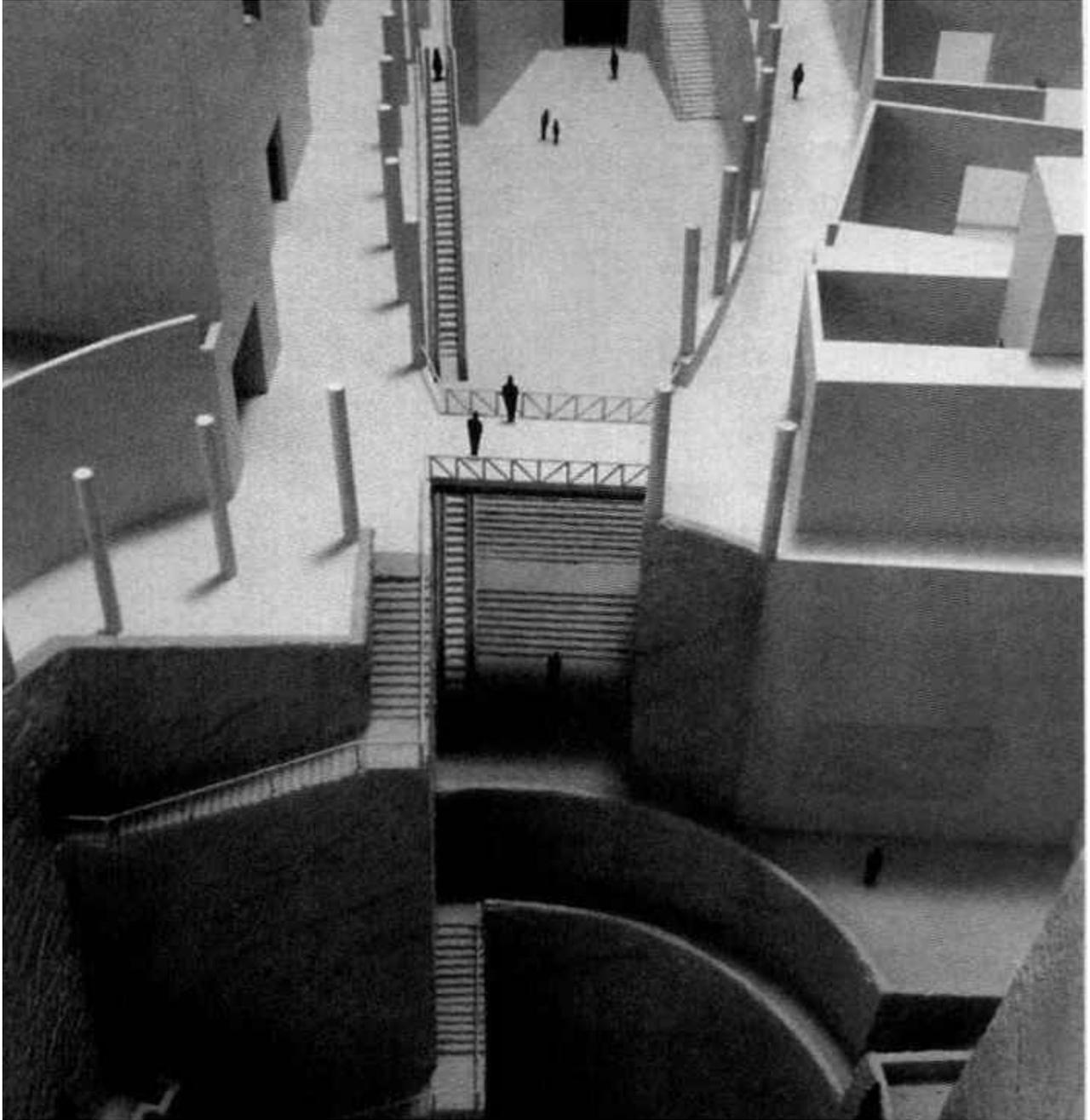


abb. 54 Ausstellungsraum Bergebene | Hans Hollein | 1989

abb. 55 Grundriss EG + 1. OG | M 1:1000



ENTWURF GERHARD GARSTENAUER

–
Die Beschäftigung mit seiner Heimatstadt spielt seit Anbeginn eine tragende Rolle im Werk Garstenauers. Schon 20 Jahre vor dem Wettbewerb um das SMCA hatte er mit dem zuvor erwähnten *Kunstzentrum im Fels* die Vorzüge einer Kulturinstitution im Gestein des Mönchsbergs bezüglich technischer und architektonischer, aber auch städtebaulicher Aspekte visualisiert.

Garstenauers Entwurf sieht eine weitaus kompaktere Struktur als jener von Hollein vor. Nach einer kurzen Eingangssequenz hinter dem Bürgerspital gelangen die Besucher:innen über einen langen, ansteigenden Gang in ein zentrales Atrium. Diesem angeschlossen ist die ellipsoide Ausstellungshalle, die über sechs Geschosse offene, weitläufige Ausstellungsflächen bietet. An Garstenauers Projekt besonders hervorzuheben ist, dass sich der Raum, anders als bei Hollein und de Carlo, nicht kontinuierlich durch das Gestein „frisst“; Garstenauer hebt eine voluminöse Grube aus in die er sein Museum, wie eine zweite Schale, einsetzt. Die zwischen Museumswand und Berg entstehende Kluft zieht sich über alle Geschosse und belichtet über ein Oberlicht die Ausstellungsräume. Skizzen zeigen die Atmosphäre, die Garstenauer im Inneren erzielen wollte: Intensiv arbeitet er mit dem Höhlenartigen und dem Kontrast zwischen menschlicher Intervention und vermeintlich natürlich Vorgefundenem.

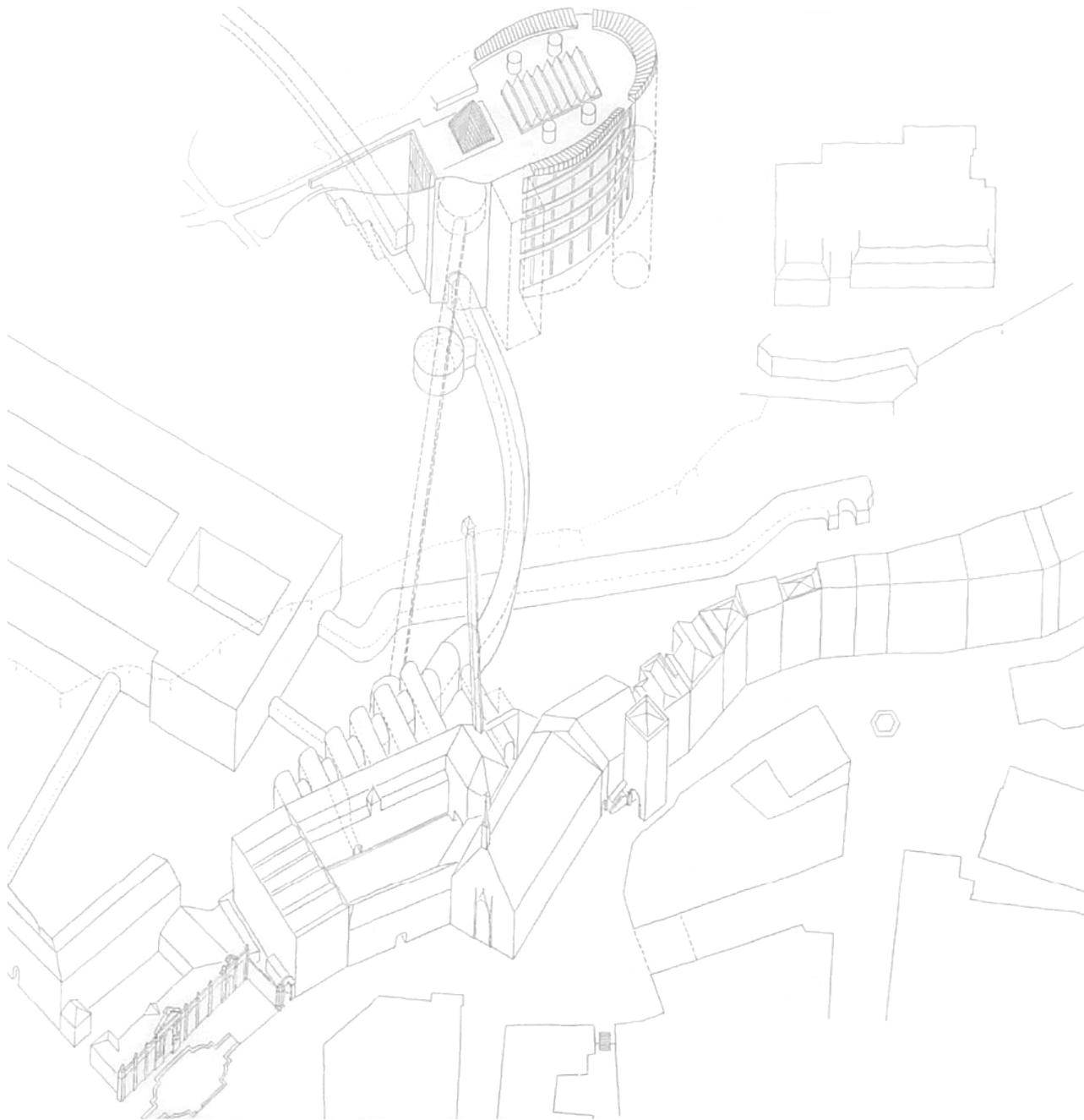


abb. 56 Axonometrie | Gerhard Garstenauer | 1989

abb. 57 Skizze Innenraum | Gerhard Garstenauer | 1989

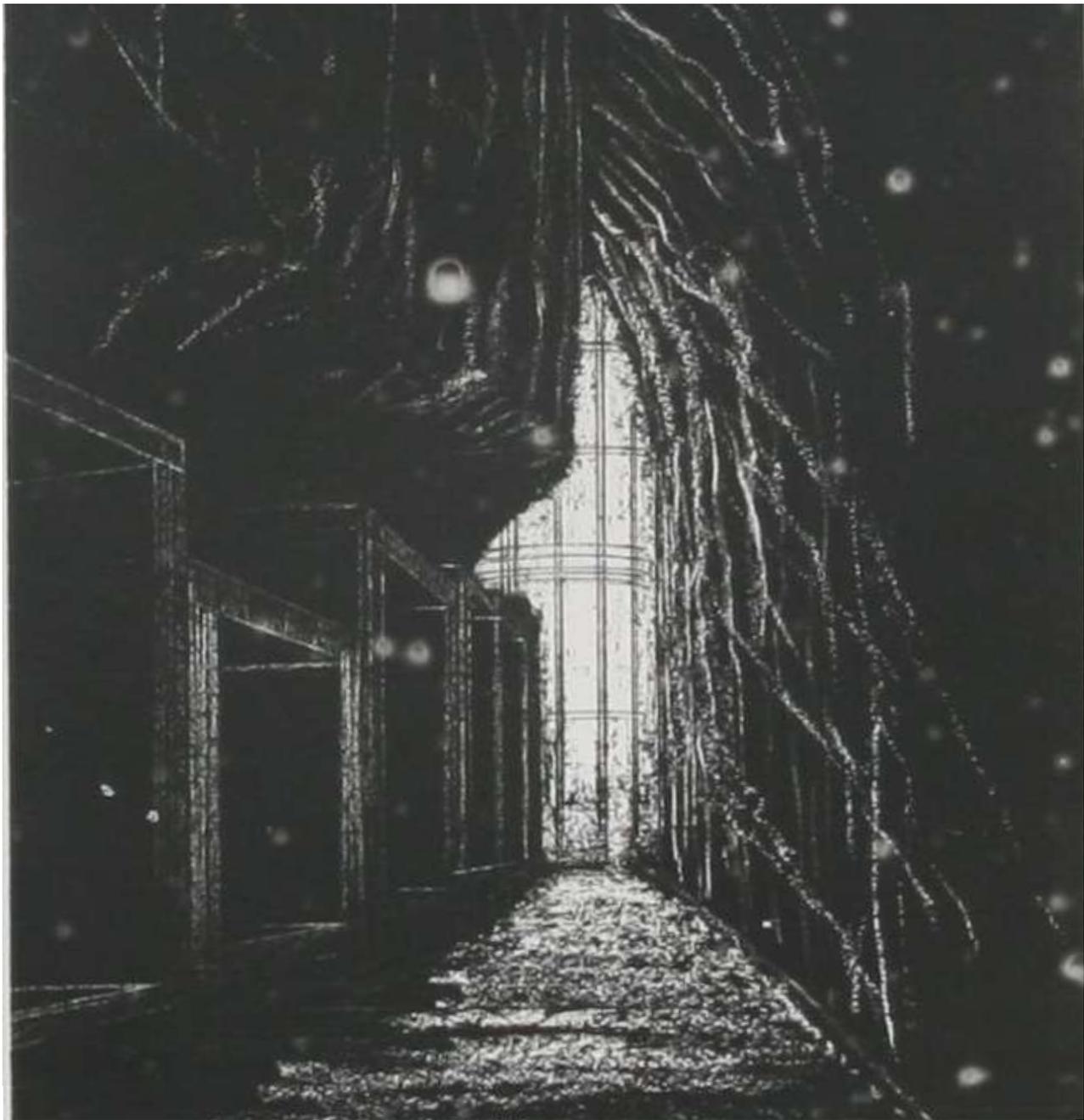
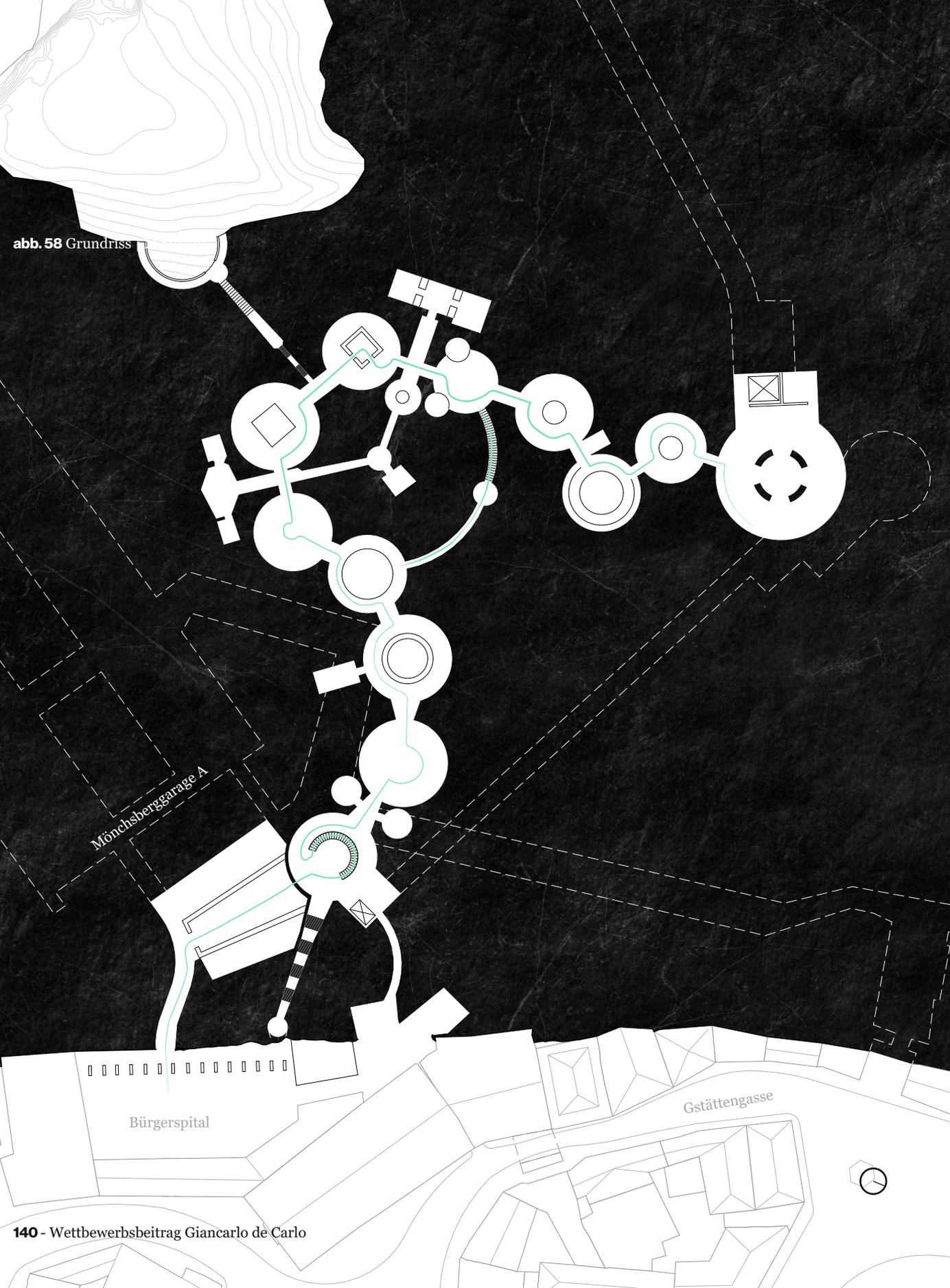


abb. 58 Grundriss



ENTWURF GIANCARLO DE CARLO

– Anders als die beiden zuvor gezeigten Projekte sieht Giancarlo de Carlo keinen zentralen Raum vor, der sich vom Stadt- bis zum Bergniveau erstreckt, sondern ein organisches, kleinteiliges Gefüge aus halbkugelförmigen Körpern. Über eine Kreisbogentreppe gelangen die Besucher:innen in einen auf halber Höhe liegenden Verteilerraum. Er führt auf der einen Seite tiefer in den Berg zu den Ausstellungsräumen, auf der anderen Seite zu einer an der Felswand liegenden Aussichtsplattform. De Carlos Entwurf ist der einzige, der eine solche Sichtbeziehung zum Stadtpanorama vorsieht. Den Räumen nahe des Bergniveaus sind kegelförmige Licht- und Lüftungsschächte aufgesetzt, die Teil eines dafür erdachten, zweischaligen Lüftungssystem sind und an der Oberfläche ein Muster aus Perforationen entstehen lassen. Diesbezüglich ist de Carlos Entwurf weitaus zurückhaltender als jene von Hollein und Garstenauer. Anstatt einer weitläufigen Landschaft sieht er neben den Lüftungskegeln einen kreisrunden Außenbereich in der Senke des Mönchsbergs vor.

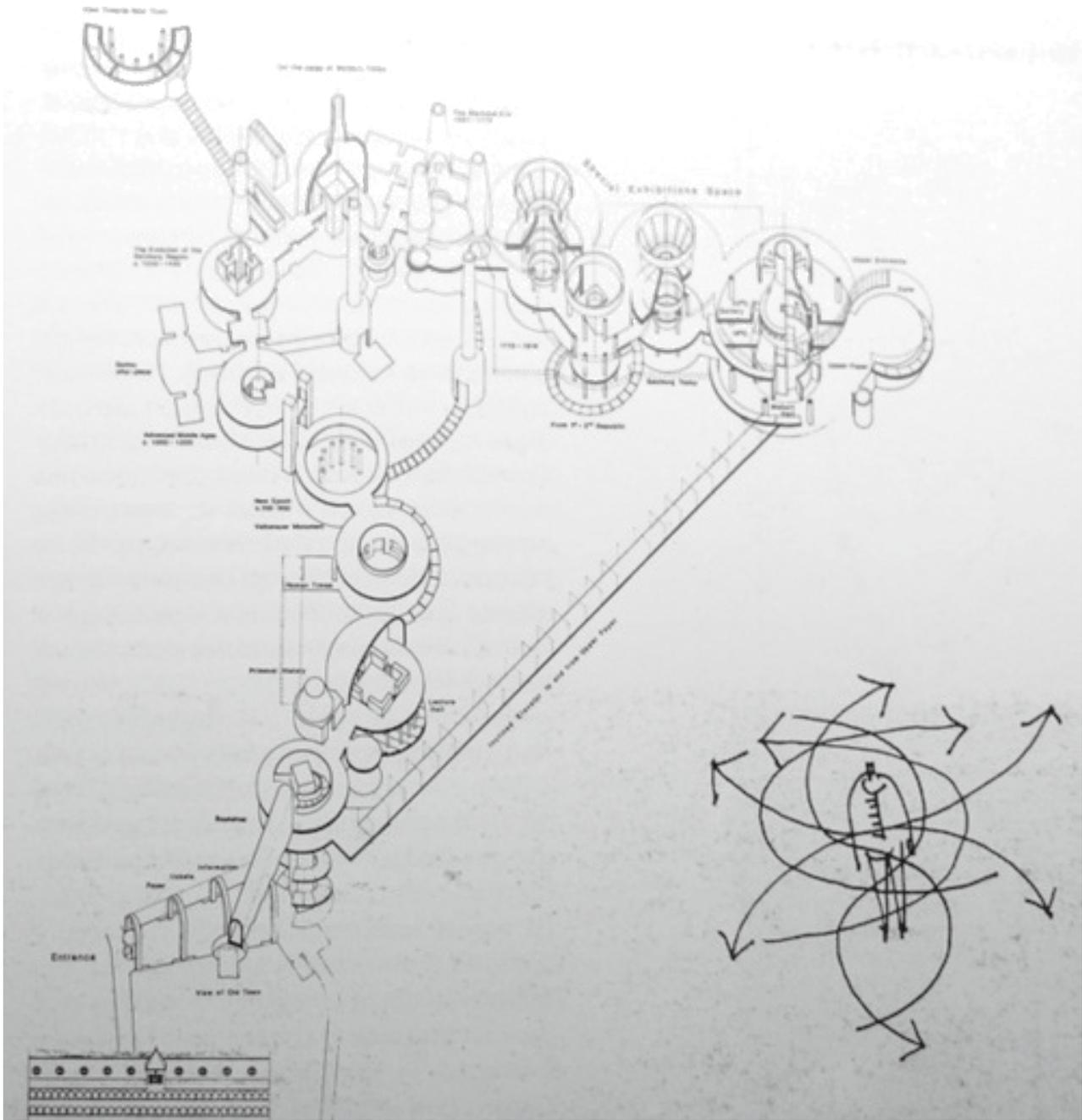
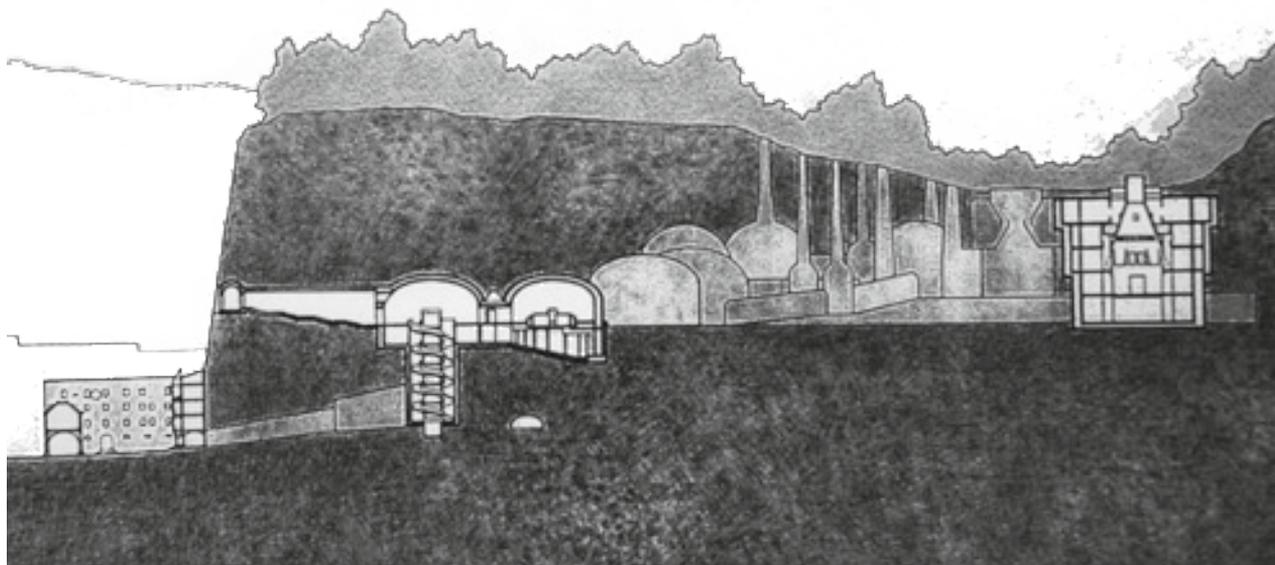


abb. 59 Axonometrie | Giancarlo de Carlo | 1989

Eine Skizze de Carlos zeigt, wie er sich die Orientierung der Menschen im Raum vorstellt: Um die Besucher:innen soll ein Meer aus Blickbeziehungen, Achsen und Richtungen entstehen. Zwar sieht das Museum eine klare Durchwegung vor, doch sind Teile davon in regelmäßigen Abständen durch Verbindungsgänge verknüpft. Direkt nach der Lobby gibt es etwa die Möglichkeit, über einen Korridor direkt zum letzten Glied der Raumsequenz zu gelangen. Die Struktur erstreckt sich horizontal tief in den Berg hinein, vertikale Überlagerungen der Räume gibt es keine. Das erschwert besonders die barrierefreie Erschließung über zentrale Aufzugskerne.

abb. 60 Schnitt | Giancarlo de Carlo | 1989



SCHLUSSFOLGERUNG SMCA

-
Die drei Beiträge zeigen die unterschiedlichen Herangehensweisen und Möglichkeiten der Baudurchführung, wie etwa hinsichtlich der Verknüpfung der Räume und der daraus resultierenden Erschließung durch den Berg. Besonders interessant erscheint dies in Anbetracht des zuvor erwähnten, im Gegensatz zum freistehenden Hochbau räumlich zwangloseren, subtraktiven Entwurfsprozesses. An den Projekte lassen sich unterschiedliche Qualitäten feststellen:

HANS HOLLEIN

schafft eine für ihn typische Kombination unterschiedlicher Raumqualitäten hinsichtlich ihrer Dimensionen, Atmosphären und Aneinanderreihung und nutzt die räumliche Freiheit vollumfassend aus.

GERHARD GARSTENAUER

arbeitet mit der örtlich besonderen, rohen Qualität des Berges und schafft ein Spannungsfeld aus Natürlichem und Künstlichem.

GIANCARLO DE CARLO

schafft gezielt Beziehungen zum Außenraum und loziert damit das Museum im Herz der Innenstadt. Anstatt einer großflächigen Anlage auf dem Mönchsbergniveau integriert er seinen Entwurf behutsam in die Umgebung und rahmt Blicke und Momente. An Stelle einer zielgerichteten Erschließung nach oben bietet er vielschichtige Durchwegungsmöglichkeiten.

DAS GUGGENHEIM SALZBURG

– Ganz abgeschlossen hatte man in Salzburg mit dem Museum im Berg anscheinend nicht. Noch im selben Jahr, 1989, kontaktierte der Salzburger Herzchirurg Felix Unger den neuen Direktor des New Yorker Guggenheim-Museums und konnte ihn für das Hollein-Projekt gewinnen. Nach einem Salzburg-Besuch war dieser von dem Entwurf geradezu begeistert. Besonders hob er hervor, wie nahe es dem Zentrum sei und sich gleichsam doch unsichtbar einfüge. Er sah das Museum als die „Geburt einer neuen Institution“, denn es erhalten:

» [...] drei Auffassungen über Museumsfunktionen eine besondere Bedeutung für diese Angelegenheit: die Vorstellung vom Museum als konkretem Ort, als Begegnungsstätte mit Geschichte und Wissen, die Vorstellung vom Museum als symbolischem Moment seiner Zeit und Kultur und die Idee vom öffentlichen Museum als Vertreter von Austausch, Umgestaltung und Diskurs.« (Kriechbaumer, 2012, S. 78)

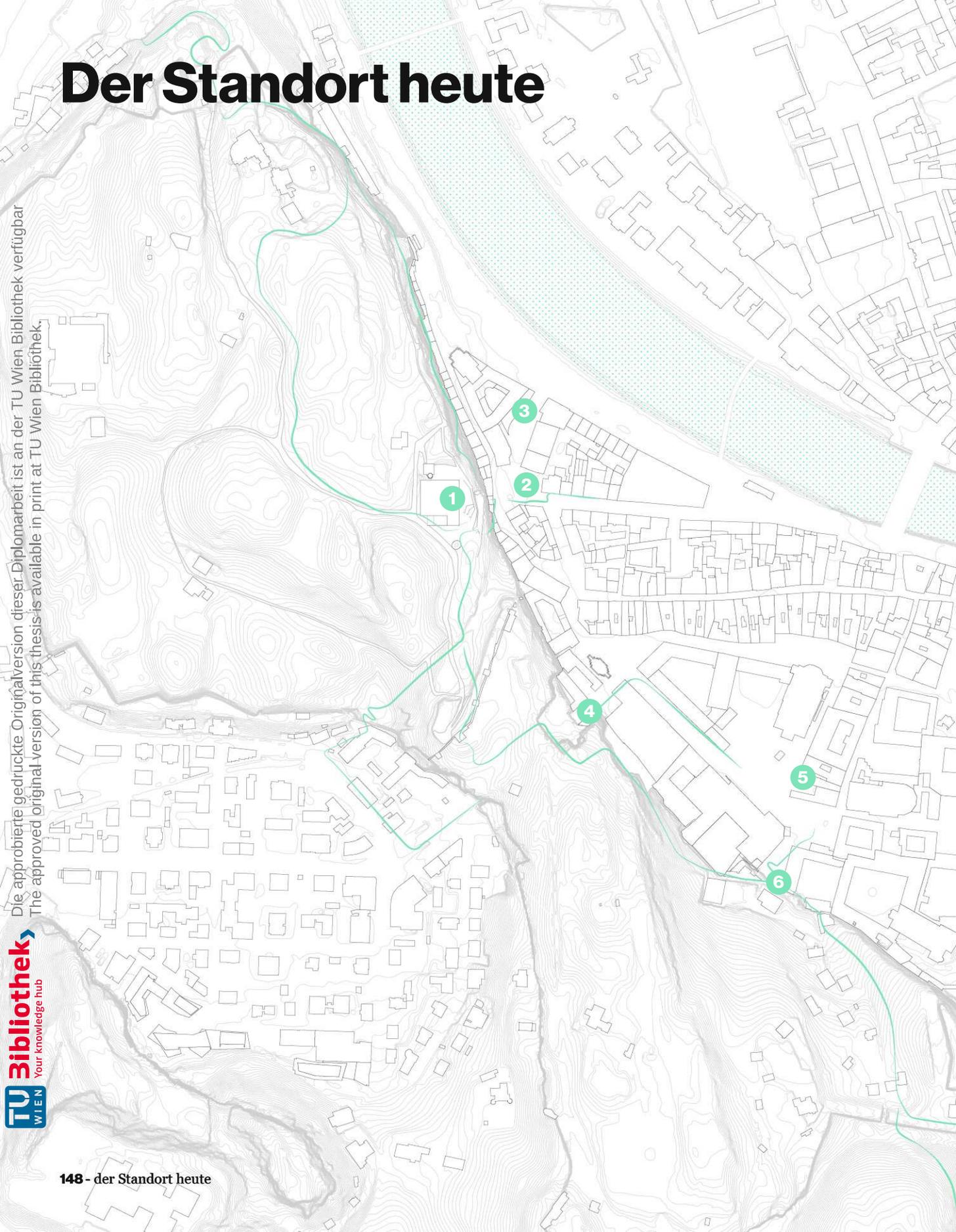
Hintergrund für das Interesse der Guggenheim-Foundation war deren ständig wachsende Sammlung, von der an den bestehenden Standorten in New York und Venedig lediglich drei Prozent gezeigt werden konnten. In New York war man hinsichtlich des Projekts entschlossen und vermarktete die neue Zweigstelle Salzburg und das Museum im Berg intensiv. In Salzburg hingegen herrschte weniger Euphorie. Ende 1989 kam eine Studie zu dem Schluss, dass das Projekt technisch und wirtschaftlich realisierbar war. Skeptiker:innen aber, wie etwa der *Verein der Freunde des Instituts für Kunstgeschichte* der Universität Salzburg, sahen die kulturelle Identität der Stadt gefährdet und fürchteten, dass die ausgestellten Kunstwerke sich solch spektakulärer Architektur unterordnen müssten. Auch die Finanzierung warf noch einige Fragen auf, da sich das Land anfangs finanziell nicht beteiligen wollte. Hier fokussierte man sich auf die geplante Neuordnung der Museumslandschaft und Unterbringung des SMCA. Das Land kritisierte die zögerliche Haltung des Bundes, der seine Zusage von einer Beteiligung des Landes abhängig machte. Landeshauptmann Hans Katschthaler war der Ansicht, dass ein Projekt von diesem Ausmaß

österreichweite Bedeutung hätte und folglich ein Bundesmuseum sein müsste. Er wies darauf hin, dass der Bund die Sanierung der Wiener Museen vollständig finanziere und sich mit 3,6 Milliarden Schilling auch an der Errichtung des Museumsquartiers im Wiener Messepalast beteiligt hatte. Die Uneinigkeit zwischen Bund, Land und Stadt führte in den Folgejahren zu einem Konflikt aller beteiligten Parteien. Der Bund solle 80% der Kosten übernehmen, Stadt und Land jeweils 10%, zu einer Einigung über diese Forderung des Landes kam es aber nicht. Die Guggenheim-Foundation wollte sich an der Realisierung des Projekts finanziell nicht beteiligen und lediglich die Betriebskosten übernehmen. Dafür wurde eine hochkarätige Sammlung mit Künstler:innen der klassischen Moderne, u.a. Picasso, Klee und Kandinsky, aber auch prominenten Vertreter:innen der Nachkriegszeit wie Joseph Beuys, Georg Baselitz und Roy Lichtenstein, zugesichert.

1996 entfachte der neu gewählte Landeshauptmann Franz Schausberger erneut die Diskussion. Klaus Albrecht Schröder, Koordinator des Landesmuseums, brachte zu diesem Zeitpunkt erstmals die Idee für ein Museum für moderne Kunst auf dem Mönchsberg auf. Damit sollte auch ein optisches Problem gelöst werden, nämlich die ästhetische Unvereinbarkeit der beiden das Stadtbild dominierenden Bauwerke, der Festung Hohensalzburg und des *Café Winkler*. Ein Museumsneubau sollte ein entsprechendes Pendant zur Festung darstellen und das Stadtbild abrunden. 1997 stimmte die Salzburger Landesregierung dem Vorschlag Schröders für die Neuordnung der Museumslandschaft und einem Museum auf dem Berg zu. Skeptiker:innen kritisierten die Dislozierung des Projekts und beriefen sich als Gegenvorschlag auf den Entwurf Gerhard Garstenauers für eine unterirdische Kunsthalle unter dem Max-Reinhardt-Platz, zwischen Rupertinum und Großem Festspielhaus. Trotz vehementem Widerstands entschied man sich für das Konzept Klaus Albrecht Schröders, der die einzigartige, prominente Lage an der Kante des Mönchsbergs und die daraus entstehende Symbiose aus Architektur und Natur hervorhob. Noch im selben Jahr wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, der keinen Totalabriss vorsah, sondern von der bestehenden Baulinie des *Café Winkler* ausging. Als Jurymitglieder wurden unter anderem Hermann Czech, Friedrich Achleitner, Luigi Snozzi und Klaus Albrecht Schröder eingeladen (ebd., 2012, S. 79-100).

Der Standort heute

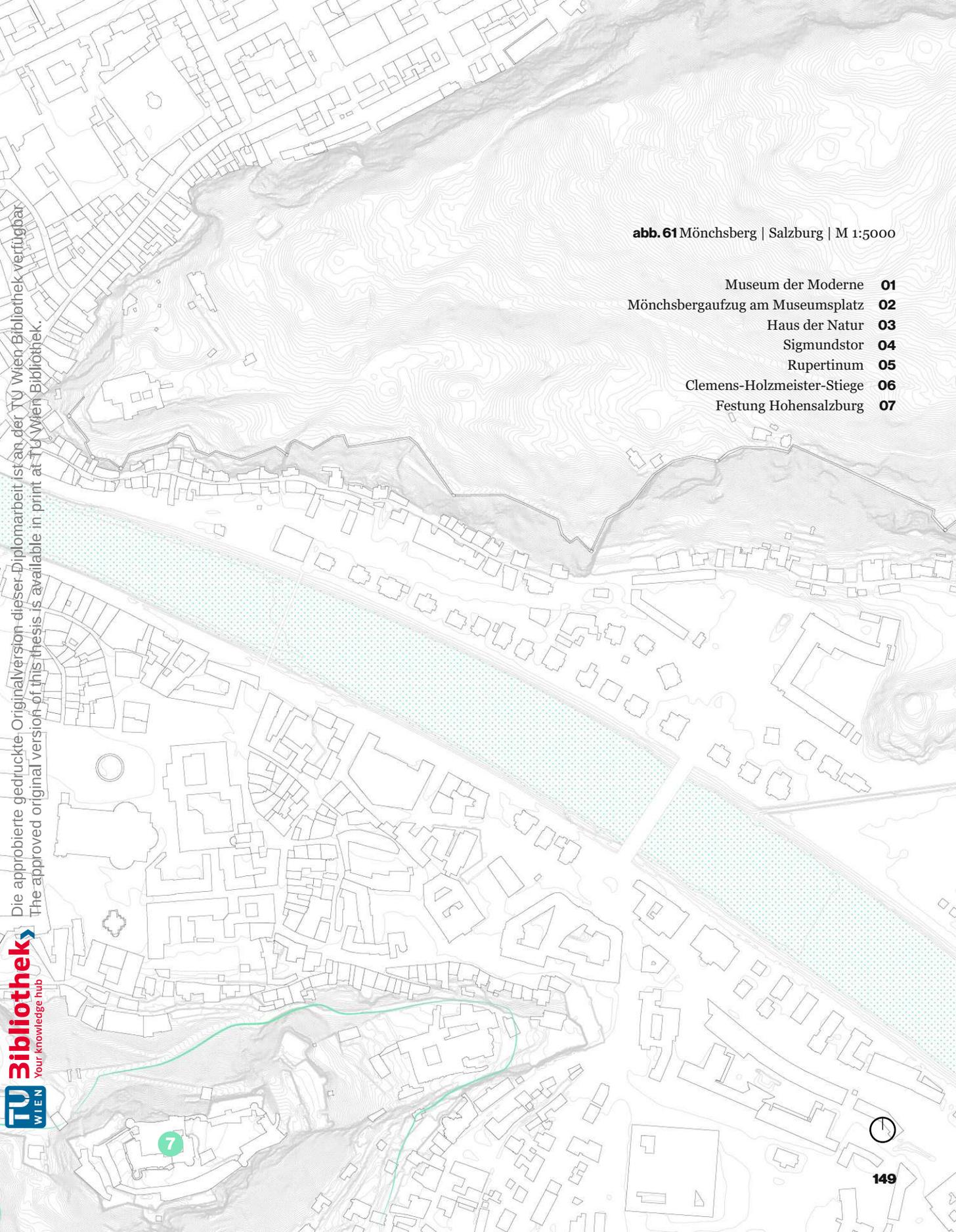
Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original-version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



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.

abb. 61 Mönchsberg | Salzburg | M 1:5000

- Museum der Moderne **01**
- Mönchsbergaufzug am Museumsplatz **02**
- Haus der Natur **03**
- Sigmundstor **04**
- Rupertinum **05**
- Clemens-Holzmeister-Stiege **06**
- Festung Hohensalzburg **07**



Das Interesse an dem Wettbewerb um das *Museum der Moderne* am Mönchsberg war enorm; 520 Architekturbüros forderten die Unterlagen an, 145 Projekte wurden schließlich eingereicht. Den Wettbewerb für sich entscheiden konnten mit ihrem ersten Projekt die jungen Münchner Architekten Stefan Zwick, Stefan Hoff und Klaus Friedrich. Entgegen der anfangs plakativen Ankündigung Schröders, einen Gegenpol zur Festung schaffen zu wollen, zeigt sich der Siegerentwurf äußerst zurückhaltend. Der von der Felskante knappe fünf Meter zurückversetzte Kubus fällt aus Sicht der Altstadt kaum auf. Das hat auch mit dem Fassadenmaterial zu tun: Wie in eine Tarnweste gehüllt ist er rundum mit Untersberger Marmor verkleidet (ebd., 2012, S. 100f). Auf den ersten Blick ist das Gebäude ein geschlossener Quader; seine geometrischen Feinheiten lassen sich erst im Grundriss erkennen. Dieser ist in drei Segmente unterteilt, wodurch Sichtachsen zur Festung und zum benachbarten *Amalie-Redlich-Turm* entstehen.

Das Siegerprojekt führte zu gemischten Reaktionen. Abgesehen von der dislozierten Lage, bemängelten Kritiker:innen primär die Banalität und den fehlenden Mut des Entwurfs. So auch Werner Thuswaldner, der parallel allerdings auch die Notwendigkeit zur Zurückhaltung erkannte, wäre ein gewagteres und auffallenderes Projekt doch unverzüglich der Keule des Altstadtschutzes zum Opfer gefallen. Eine berechtigte Sorge, wie die Begründung der Jury zum Wettbewerbsergebnis zeigt. So nannte Klaus Albrecht Schröder die gelungene Synergie aus Architektur und Standort als maßgebenden Parameter. Friedrich Achleitner rechtfertigte die Entscheidung mit der durch Zurückhaltung erreichten potentiellen Langlebigkeit des Projekts, auch wenn andere Beiträge eher den Geist der Zeit getroffen hätten. Einig war man sich bezüglich des Siegerprojekts also wahrlich nicht; was für die einen ein gelungener Umgang mit den Bedingungen vor Ort darstellte, war für die anderen als Museum allein aufgrund seiner Architektur bereits zum Scheitern verurteilt (ebd., 2012, S. 101f).

abb. 62 Museum der Moderne | Salzburg | 2004

»WARUM HAT MAN GERADE DIESES PROJEKT GEWÄHLT? [...] DIE FASSADE DES SIEGERPROJEKTS ZUR STADT IST BANAL UND KEINESFALLS AUFREGEND, DIESES HAUS WIRD IN DER INTERNATIONALEN MUSEUMSARCHITEKTUR NICHT EXISTENT SEIN. [...] DEM LANDESHAUPTMANN MANGELT ES WOHL AN MUT, IN SALZBURG WIRKLICH EIN AUSSERGEWÖHNLICHES MUSEUM DER MODERNE ZU ERMÖGLICHEN. EINE RIESENCHANCE WIRD DAMIT VERGEBEN.«

(Gemeinderatsklub der Bürgerliste, 1998)



Vielleicht war es eben diese Uneinigkeit, die dazu führte, dass man trotz der Entscheidung der Landesregierung Ende 1998 zum Bau des Museums auf dem Berg noch nicht endgültig mit dem unterirdischen Entwurf Holleins abgeschlossen hatte (ebd., 2012, S. 103). Bis 2004 wurde über eine Realisierung des Projekts diskutiert, zeitweise als mögliche Erweiterung des neu errichteten *Museums der Moderne* auf dem Mönchsberg. Mitverantwortlich für das Weiterköcheln des Diskurses war auch der Erfolg Frank Gehrys Guggenheim Bilbao bei, das innerhalb kürzester Zeit zum Publikumsmagneten wurde. Besonders die Bürgerliste Salzburg forderte vehement einen Stop der Planung des Museums auf dem Berg. Auch die Salzburger:innen waren sich uneinig: in einer Umfrage der Salzburger Nachrichten zu den Museumsprojekten 2000 stimmten 59% für das Guggenheim-Museum und nur 48% für das *Museum der Moderne*. Selbst nach Baubeschluss zum Museum auf dem Mönchsberg wurden die Möglichkeiten einer späteren Anknüpfung des Guggenheim-Projekts, etwa als unterirdische Erweiterung, untersucht (ebd., 2012, S. 105-111). 2002 wurde mit dem Bau des *Museums der Moderne* und der Demontage des *Café Winklers* begonnen (ebd., 2012, S. 143f).

Neben dem kostenpflichtigen Aufzug führen zahlreiche Fußsteige auf den Mönchsberg zum *Museum der Moderne*; Abbildung 61 gibt einen Überblick über diese. Die schnellste Verbindung ist der 1947 in den Berg verlegte Mönchsbergaufzug. Er wurde 1987 modernisiert und ein Jahr vor der Fertigstellung des Museums 2003 inklusive der Berg- und Talstation saniert (Museum der Moderne Salzburg, 2022). Der Eingang zur Talstation befindet sich in einem alten Bürgerhaus in der Gstättergasse 13 am Museumsplatz. Dahinter wurde aus dem Fels ein Raum ausgehöhlt, in dem die Kassa und die Aufzugsschächte untergebracht sind. Seine fast vollständig naturbelassene Innenseite wird durch das rohe Konglomerat des Mönchsbergs definiert. Vereinzelt Einbauten, wie etwa ein Zugang zu Aufenthaltsräumen der Salzburg AG und ein Abstellraum heben sich als Sichtbetonkörper klar von der Bestandsstruktur ab. An der Rückseite des Raumes befindet sich der Zugang zur 1975 aus dem Fels geschlagenen Mönchsberggarage A.

abb. 63 Talstation Mönchsbergsaufzug | Salzburg

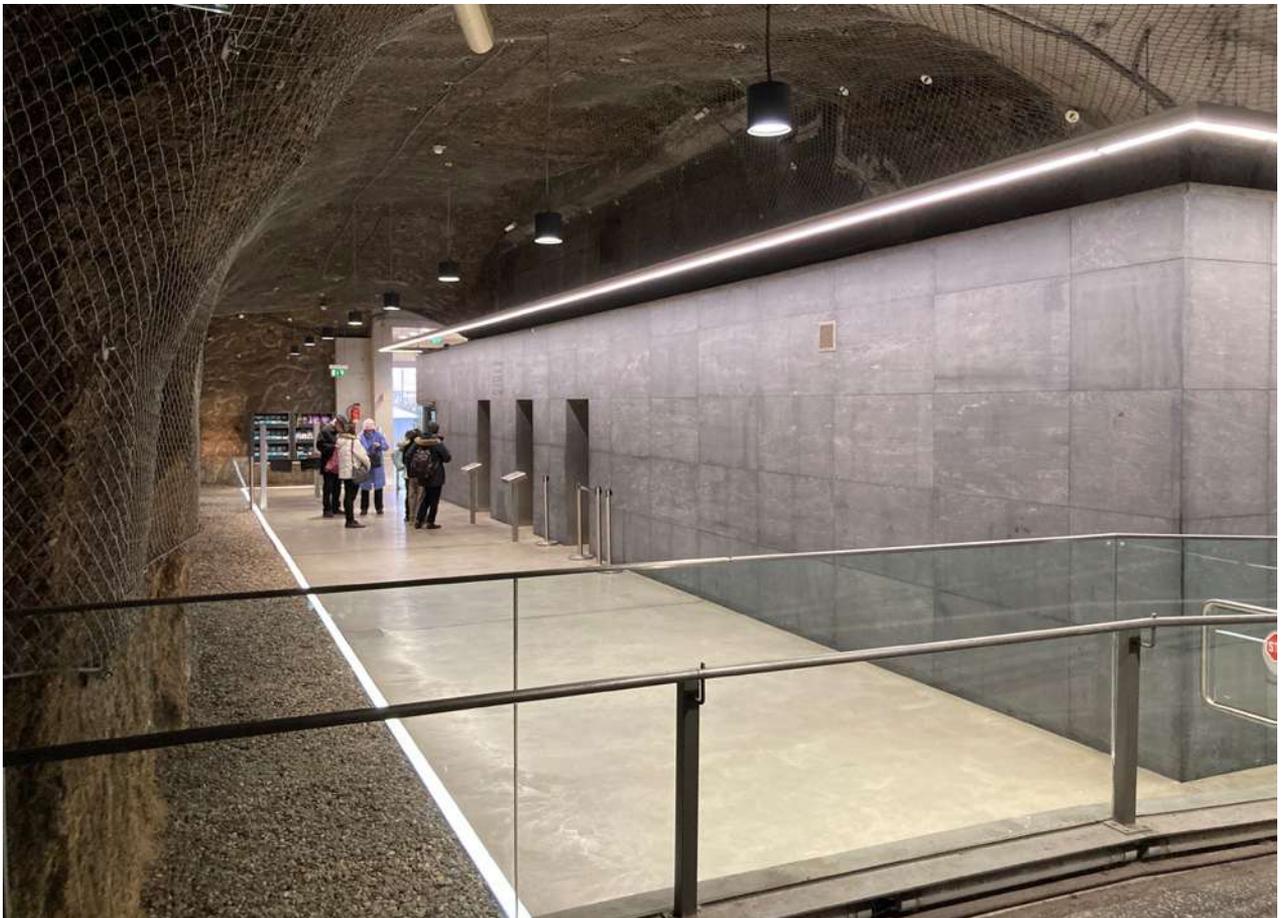
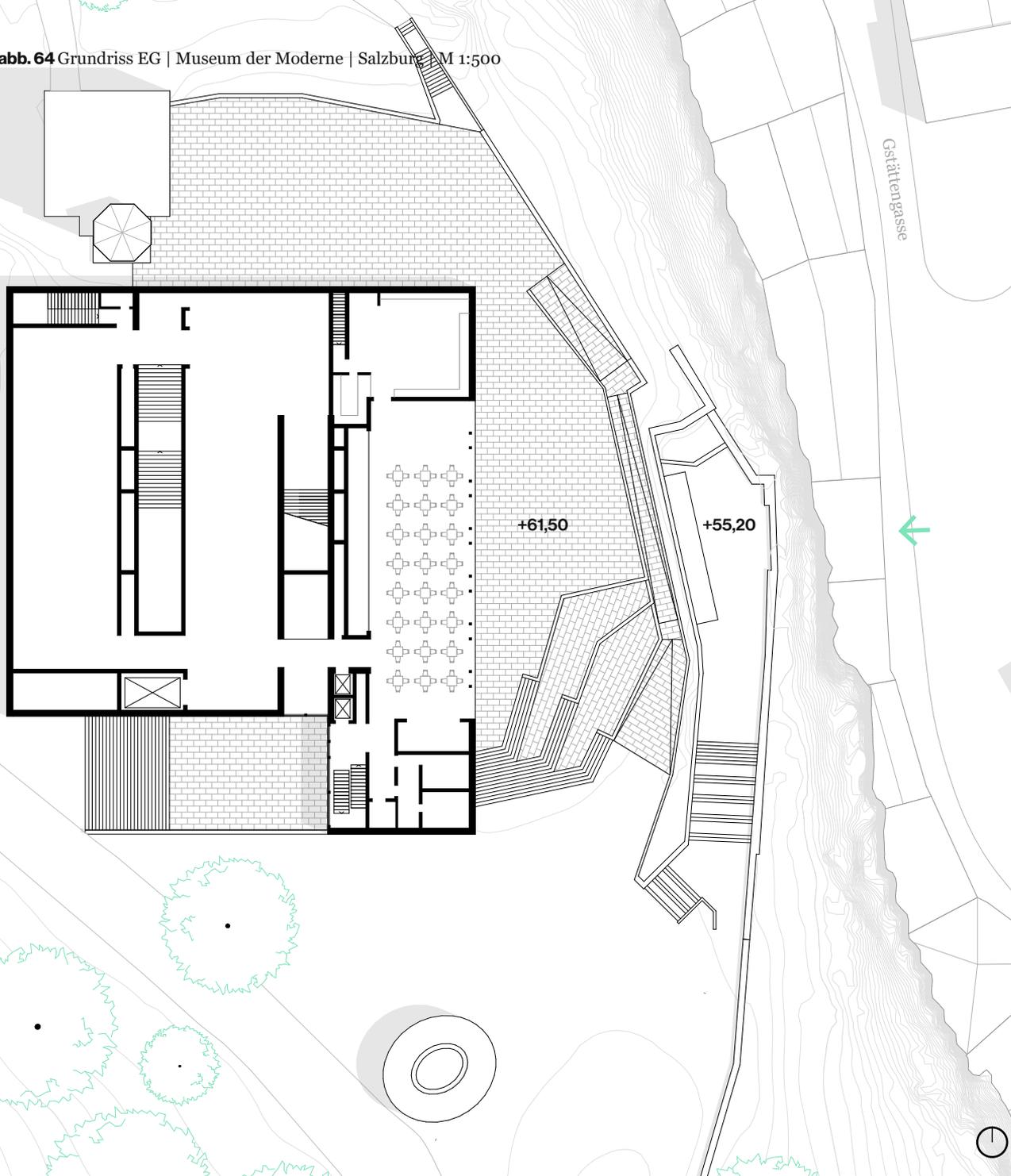


abb. 64 Grundriss EG | Museum der Moderne | Salzburg | M 1:500



Das *Museum der Moderne* am Mönchsberg bietet auf vier Ebenen eine Ausstellungsfläche von rund 2 300m², die Zweigstelle *Rupertinum* in der Altstadt 1 300m². Neben den Museumsräumlichkeiten sind in dem Gebäude das *m32* – ein Restaurant mit gehobener Küche – und der Museumsshop untergebracht.

abb. 65 Schnitt | Museum der Moderne | Salzburg | M 1:500



Beide können entweder über das unterirdische Foyer oder die Panoramaplatzform entlang der Mönchsbergkante betreten werden. Die Durchwegung durch das Museum nimmt die Terrassenlandschaft des Außenbereichs auf und ist als Spirale angelegt. Entlang dieser werden gezielt Blicke in den Außenraum zugelassen; die umliegende Natur erfährt auf diese Weise eine Einrahmung. Geometrisch ähneln die sieben Ausstellungsräume einander stark: alle sind länglich, ca. 8m breit und von 30 bis 45m lang. Die zentrale Treppenanlage erlaubt es, sie unabhängig voneinander zu bespielen. 2006 wurde auf dem Vorplatz des *Museums der Moderne* als Teil des *Walk of modern Art* die Installation *Skyspace* von James Turrell errichtet.

Obwohl zahlreiche Salzburger Wege auf den Mönchsberg führen, zieht es verglichen mit anderen Museen wenige Menschen ins *Museum der Moderne*. 2018 etwa war es mit 73 700 Besucher:innen nur das siebmeistbesuchte Museum der Stadt (Statistik Austria, 2020). Für Rainer Iglar, Vorstand des Fotohofs Salzburg, ist die Lage auf dem Berg nicht optimal, er hätte sich einen Standort gewünscht, der besser in das Altstadtgefüge integriert ist. Wie der geschichtliche Aufriss gezeigt hat, gab es seit dem Beschluss zum Bau des Museums auf dem Berg aufgrund der Erschließung Bedenken bezüglich seiner Integrierbarkeit in das kulturelle Programm der Altstadt. Zu sehr fungiert der steile Mönchsberg als Barriere. Versuche die Situation zu entschärfen, wie der außenliegende Panoramaaufzug Delugan-Meissls, wurden auf Eis gelegt. Zum Vergleich: das benachbarte Haus der Natur am Museumsplatz zählte 2018 321 800 Besucher:innen. Die Gründe dafür sind vielfältig, die Exklusivität des *m32* und die preisliche Barriere des Mönchsberglifts tragen vermutlich ihren Teil dazu bei. Trotz der einzigartigen Lage scheinen die Anreize und die Aufenthaltsqualität des Areals für eine Fahrt auf den Mönchsberg aktuell zu gering zu sein.

abb. 66 Ausstellungsraum Museum der Moderne | Salzburg

**„ICH BIN ALS STUDENT HIERHER-
GEKOMMEN UND SEIT 40 JAHREN
IN SALZBURG UND WAR SCHON
NICHT GANZ ÜBERZEUGT, OB DAS
MUSEUM DER MODERNE PERFEKT
GELEGEN IST AN SEINEM JETZIGEN
STANDORT, DEM EHEMALIGEN CA-
SINO AM BERG. [...] DAS MUSEUM
HÄTTE ICH MIR DAMALS SCHON
SCHÖNER, BEGEHBARER UND SO-
ZUSAGEN DEMOKRATISCH OFFE-
NER IN DER STADT VORGESTELLT.“**

(Interview Rainer Iglar, 30.05.2022)



Schlussfolgerung Teil 03

Salzburg ist als Standort für ein Bildmuseum geeignet. Es würde das bereits starke lokale Kunstnetzwerk stärken und Kulturinstitutionen wie den Fotohof oder das Künstlerhaus ergänzen. Als zentrales Kompetenzzentrum für das Fotografische würde es einen Gegenpol zu den das Kunst- und Kulturangebot Salzburgs dominierenden Festspielen bieten. Macht das Grundstück hinter dem *Museum der Moderne* aus bürokratischer Sicht zwar Sinn – es ist als Sonderfläche für Kulturbauten gewidmet und durch die Nähe zum *Museum der Moderne* könnten bestehende organisatorische Strukturen mitgenutzt werden – würde ein Neubau dazu führen, dass er mit den gleichen Problemen konfrontiert wäre wie der Bestand. Durch die abgeschnittene Lage und den Höhenunterschied zum Altstadtniveau würde sich das Museum programmatisch nur schwierig in das Kunst- und Kulturgesehen der Stadt integrieren lassen.

Das *Museum der Moderne* auf dem Mönchsberg wird der einem Museum zukommende Aufgabe als in die Stadt integrierter, öffentlicher Versammlungsort gegenwärtig nicht gerecht. Das *Café Winkler* hat gezeigt, wie mithilfe einer adäquaten Bespielung des Areals Besucher:innenströme auf den Mönchsberg gelenkt werden können. Statt als Erweiterung hinter dem *Museum der Moderne* soll das Bildmuseum daher als verbindende Infrastruktur zwischen Stadt und Berg platziert werden. Aufgrund seiner durchwegungsorientierten Typologie bietet sich das Museum als Bautyp an. Durch Überschneidungen könnte der Mönchsbergaufzug integriert werden; damit wäre er als Verbindungsachse attraktiver. Bestehende lokale Strukturen würden so mitbenutzt und gestärkt werden.

Die städtebaulichen, klimatischen und technischen Vorzüge eines Ausstellungsraumes im Mönchsberg beschrieb Gerhard Garstenauer bereits 1970. Die Wettbewerbsbeiträge für das SMCA zwanzig Jahre später zeigen die breit gefächerten Möglichkeiten hinsichtlich Raumanordnung, Dimension und Form. Die Lage im Berg würde das Schaffen atmosphärisch einzigartiger Raumerlebnisse erlauben. Räume unterschiedlicher Qualitäten könnten einander abwechseln und würden zu einem körperbezogenen, multisensorischen Museumserlebnis führen.

104

Entwurf für ein Bildmuseum im Mönchsberg

KONZEPT 162

RAUMPROGRAMM 166

Nutzfläche 168

Anschluss an den Bestand 170

Erschließung 172

FORM 174

DISPLAY 176

MATERIAL 178

STATIK 180

PLANDARSTELLUNGEN

Ansicht 182

Schnitt 01 184

Grundrisse 186

Schnitt 02 202

VISUALISIERUNGEN 204

REFLEXION UND UTOPIE 218

Konzept

Die aus den ersten drei Teilen gewonnenen Erkenntnisse bezüglich der vorliegenden Bauaufgabe wurden in den jeweiligen Schlussfolgerungen zusammengefasst. Deren Synthese führt zu folgenden Entwurfsaspekten. In den darauffolgenden Abschnitten wird angegeben, welche der Entwurfsaspekte für sie besonders relevant sind.

01. Das Museum soll der Fotosammlung des Bundes einen dauerhaften Ausstellungsraum bieten.
02. Das Museum wird im Berginneren an das bestehende Museum der Moderne auf dem Mönchsberg angeknüpft.
03. Die Lage im Berg schafft optimale klimatische Bedingungen für die Aufbewahrung von Fotografie.
04. Der Wegfall von Tageslicht ist aufgrund konservatorischer Erfordernisse für ein Fotomuseum ideal.
05. Das Museum ist kein abgeschlossener Raum, sondern eine verbindende Infrastruktur zwischen Stadt- und Bergniveau.
06. Der Mönchsbergaufzug wird in die Erschließung des Museums miteinbezogen.
07. Die Erschließung soll unterschiedliche Durchwegungsmöglichkeiten zulassen.
08. Das Museum soll ein körperbezogenes, multisensorisches Erlebnis erwirken.
09. Die besonderen örtlichen Gegebenheiten (Material, Ausblick, Atmosphäre im Berg) sollen unverfälscht zu spüren sein.
10. Die kontextlose Lage im Berg bietet die Möglichkeit, ein breites Spektrum an Raumdimensionen, -geometrien und -folgen zu schaffen.
11. Gemäß der Vielseitigkeit des Mediums Bild wird eine Bandbreite an Ausstellungsmöglichkeiten geboten.
12. Auf spannungsgeladene folgen entschleunigte Räume, um einen kommunikativen Museumsbesuch zu ermöglichen.
13. Schnittstellen zur digitalen Sammlung vor Ort bieten einen Einblick in die volle Vielfalt des Mediums.
14. Das Museum soll dem Areal auf dem und im Mönchsberg eine neue Aufenthaltsqualität verleihen.

abb. 67 Collage Konzept



.01 .02 .06 .07 .11 .12 .13 Raumprogramm

Die 4 400 m² Nettonutzfläche des Bildmuseums erstreckt sich über sieben Geschosse, wobei das 6. Obergeschoss direkt an das Untergeschoss des *Museums der Moderne* angeschlossen ist. Den flächenmäßig größten Anteil (60%) des Raumprogramms machen die Ausstellungsflächen aus, welche in Räumlichkeiten für Dauer- (Collection) und Wechselausstellung (Temporary) unterteilt sind. Durch den Anschluss an das *Museum der Moderne* und dessen organisatorische Struktur entfallen diverse Funktionen wie etwa ein Museumsshop und etwaige Verwaltungs- und Büroräume. Aufgrund der Lage im Berginneren wäre eine natürliche Belichtung dieser erschwert; im Falle einer nachträglichen Erweiterung würde es sich folglich empfehlen sie nach außen zu verlagern.

Um der Vielfältigkeit des Mediums Bild gerecht zu werden, ist sowohl an die Räume der Dauer- als auch an die der Wechselausstellung ein Raum für die immersive Wiedergabe von Medien wie Film und Animation angeschlossen. Die Ausstellungsgeschosse werden, bis auf das erste Obergeschoss, jeweils über einen Verteilerraum betreten. Im Unterschied zu einer linearen Durchwegung können Bereiche ausgelassen oder unabhängig voneinander besucht werden. Ein zentraler Entwurfsaspekt in der Raumfolge sind die Reflexionsbereiche zwischen den Ausstellungsräumen, die verschiedene Arten des nachträglichen Reflektierens über das Wahrgenommene ermöglichen sollen.

Im fünften Obergeschoss, zwischen den Ausstellungsräumen und dem Foyer des *Museums der Moderne* befindet sich das Auditorium. Dieses kann unabhängig vom Bildmuseums betreten und so in die Programmatik des *Museums der Moderne* miteinbezogen werden.

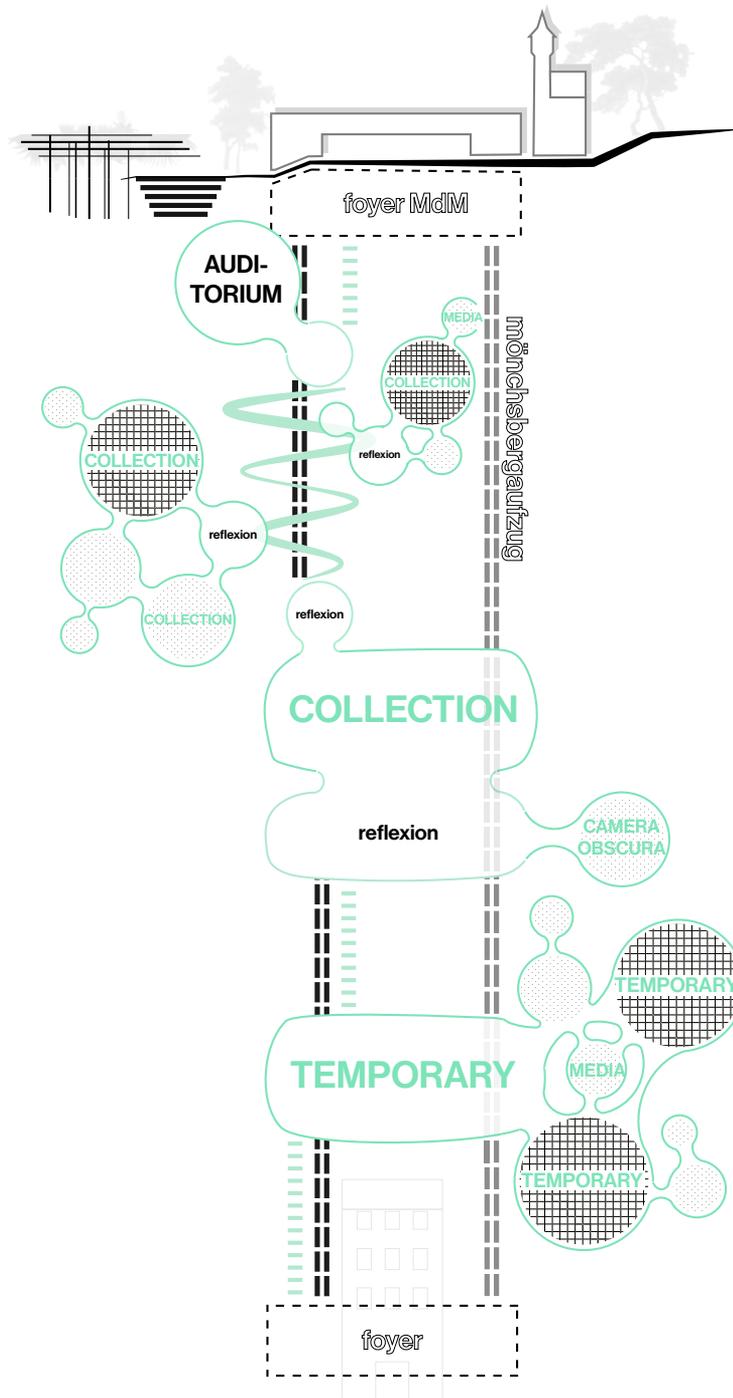


abb. 69

00

Foyer	166	m²
Garderobe	10	m²
WC Damen	20,2	m²
WC Herren	20,2	m²
Technik	30,4	m²
Lager	16,9	m²
Erschließung	20,2	m²

01

Wechselausstellung	271,6	m²
Wechselausstellung	354,9	m²
Wechselausstellung	36,6	m²
Wechselausstellung	70,1	m²
Wechselausstellung	403,9	m²
Wechselausstellung	85,8	m²
Wechselausstellung	41,1	m²
Medien	56,1	m²
Lager	24,3	m²
Abstellraum	5	m²
Erschließung	106,1	m²

02

Dauerausstellung	544,3	m²
Camera Obscura	31,2	m²
Reflexionsbereich	154,8	m²
Reflexionsbereich	40,5	m²
Werkstatt	60,3	m²
Dunkelkammer	5,8	m²
Lager	18,1	m²
Lager	22,6	m²
WC Damen	20,2	m²
WC Herren	20,2	m²
Erschließung	75	m²

03

Dauerausstellung	89,1	m²
Dauerausstellung	83,3	m²
Dauerausstellung	239,2	m²
Dauerausstellung	31,3	m²
Dauerausstellung	65,6	m²
Reflexionsbereich	37,8	m²
Erschließung	56,6	m²

04

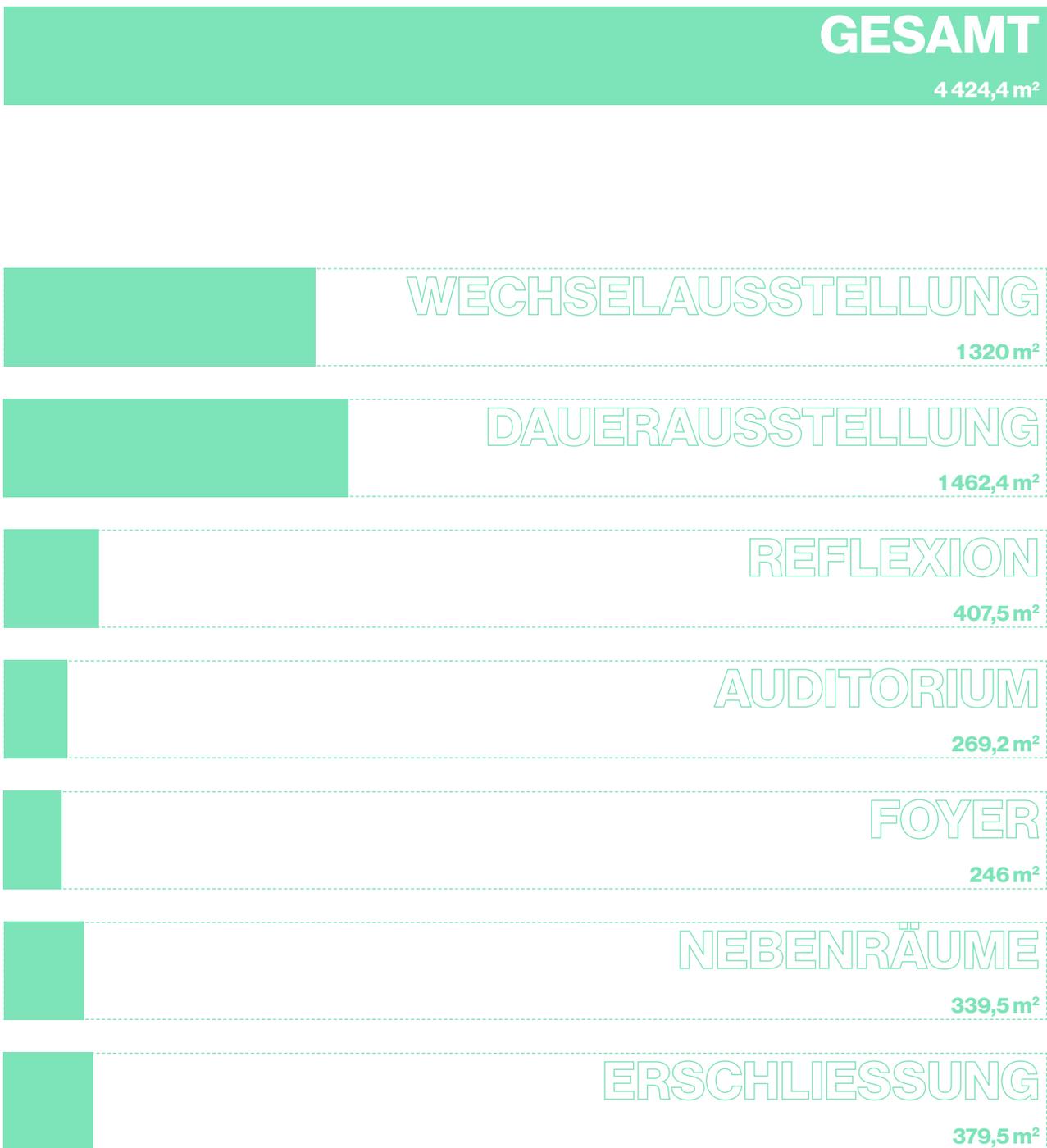
Dauerausstellung	43	m²
Dauerausstellung	272	m²
Medien	63,4	m²
Reflexionsbereich	91,7	m²
Terrasse	21,2	m²
Erschließung	67,4	m²

05

Auditorium	269,2	m²
Reflexionsbereich	82,7	m²
Technik Auditorium	22,3	m²
Lager	21,8	m²
Erschließung	40,7	m²

06

Foyer Anschluss	80	m²
Erschließung	13,5	m²



ANSCHLUSS AN DEN BESTAND

- Auf Stadtniveau sind die Anschlussmöglichkeiten an den Bestand aufgrund der dichten Bebauung entlang der Mönchsbergkante begrenzt. Für die Integration des Mönchsbergaufzugs in die Erschließung bietet sich eine Erweiterung der Talstation am Museumsplatz an. Der Eingang befindet sich zentral in der Stadt und ist sowohl zu Fuß als auch, durch die Verbindung zur Mönchsberggarage A, per Auto optimal zu erreichen. Die südlich gelegene Innenwand der Talstation lässt einen Anschluss räumlich ohne Schwierigkeiten zu, lediglich ein Zugang zu Aufenthaltsräumen der Salzburg AG müsste verlegt werden. Mit dem Foyer des Bildmuseums soll der eher gedrängte Bestandsraum der Talstation erweitert werden; dessen Front ist folglich offen und transparent zu gestalten. Der Mönchsbergaufzug kann weiterhin unabhängig vom Bildmuseum befahren werden.

Das unterirdischer Foyer des *Museum der Moderne* fungiert als idealer Anschlusspunkt für das Bildmuseum auf Bergniveau: Als Schwellenraum verbindet es die Bergstation des Mönchsbergaufzugs, die Ausstellungsräume des Museums, den Museumsshop, die Garderobe und das Restaurant *m32*. Durch Abbruch der erdanliegenden Südwand wird das Bildmuseum in das bestehende Erschließungssystem integriert, ohne es zu unterbrechen; beide Museen können unabhängig voneinander oder hintereinander betreten werden. Weiters können Räumlichkeiten des Bildmuseums, wie etwa das Auditorium, vom *Museum der Moderne* mitbenutzt werden. *Das Museum der Moderne* wird vom Bildmuseum nicht unmittelbar untergraben, sondern schließt an dessen Untergeschoss an.

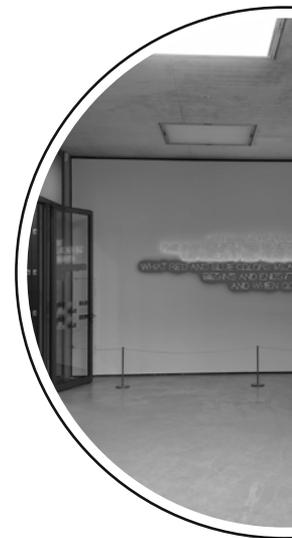




abb.71



abb.72

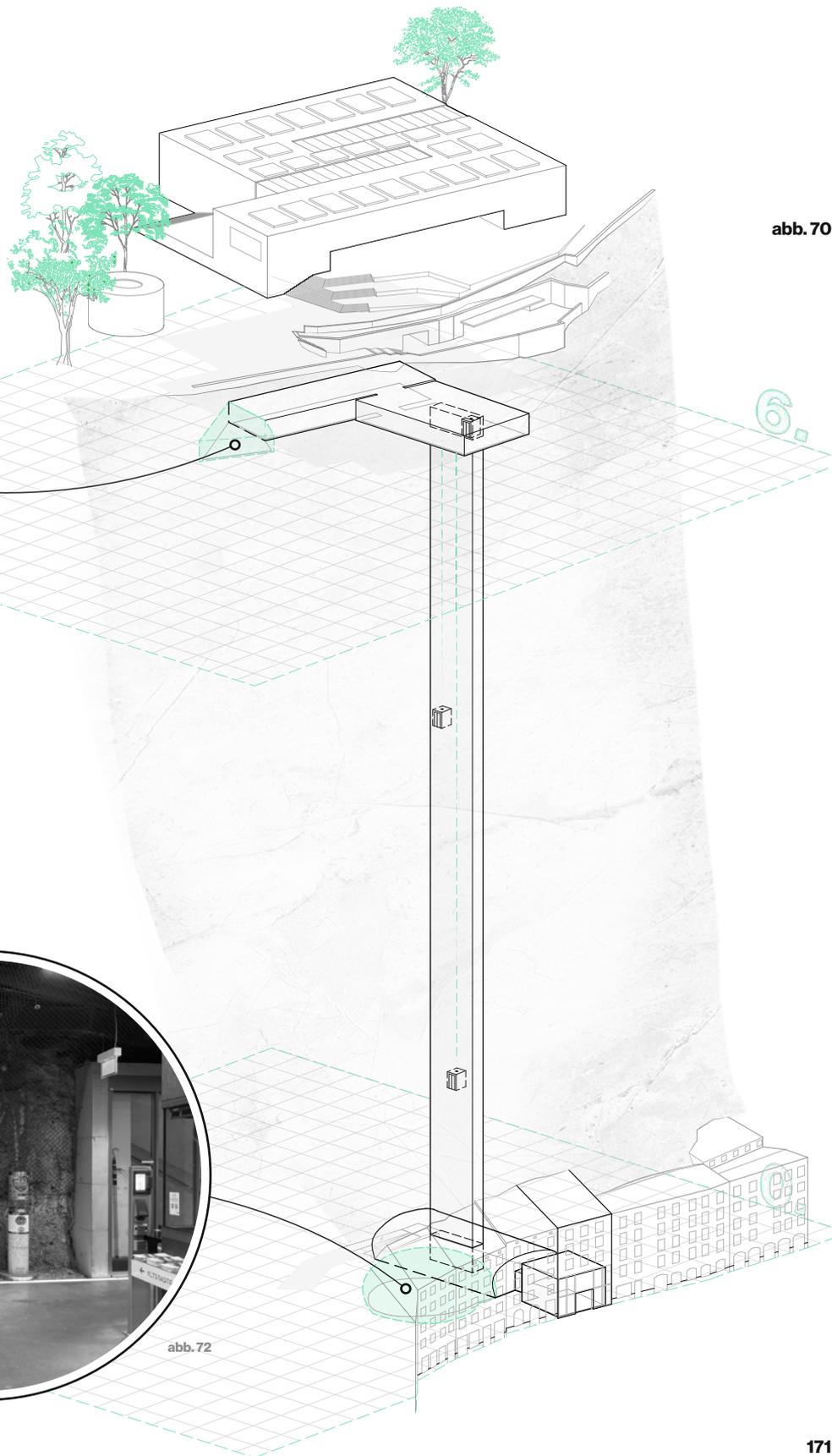


abb.70

ERSCHLIESSUNG

Die Erschließung spielt eine zentrale Rolle im Museumsentwurf und ist ausschlaggebend dafür, wie die Ausstellungsräume durchschritten werden. Bei der vorliegenden Bauaufgabe muss sie nicht nur eine schlüssige Aneinanderreihung von Räumen ergeben, sondern auch knapp 53 Höhenmeter überwinden. Die dezentrale Durchwegung durch die Ausstellungsräume fungiert als primäre Erschließungsachse. Ziel ist dabei nicht bloß der Anstieg, sondern die Inszenierung eines Weges, entlang dessen Blicke präzise gesteuert und Ausblicke gerahmt werden. Die Reflexionsbereiche entlang der Erschließung sind in der nebenstehenden Axonometrie farblich markiert. Dieser Weg verläuft nicht linear: Drei Erschließungskerne ermöglichen eine Vielzahl an Durchwegungsmöglichkeiten, von unten nach oben, von oben nach unten oder in der Mitte beginnend.

Der bestehende Mönchsbergaufzug bildet den ersten Erschließungskern und wird in die Durchwegung des Museums miteingebunden. So können nicht nur die Wechsel- und die Dauerausstellung unabhängig voneinander besucht werden, sondern der Aufzug gewinnt auch als Transportmittel an neuer Bedeutung da er Einblicke in den Museumsbetrieb zulässt. Zwei weitere Kerne, einer im Segment der Wechsel- und einer in dem der Dauerausstellung, ermöglichen die barrierefreie Erschließung des Museums und dienen als Fluchtwege.

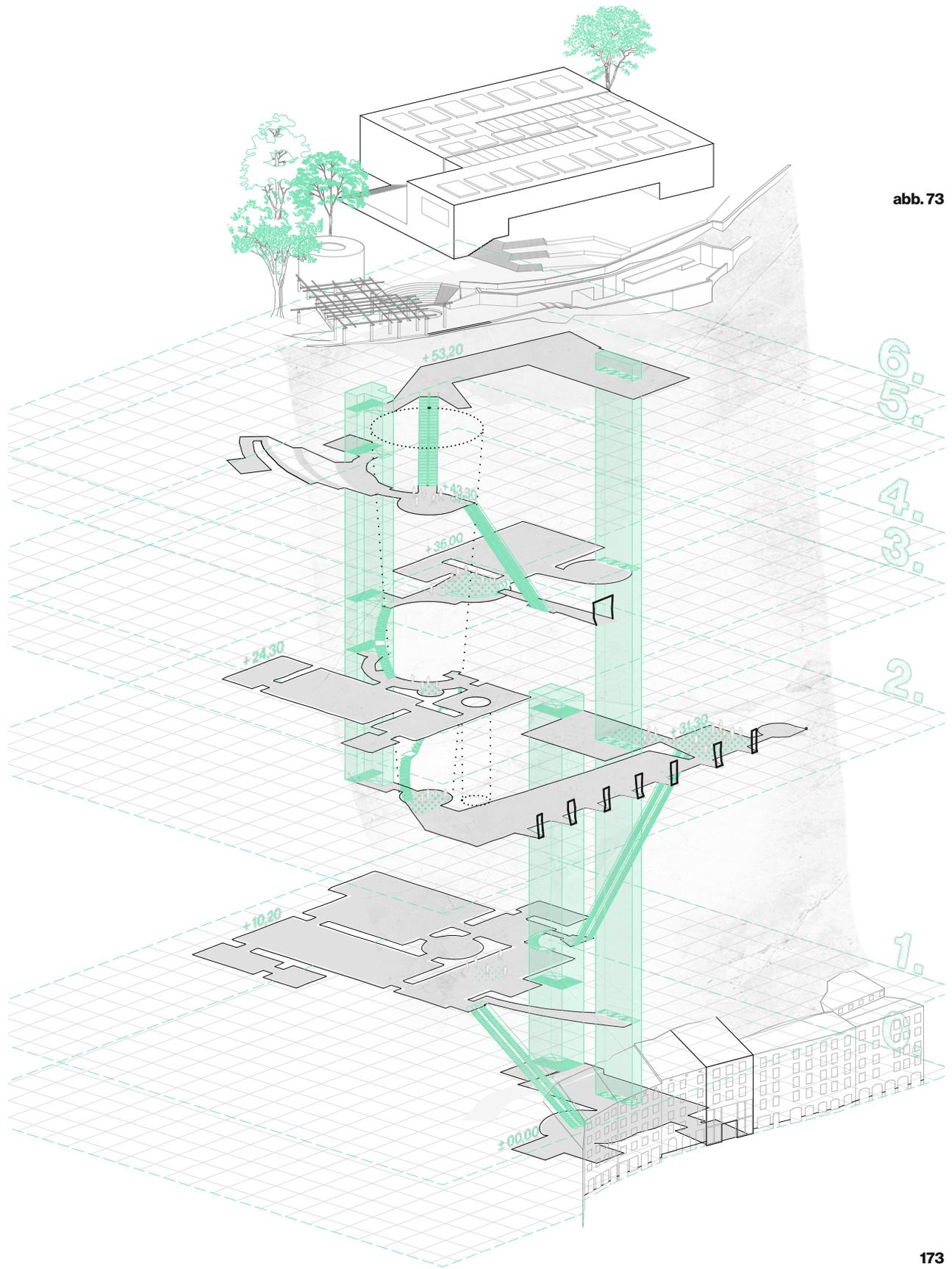


abb. 73

.08 .09 .10 .11

Form

Wie in der Fotografie ist die Gestalt des Projekts letztendlich Ergebnis eines Negativabzugs. Der Raum wird nicht additiv geschaffen sondern durch den Abzug von Gesteinsmasse. Als Resultat der Lage im Berg entsteht eine weitgehend räumliche Entwurfsfreiheit. Die Referenzprojekte von Hollein, Garstenauer und de Carlo haben verschiedene Lösungsansätze der möglichen Raumsequenzen veranschaulicht, von einer komplexen Matrix zu einem zentral zusammengefassten Volumen. Entsprechend der Vielfältigkeit des ausgestellten Mediums und dessen Format bietet sich ein Hybrid der gezeigten Typen an.

Es wird daher ein breites Spektrum an Raumdimensionen und -formen angeboten, das das Ausstellen aller visuellen Erzeugnisse ermöglicht; von schmalen, länglichen Räumen, die eine chronologische Anordnung begünstigen, zu großflächigen, gleichseitigen Kuben, die für einen kuratierten Rundgang wie etwa bei *The Family of Man* oder Raum-in-Raum Installationen geeignet sind. Die Abmessungen der Ausstellungsräume sind an die der betrachteten Referenzprojekte angelehnt.

Vom zweiten bis ins sechste Obergeschoss verbindet eine trichterförmige Rotunde die Räume der Dauerausstellung. Sie ist zugleich Aufenthaltsraum, Erschließungs- und Orientierungselement und macht atmosphärisch die Masse des Berges spürbar. Sie ist teils Fragment der Durchwegung, führt an ihr entlang und wird von ihr gekreuzt.

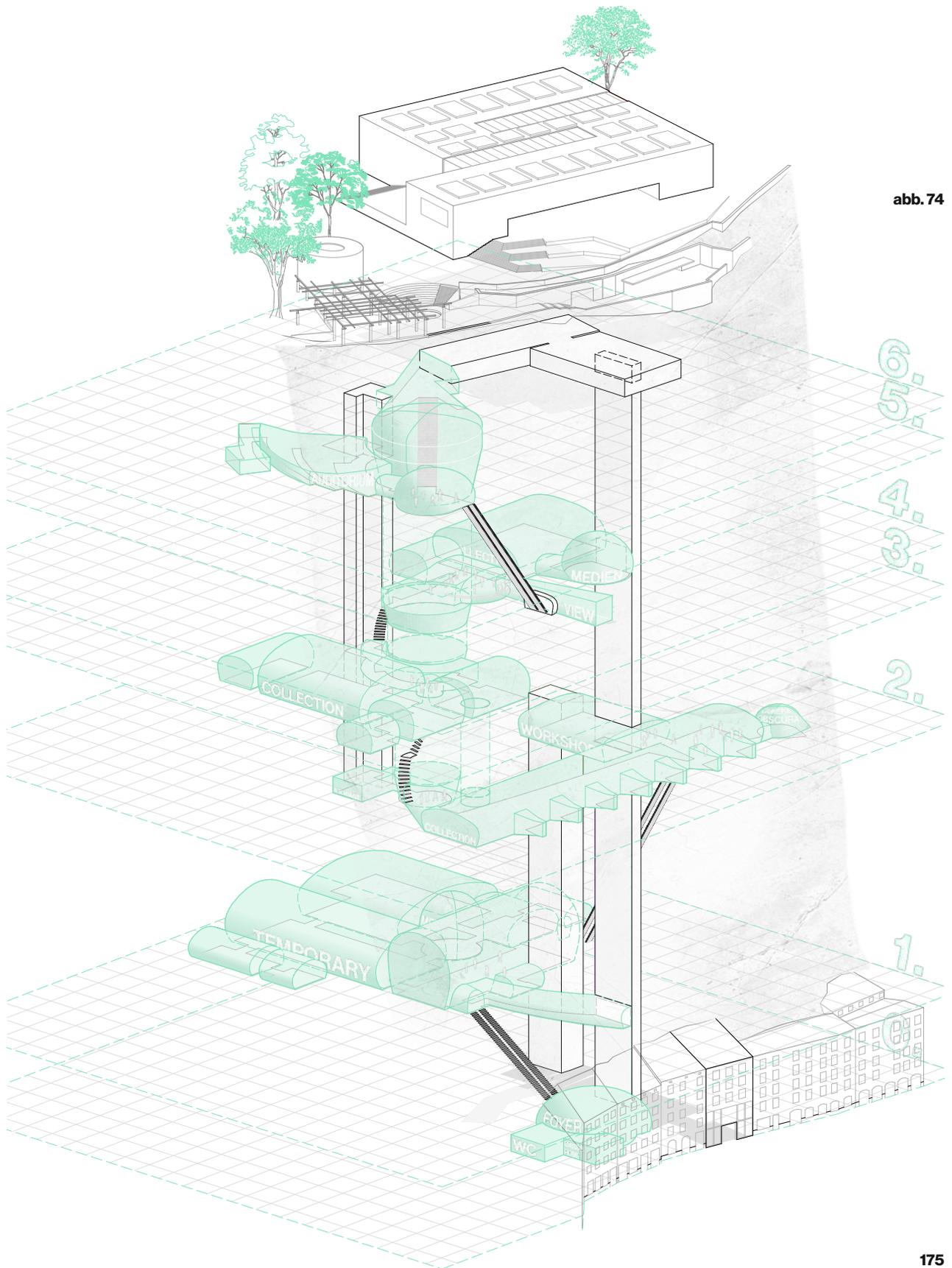


abb.74

Display

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.

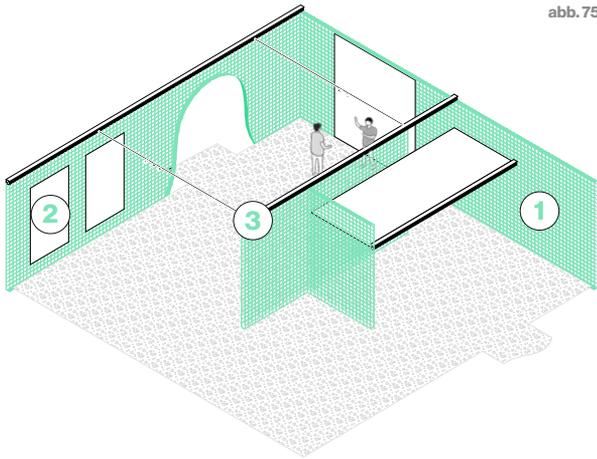


abb. 75

Ein Rastergitter (1) bietet in den Ausstellungsräumen die benötigten technischen Anschlüsse und Möglichkeiten hinsichtlich Hängung. Die feinmaschige Struktur – 15 x 15 x 15cm – lässt eine Vielzahl an Konfigurationen zu und kann bei Bedarf vollständig durch Gipskartonpaneele (2) oder mit halbtransparenten Polycarbonatplatten verkleidet werden

Quer gespannte Träger und Zwischenwände (3) ermöglichen die Unterteilung der größeren Ausstellungsräume und die Hängung von Beleuchtungselementen – fest verankert ist nur der Raster entlang der Seitenwände.

Große vertikale Distanzen werden mit Rolltreppen (4) bewältigt. Das hat zwei Gründe: erstens reduzieren sie die physische Anstrengung des Museumsbesuchs; zweitens können sich die Besucher:innen in diesen Bereichen voll und ganz auf das Wahrnehmen der Umgebung fokussieren, die Bewegung übernimmt die Technik.

Die Rolltreppen zwischen den Ausstellungsbereichen sind daher nach Fahrtrichtung getrennt und mit Projektoren (5) ausgestattet. Je nach Bedarf können Werke der Sammlung oder aktuellere, externe Bilder (6) gezeigt werden und periodisch wechseln.

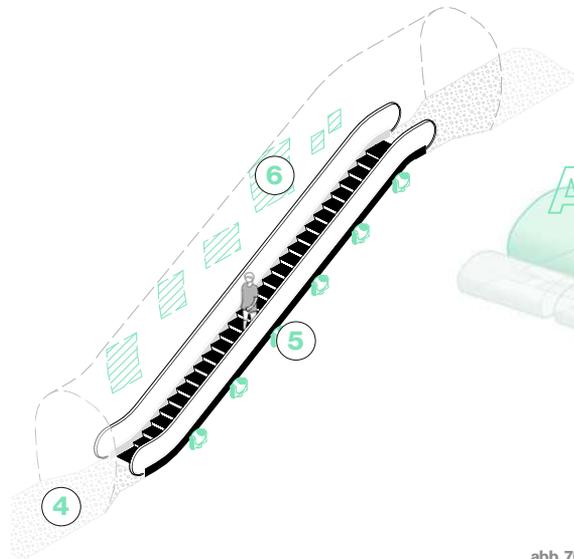
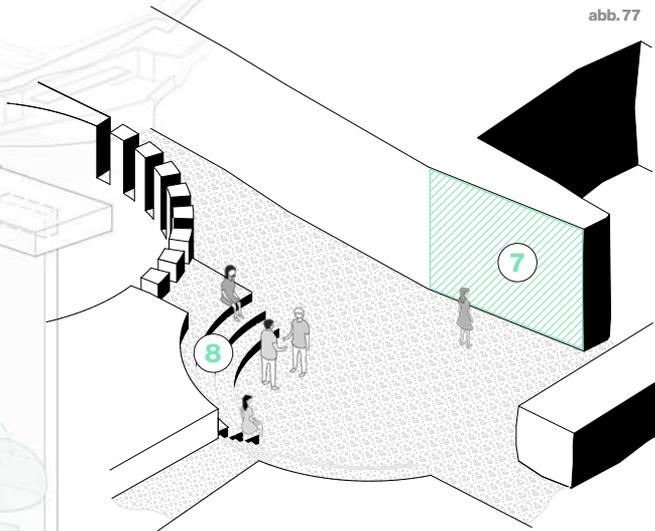


abb. 76

abb.77



Die Reflexionsbereiche entlang der Erschließung zwischen den Ausstellungsräumen sind teils mit großformatigen Screens (7) ausgestattet, die als Schnittstelle zur digitalen Sammlung fungieren und wie ein Schaudapot einen unkuratierten Einblick erlauben.

Sie sollen so verschiedene Arten des nachträglichen Reflektierens über das Wahrgenommene ermöglichen: Den Austausch und die Kommunikation mit anderen Besucher:innen in entschleunigten Bereichen (8) und den individuellen Zugang und das kontemplative Erfahren der Sammlung in einer neutralen Umgebung.

Am Anfang der Dauerausstellung steht eine betretbare Camera Obscura. Über ein Lichtloch in der Mönchsbergkante entsteht an der Rückwand des Raumes (9) ein Abbild des gegenüberliegenden Kapuzinerbergs.

Die erste Form der Kamera, die aus nicht mehr bestand als Licht und einer Trägerfläche, wird so lebensnah veranschaulicht.

abb.78

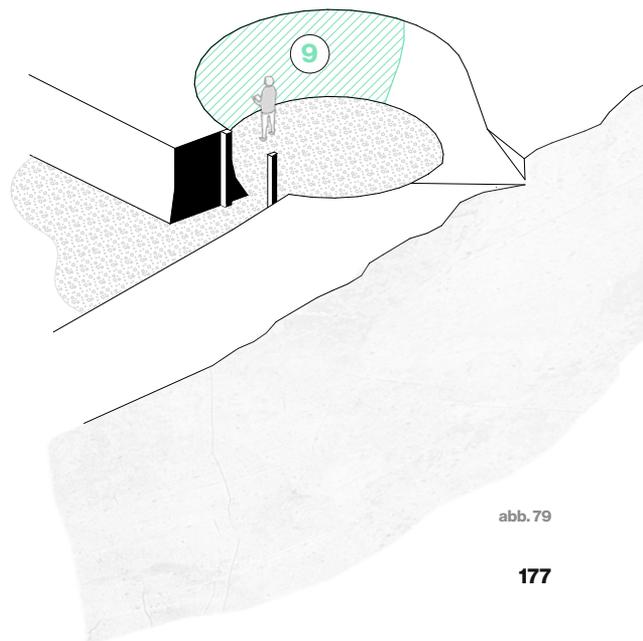


abb.79

Die einmalige Lage im Berginneren soll unverfälscht spürbar sein, die ausgehöhlten Gewölbe bleiben daher unverkleidet. Die Räume werden folglich stark von dem sie formenden Material, dem Mönchsbergkonglomerat, definiert und atmosphärisch in der Salzburger Innenstadt verankert. Das auch als Nagelfluh bezeichnete Gestein ist sowohl baulich als auch gestalterisch von großer Bedeutung für die Stadt. Als Baumaterial für Fundamente und Gesimse und geschliffen als Außenwandverkleidung prägt es das Bild der Innenstadt. Durch seine variierenden Korngrößen und -farben entsteht ein natürliches, plastisches Relief.

Das durch die Aushöhlung entstehende Aushubmaterial wird gebrochen und zur Herstellung des Terrazzobodens wiederverwertet (Exkurs siehe Anhang). Im Boden spiegelt sich wie ein Abdruck die Gestalt der Wände und Decken. Dank seiner Strapazierfähigkeit und Langlebigkeit eignet sich Terrazzo gut für den Museumsraum.

Der Raster, der die notwendige Ausstellungsinfrastruktur bildet, besteht aus weißen, pulverbeschichteten Aluminiumprofilen. Als zweite Ebene vor dem Gestein stellt er alle notwendigen Anschlüsse zur Verfügung, ohne das Konglomerat zu verdecken oder sein Erscheinungsbild zu verfälschen. Etwaige Innenausbauten aus Buche, wie Handläufe und die Sitzelemente in den Reflexionsbereichen, schaffen warme Akzente in der rohen, höhlenartigen Atmosphäre.

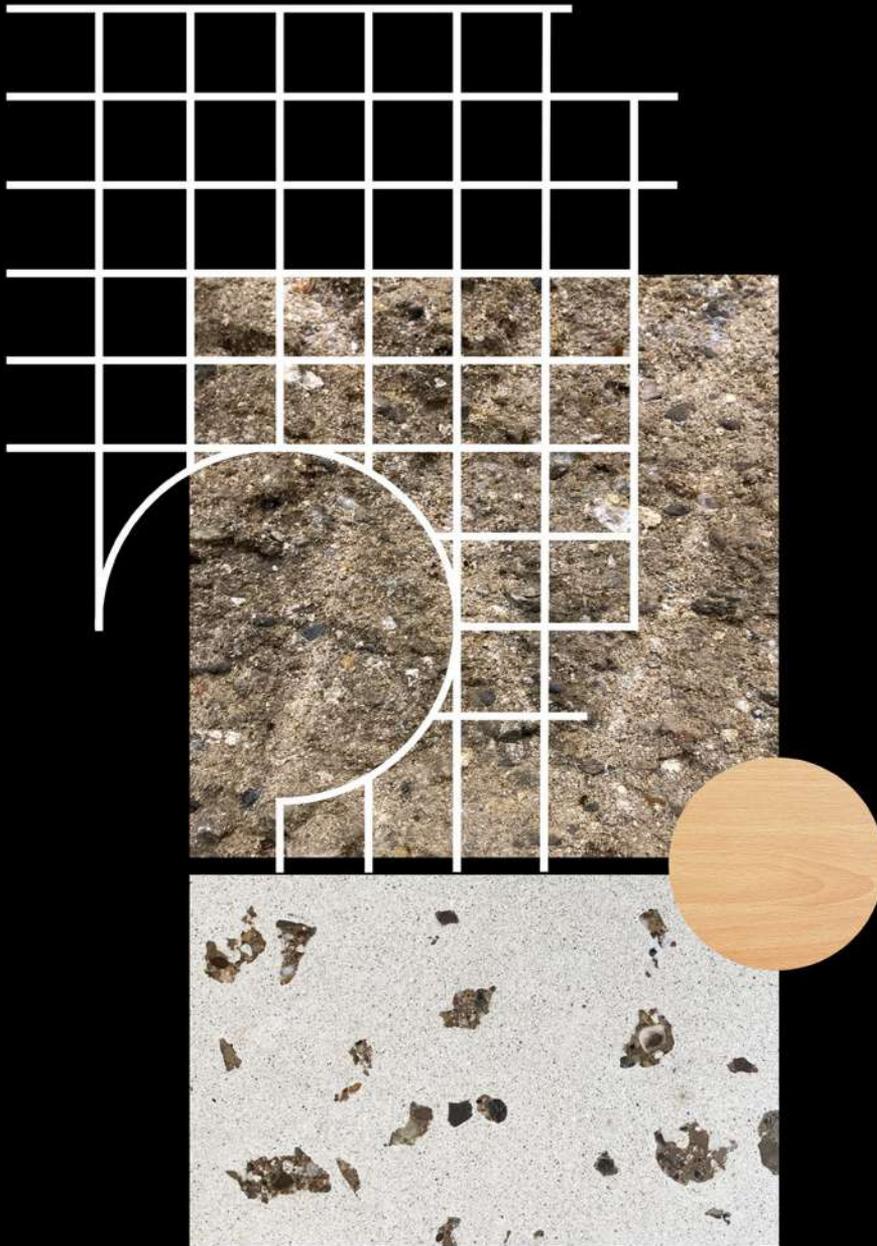


abb. 80 Collage Material

Statik

Wie Dr. Leopold Müller im Zuge eines Gutachtens zur Gesteinsqualität des Mönchsbergs für Gerhard Garstenauers Kunstzentrum im Fels 1970 feststellte, ist das Konglomeratgestein *Nagelfluh* aufgrund seines hohen Kalkgehaltes besonders gut zur Aushöhlung geeignet. Als Referenz für die maximale Kavernengröße des Museums wurden die 1974 fertiggestellten Mönchsberggaragen verwendet. In ihrer weitesten Ausdehnung sind diese 16m breit, 15m hoch und 100m lang und werden durch drei eingespannte Decken aus Stahlbetonfertigteilen zusätzlich belastet. Aus statischer Sicht fanden folglich zwei Prinzipien Anwendung:

- 01.** Aufgrund der instabilen, alluvialen Schichten unter dem Mönchsberg wird dieser nicht untergraben
- 02.** Um die vertikalen Lasten auf die Gewölbe zu minimieren sind die Aushöhlungen so versetzt, dass sie sich weitgehendst nicht unmittelbar überschneiden.

Die nebenstehende Abbildung zeigt eine Überlagerung alle Aushöhlungen; geschossübergreifende Schächte wie die Erschließungskerne und die Rotunde sind klar zu erkennen.

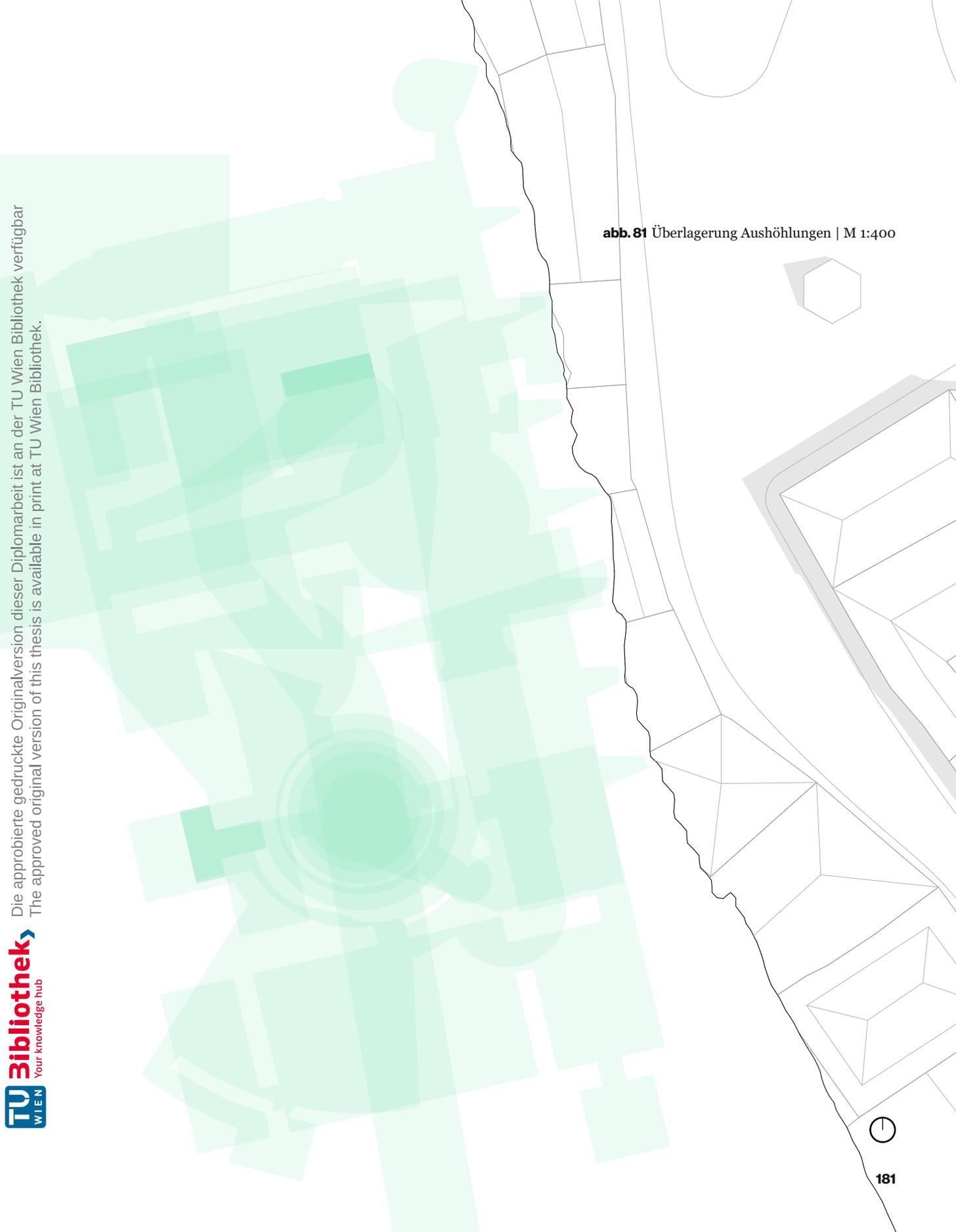
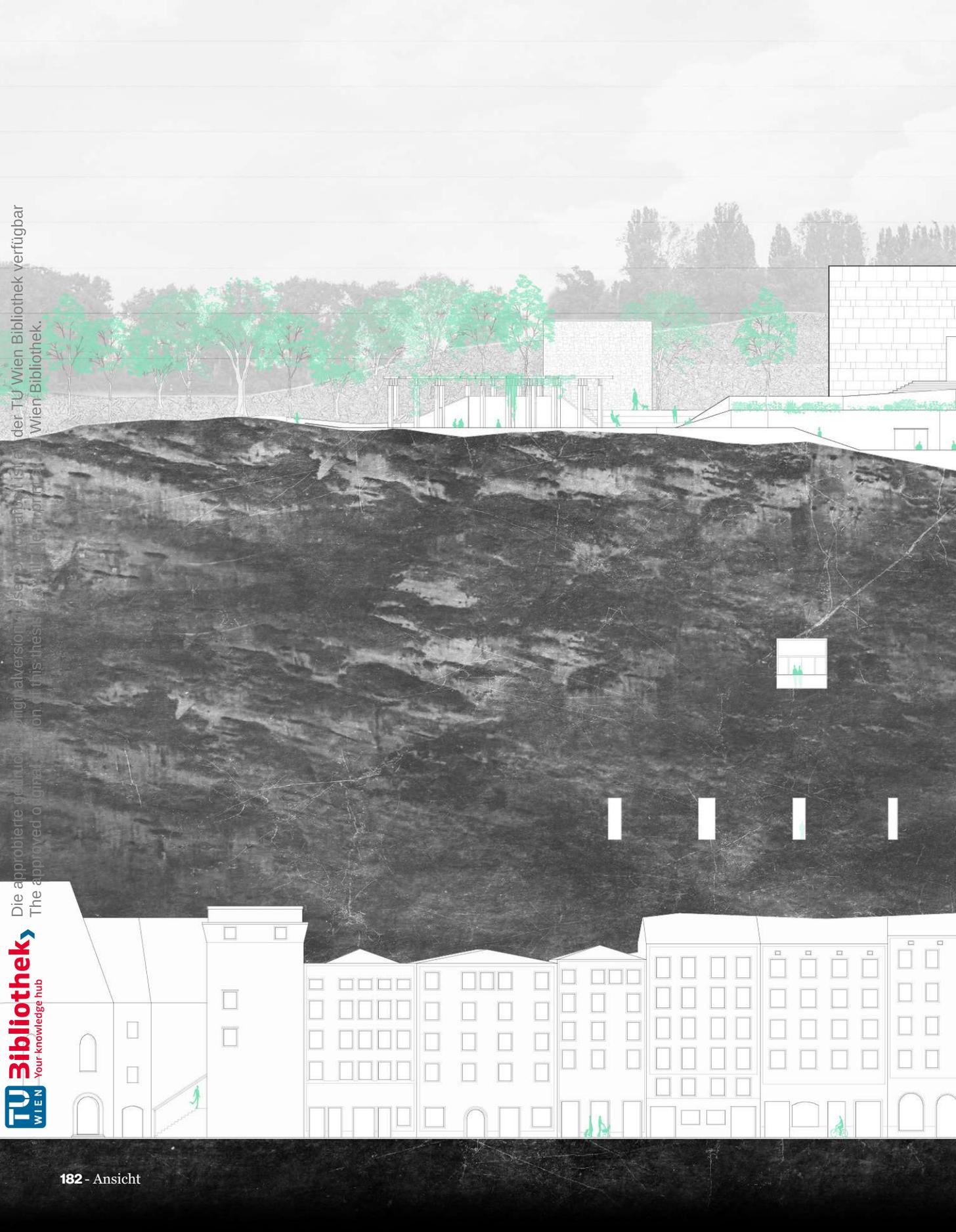


abb. 81 Überlagerung Aushöhlungen | M 1:400

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



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

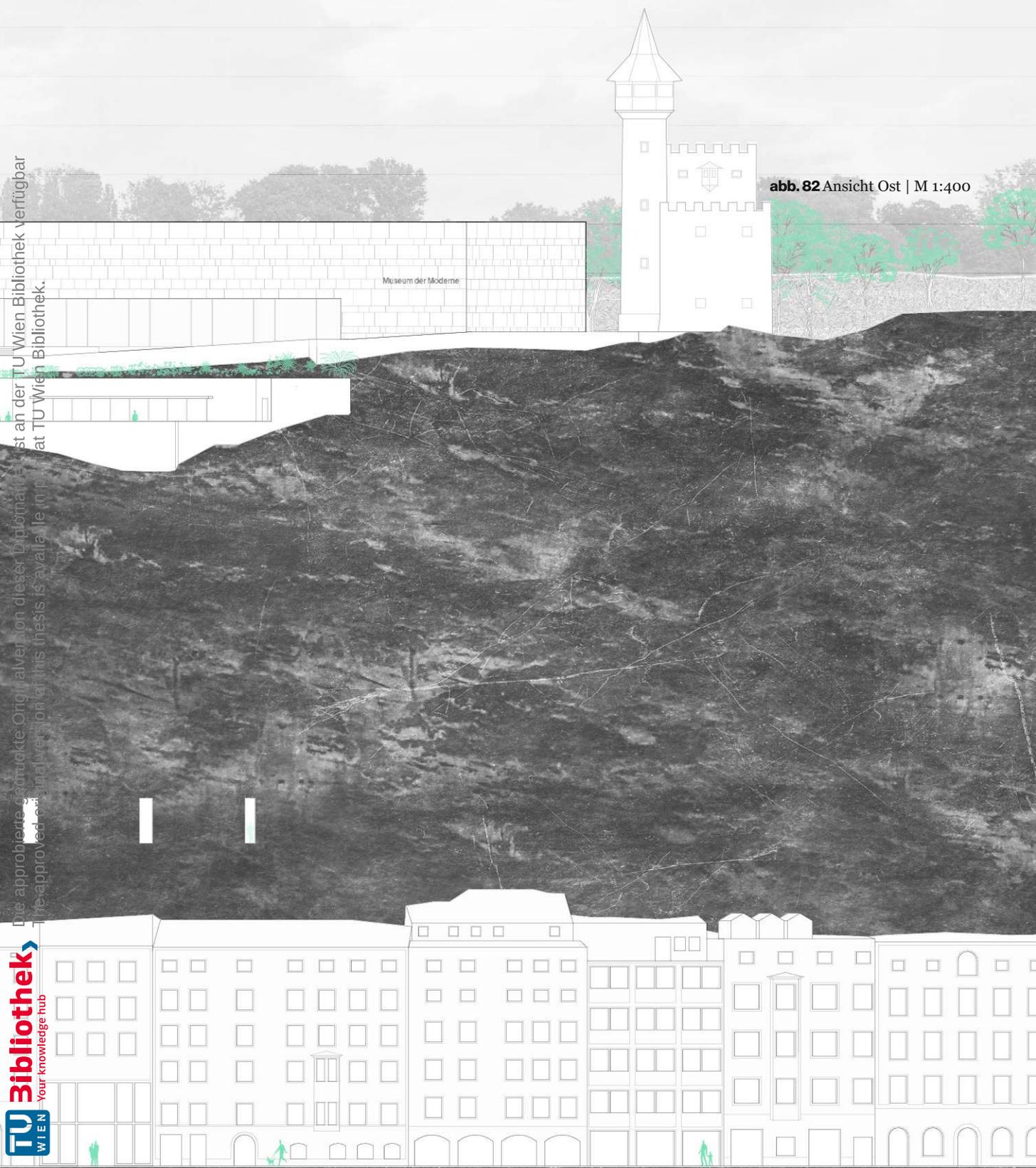


abb. 82 Ansicht Ost | M 1:400

6. Museum der Moderne | + 53,20

5. Auditorium | + 43,30

4. Dauerausstellung | + 36,00

3. Dauerausstellung | + 31,30

2. Dauerausstellung | + 24,30

1. Wechselausstellung | + 10,20

0. Mönchsbergaufzug | ± 00,00



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.



abb. 83 Schnitt 01 | M 1:400

- 01** Zugang
- 02** Mönchsbergaufzug
- 03** Foyer Bildmuseum
- 04** Technik

Das Erdgeschoss liegt auf Niveau der Talstation des Mönchsbergaufzugs. Von dort aus gibt es zwei Wege das Bildmuseum zu betreten: Die direkte Fahrt per Mönchsbergaufzug in eines der Obergeschosse oder über das Foyer. Als Treff-, Sammel- und Verweilpunkt bildet es das erste Glied in der Erschließungskette des Museums. Toiletten, Garderoben und Nebenräume stechen als kubische Einschübe aus der Gesteinsstruktur hervor. Der Einstiegspunkt in das Museum, die Rolltreppe, beginnt in der Raummitte und verschwindet im Gestein.

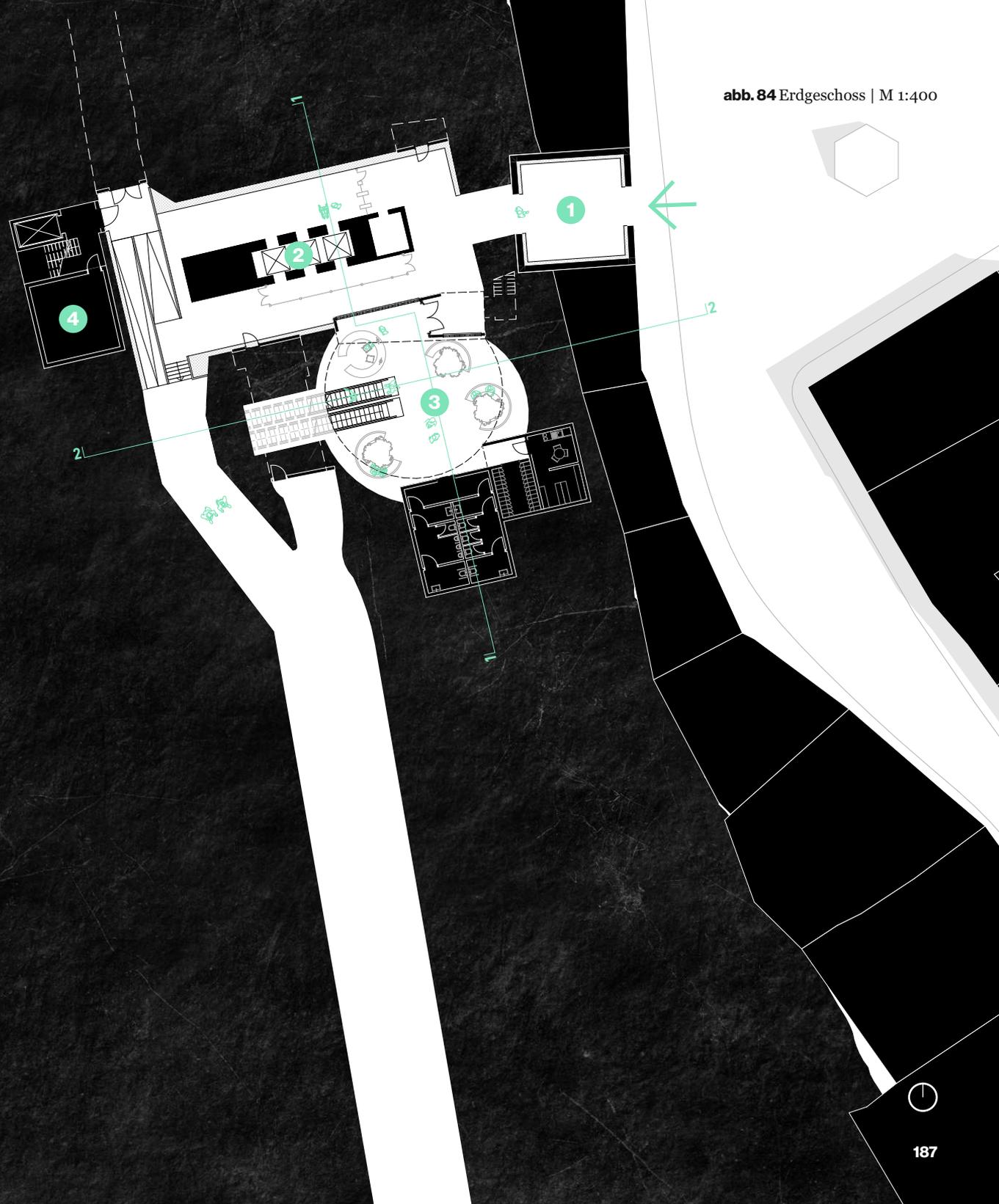
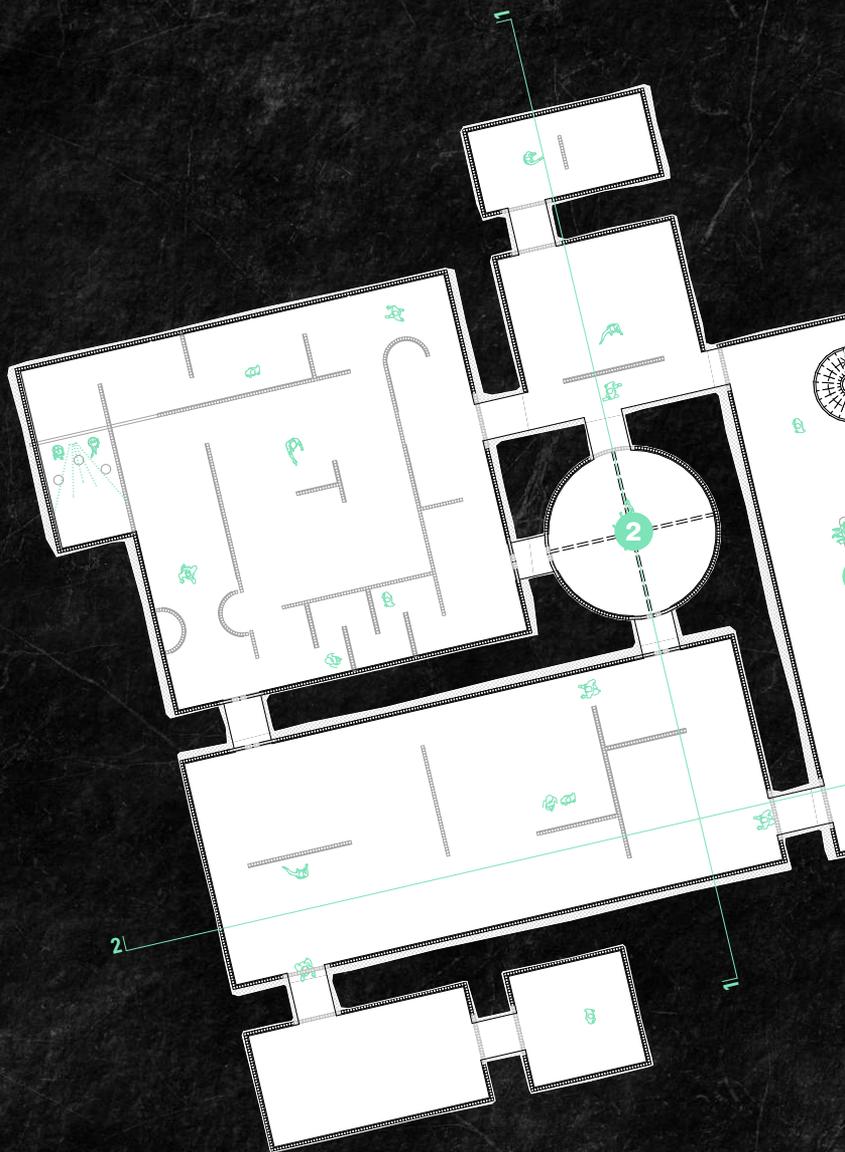


abb. 84 Erdgeschoss | M 1:400

- 01 Wechselausstellung
- 02 Medien
- 03 Lager



Im ersten Obergeschoss befinden sich die Ausstellungsräume für die Wechselausstellungen die flexibel an die Ansprüche immer neuer Exh-ibitionen angepasst werden können. Sie liegen daher alle auf einer Ebene und können so je nach Bedarf zugeschaltet oder voneinander getrennt werden. In der Mitte des Raumgeflechts ist der Medienraum situiert, wodurch er ergänzend für andere Ausstellungen oder für eigenstehende Installationen verwendet werden kann.

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



abb. 85 1. Obergeschoss | M 1:400

- 01** Reflexionsbereich
- 02** Camera Obscura
- 03** Werkstatt
- 04** Lager | Dunkelkammer
- 05** Dauerausstellung
- 06** Reflexionsbereich
- 07** Lager



Das zweite Obergeschoss markiert den Beginn der Dauerausstellung und soll einen chronologischen Aufriss der Geschichte der Fotografie bieten, von der raumgroßen Camera Obscura bis zum GAN. Die Zwischenstation des Mönchsbergaufzugs kreuzt die Museumswerkstatt und gibt einen Einblick in die kuratorische Arbeit. Der daran angeschlossene Reflexionsbereich ermöglicht über eine digitale Schnittstelle den Zugang zur Sammlung. Von dort führt ein stollenartiger Raum durch die Geschichte des Bildes. Einschnitte in der skarpiernten Mönchsbergkante ermöglichen einen gerahmten Ausblick auf das Stadtpanorama Salzburgs. Am Ende des Raumes steht der Eintritt in die Rotunde, an deren Fuß ein runder Sitzbereich Platz zum pausieren, reflektieren und diskutieren bietet.



abb. 86 2. Obergeschoss | M 1:400

- 01** Rotunde
- 02** Reflexionsbereich
- 03** Dauerausstellung

Entlang der Innenkante der Rotunde führt eine Treppe ins dritte Obergeschoss. Ein kreisrunder Deckendurchbruch teilt einen der Ausstellungsräume und schafft eine Blickbeziehung in das darunterliegende zweite Obergeschoss. Am äußeren Rand des zentralen Zwischenraums bietet eine Rückzugsnische im Fels Gelegenheit über das Gesehene zu reflektieren.



abb. 87 3. Obergeschoss | M 1:400

- 01** Rotunde
- 02** Reflexionsbereich
- 03** Dauerausstellung
- 04** Medien

Das vierte Obergeschoss ist das letzte mit Ausstellungsräumen. Der Medienraum schneidet sich mit dem Mönchsbergaufzug; dies schafft bei der Fahrt einen kurzen Einblick in die Ausstellung. Die Ausstellungsräume sind über einen mit Sitztreppen und Bildschirm ausgestatteten Verteilerraum an die Rotunde angeschlossen. Zwischen den Sitztreppen wurde ein schmaler Spalt aus dem Gestein gebrochen, der den Blick über die Stadt eröffnet und in einer Aussichtsterrasse endet.

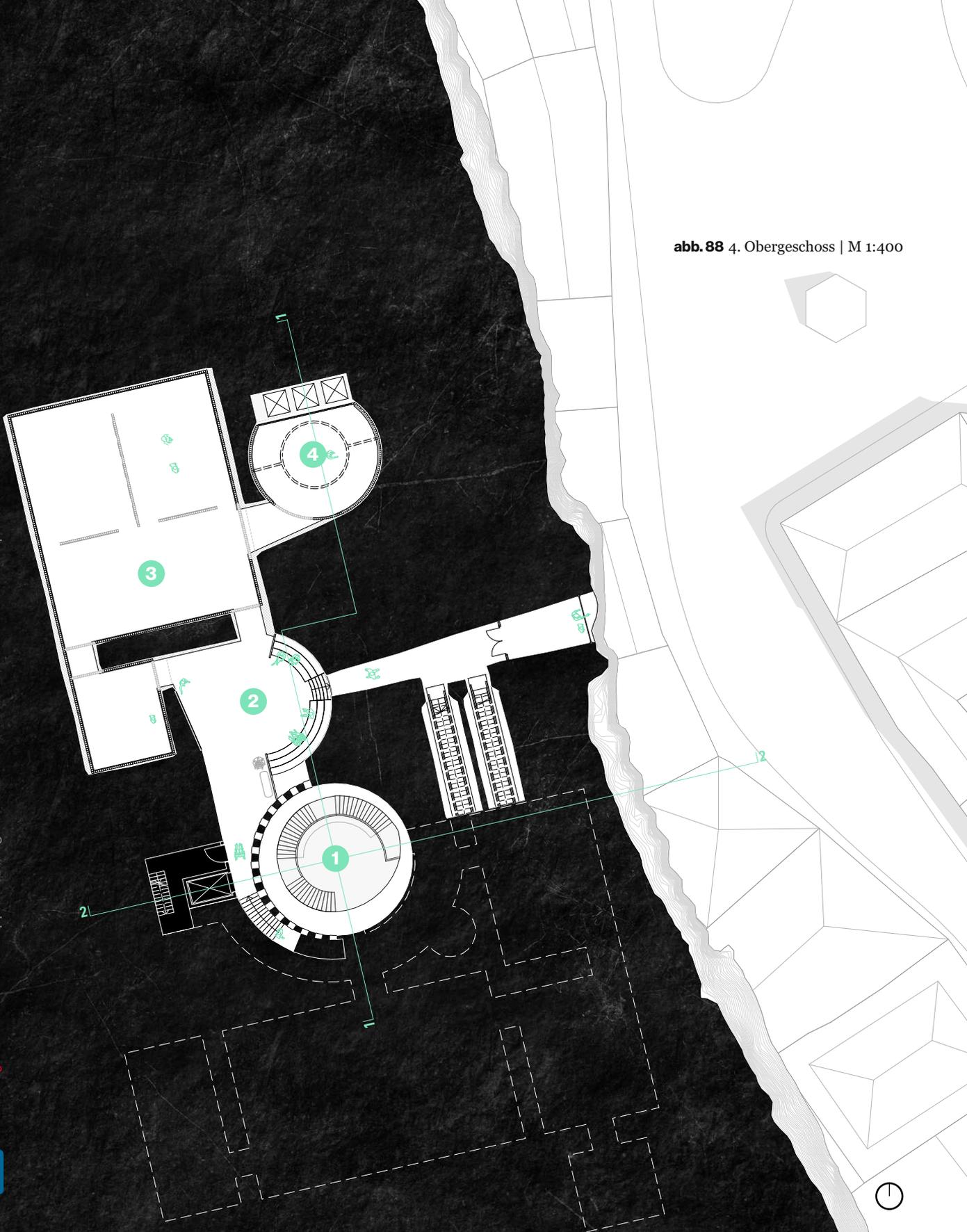


abb. 88 4. Obergeschoss | M 1:400

- 01** Rotunde
- 02** Auditorium
- 03** Lager
- 04** Technik

Im fünften Obergeschoss, dem letzten vor dem Foyer des *Museums der Moderne* befindet sich das Auditorium, das unabhängig vom Bildmuseum, direkt über das Bestandsfoyer betreten werden kann. Die letzte Rolltreppe in der Erschließungskette des Bildmuseums kreuzt die Rotunde an ihrer Spitze und bietet einen Blick in die Tiefen des Museums.

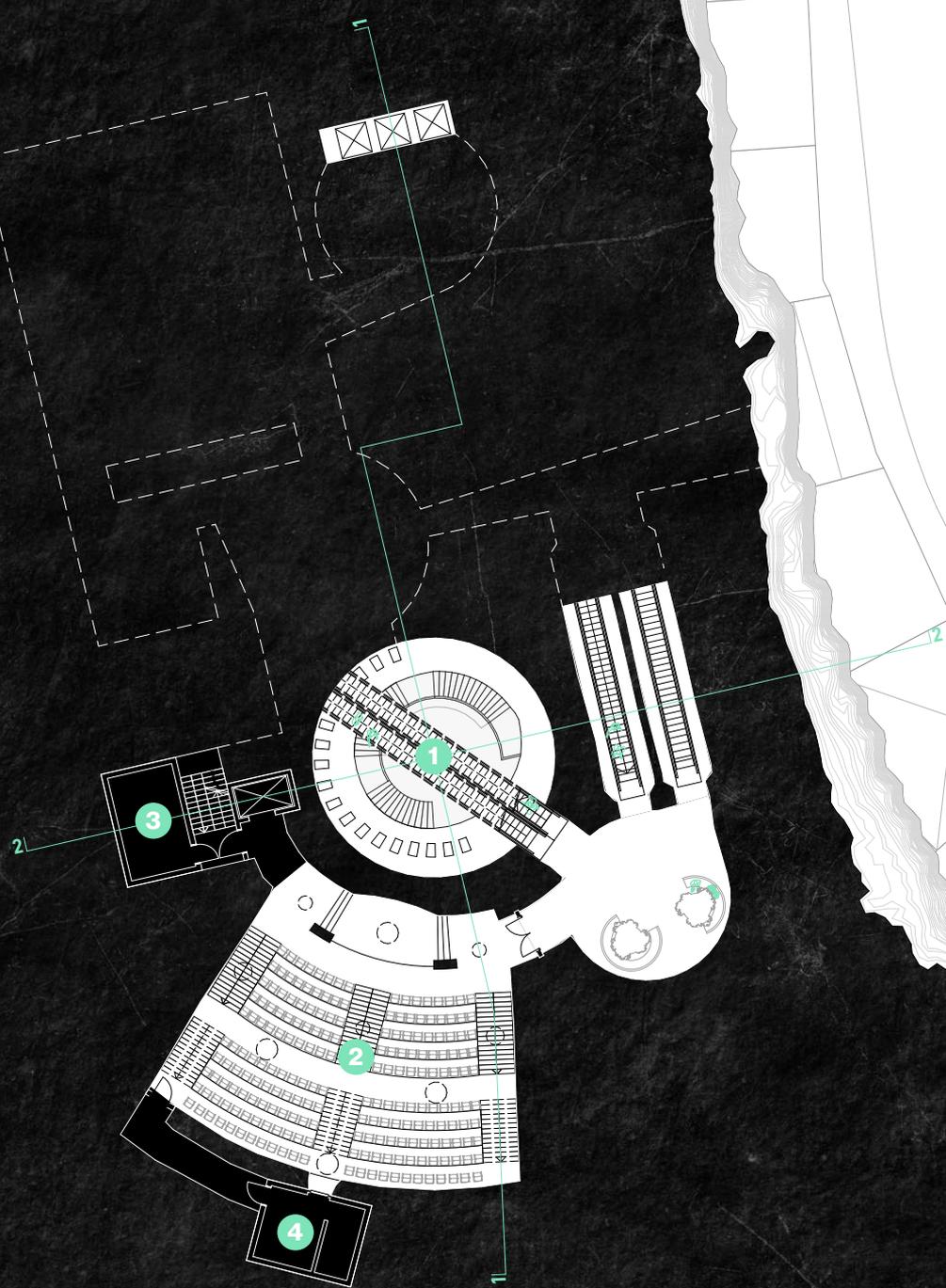


abb. 89 5. Obergeschoss | M 1:400

- 01 Rotunde
- 02 Zugang Museum
- 03 Foyer Museum der Moderne
- 04 Mönchsbergaufzug
- 06 Museumsshop
- 07 Garderobe

Im 6. Obergeschoss schließt sich – durch den Anschluss an das Untergeschoss des *Museums der Moderne* – der Erschließungskreislauf. Hier befinden sich die Bergstation des Mönchsbergaufzugs, der Museumsshop und die Garderobe des *Museums der Moderne*. Von dieser Ebene führen zwei Wege nach draußen auf das darüberliegende Bergniveau: Über eine Treppe nahe der Rolltreppe direkt zur neu gestalteten Außenanlage oder über die existierende Treppenanlage beim Mönchsbergaufzug.

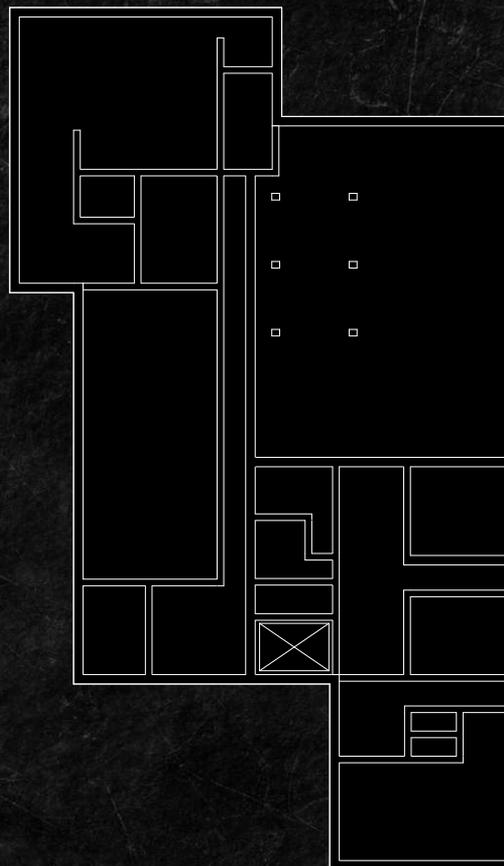
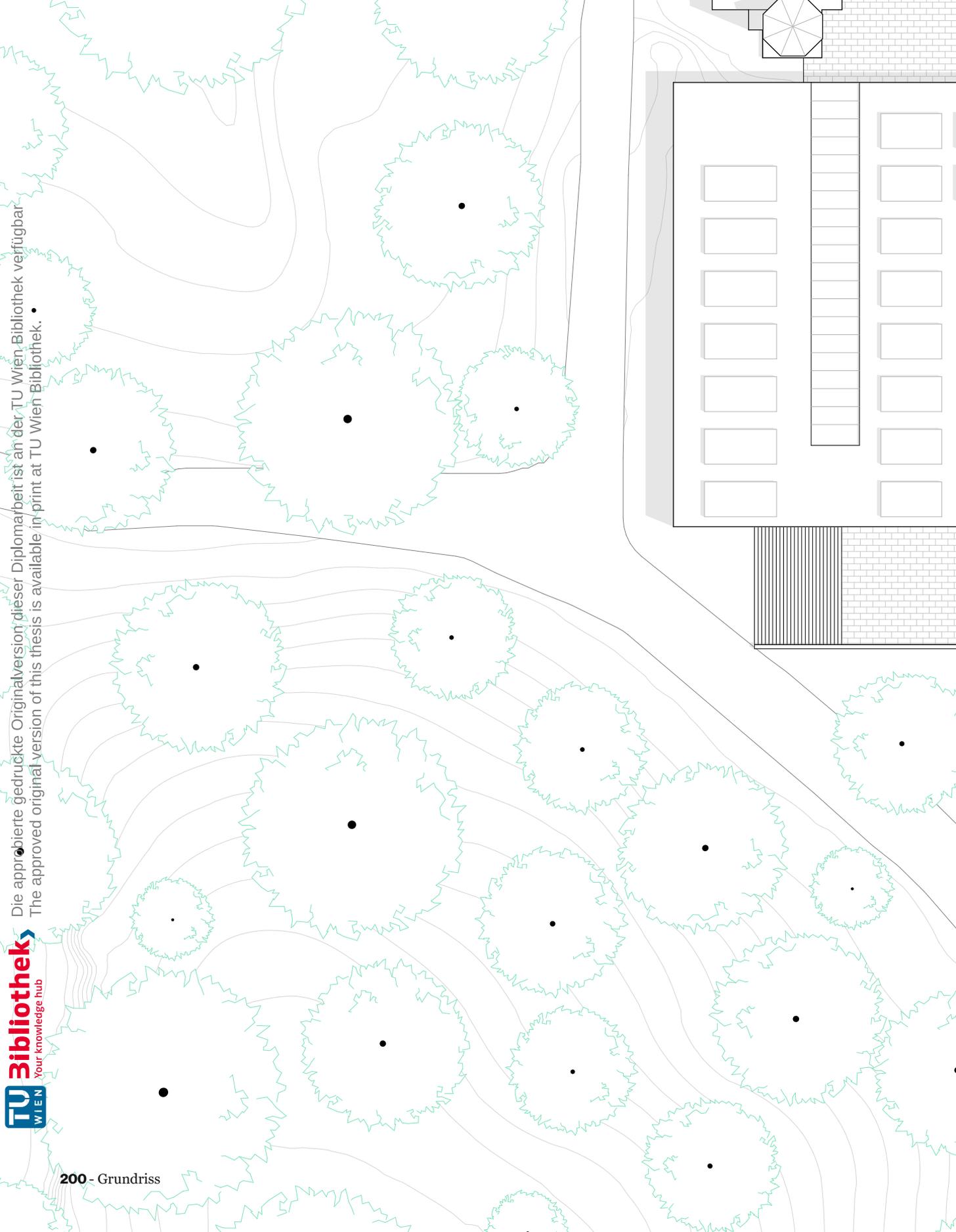




abb. 90 6. Obergeschoss | M 1:400

200 - Grundriss



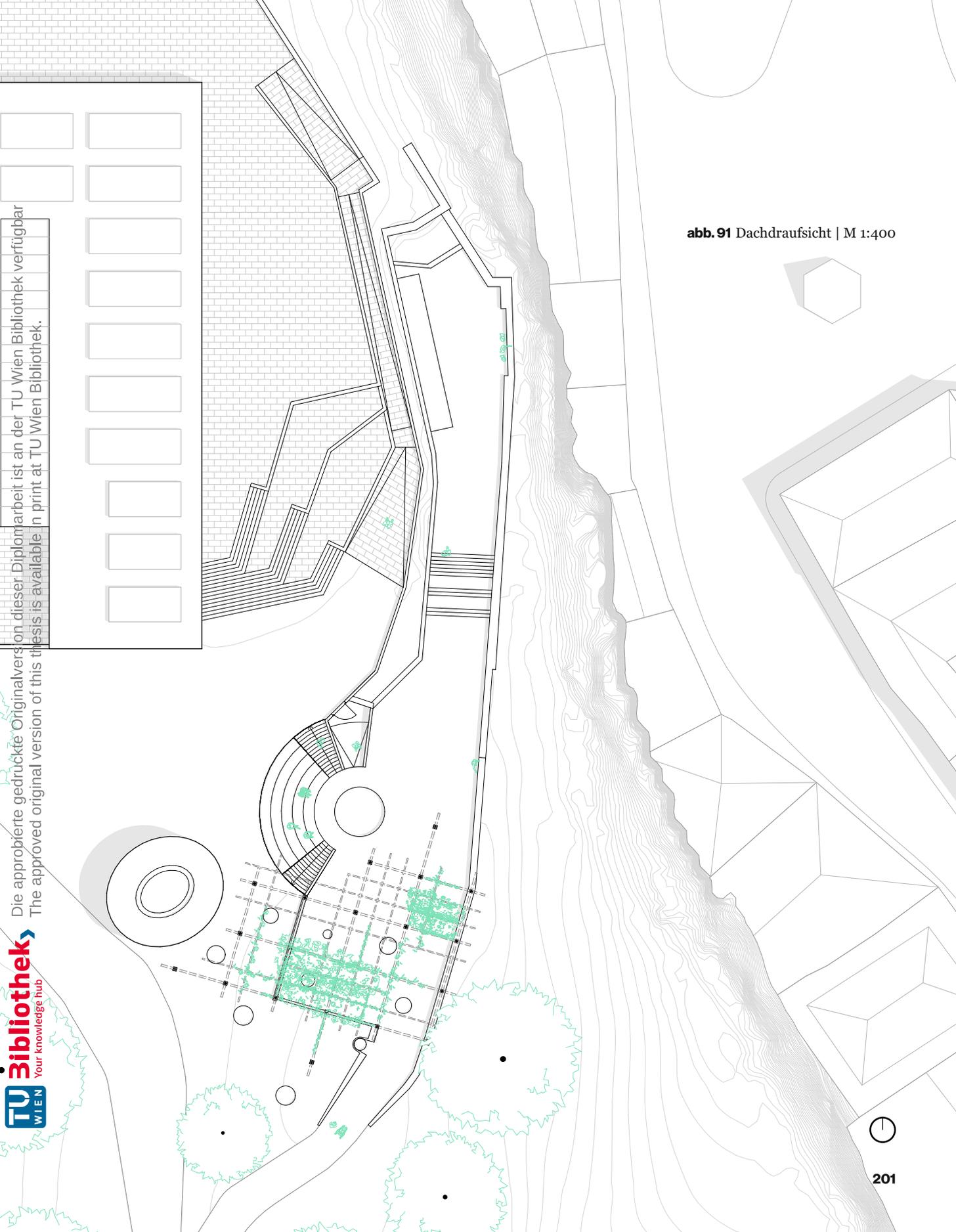


abb.91 Dachdraufsicht | M 1:400

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.

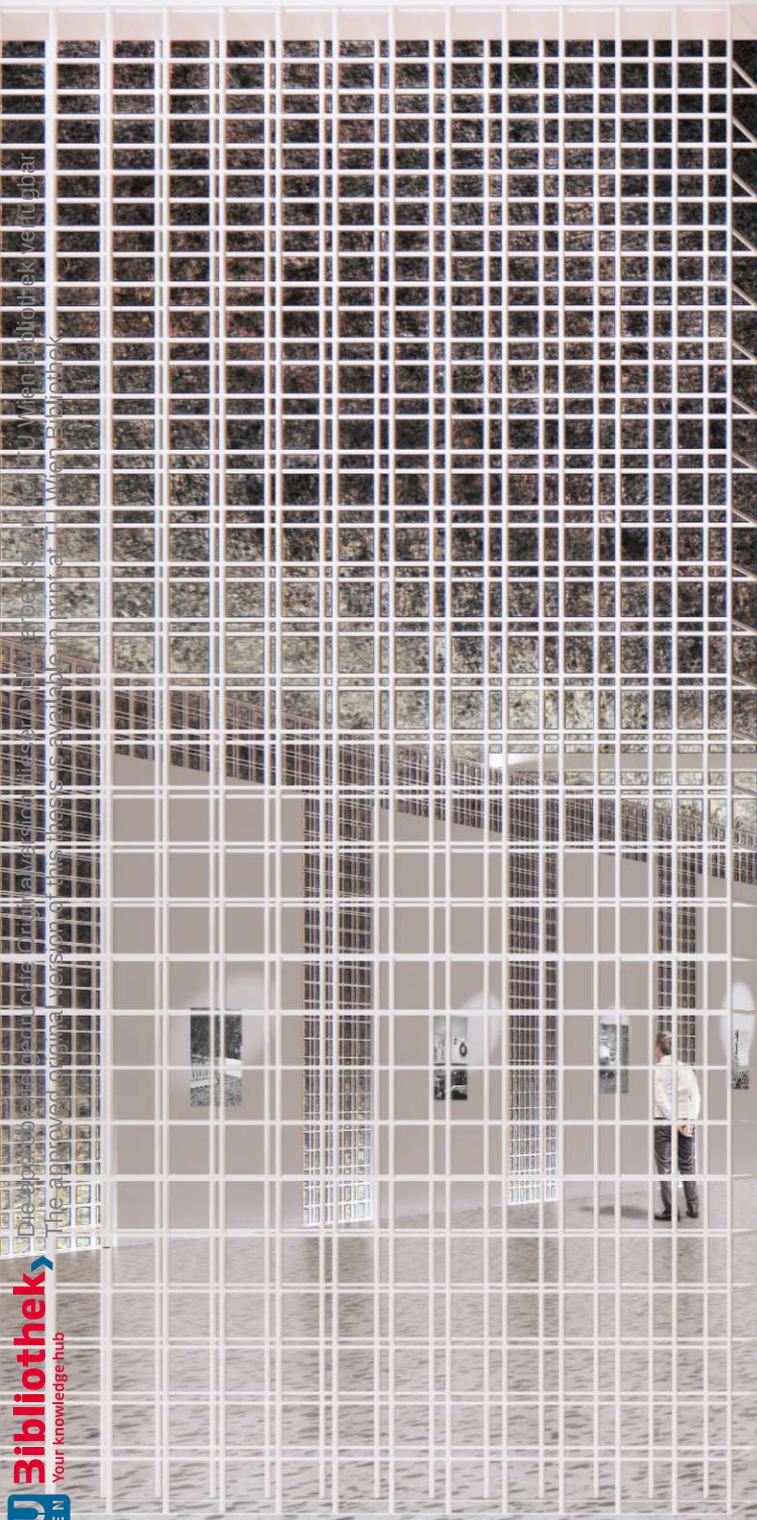


Die approbierte gedruckte-Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

TU WIEN
Bibliothek
Your knowledge hub.



Die Bibliothek wurde durch eine digitale Medienlandschaft erweitert, die die Bibliothek refigurierbar macht. Die Bibliothek ist ein Ort, an dem Wissen und Kultur zusammenkommen. Die Bibliothek ist ein Ort, an dem Wissen und Kultur zusammenkommen. Die Bibliothek ist ein Ort, an dem Wissen und Kultur zusammenkommen.



intersections

Meine Her-
 Todorten
 in welche ihre Bewohner
 bewegliche
 und p
 dem entscheidenden
 Zeitp
 im mit durch oder
 lichte
 später unter allen
 münden entweder
 oder gehen direkt
 arpa
 oder eben direkt
 und ständig auf
 durch und durch
 architektonisch str-
 tigung unterschiedlich-
 tisch
 bündeln zu Grunde.



Die abgebildete gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar.
The above-mentioned printed original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.



abb. 93 Ausstellungsraum Wechselausstellung

Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
available in print at TU Wien Bibliothek.

abb. 94 Rolltreppe



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.

camera
obscura

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



abb. 95 Reflexionsbereich



abb. 96 Ausstellungsraum Dauerausstellung





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



abb. 97 Rotunde

Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek
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.



abb. 98 Bergniveau



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.

abb. 99 Ansicht Stadt



Reflexion und Utopie

Diese Arbeit sollte zwei Standpunkte veranschaulichen: zum einen die Notwendigkeit einer geförderten Institution in Österreich die sich umfassend mit dem Medium Bild und seiner Entwicklung, auch außerhalb der Verwendung als Kunstform, beschäftigt; insbesondere in Hinblick auf dessen rasante Transformation in den letzten Jahrzehnten und des Fortschritts zeitgenössischer Technologien wie der KI-gestützten Bilderstellung. Zum anderen sollen die einzigartigen räumlichen Potentiale eines Ausstellungsraumes im Fels des Salzburger Mönchsbergs dargestellt werden. Zwar ist dessen Errichtung mit einem erheblich höheren Aufwand verbunden als die eines freistehenden Gebäudes, doch könnten auf längere Sicht etwa Betriebs- und Erhaltungskosten gespart werden. Zudem sei angemerkt, dass die Aushöhlung des Mönchsbergs zu Ausstellungszwecken eine räumlich ideale Zweckzuführung bedeutet, da das Innere des Gesteins sonst kaum für öffentliche Funktionen genützt werden könnte. Weiters wird, wie bei der Wahl anderer Bauplätze, kein zusätzlicher Boden versiegelt und innerstädtische Grundstücke können akutere Nutzungen zugeführt werden.

Abschließend soll ein Blick in die Zukunft geworfen werden, im Speziellen hinsichtlich möglicher Szenarien der Standortentwicklung um das Areal auf dem Mönchsberg. Das Bildmuseum ist schließlich nicht von der Existenz des *Museums der Moderne* abhängig; das *Café Winkler* hat gezeigt, dass eine adäquate Programmierung ausreicht, um das Mönchsbergplateau in das Stadtleben zu integrieren. Die COVID-Pandemie hat das Bedürfnis nach Naherholungsgebieten in zunehmend verdichteten Innenstädten aufgezeigt. Durch den Niveauunterschied und die daraus resultierende räumliche Trennung zwischen Stadt und Berg liegt das Areal auf dem Mönchsberg trotz unmittelbarer Erreichbarkeit wie eine Oase in der Stadt, getrennt von Verkehr, Lärm und Schmutz. Ob eine solche überhaupt baulicher Substanz im größeren Umfang bedarf, ist zu hinterfragen. Stattdessen sollten architektonische Interventionen auf ein Minimum reduziert werden. Der umgebende Grünraum, Verschattungselemente, Sitzmöglichkeiten und eine kleinmaßstäbliche, gastronomische Einrichtung würden bereits zu einer erheblichen Aufenthaltsqualität für Bewohner:innen und Tourist:innen führen.



abb. 100 Collage Utopie

05

Anhang

Exkurs Terrazzo



abb. 101/102 Konglomerat *Nagelfluh*, roh

Aufgrund der lokalen und der atmosphärischen Bedeutung des Mönchsberggesteins, sowohl für das Projekt als auch für Salzburg, spielte die Auseinandersetzung mit dem Material eine wichtige Rolle bei der gestalterischen Ausarbeitung des Museums. Es findet sich nicht nur an den Wänden der Aushöhlungen wieder – auch der Boden soll die vielfältigen Farben und Körnungen des Konglomerats in Form eines Terrazzos widerspiegeln. Zur Veranschaulichung wurde ein Materialmuster hergestellt. Dazu wurde das rohe Konglomerat gebrochen, mit Weißzement und Quarzsand zu einer Terrazzoplatte verarbeitet und anschließend geschliffen. An dieser Stelle sei angemerkt, dass im Zuge eines industriellen Herstellungsprozesses freilich umfangreiche Korngrößen möglich wären.



abb. 103/104 Konglomerat *Nagelfluh*, gesägt

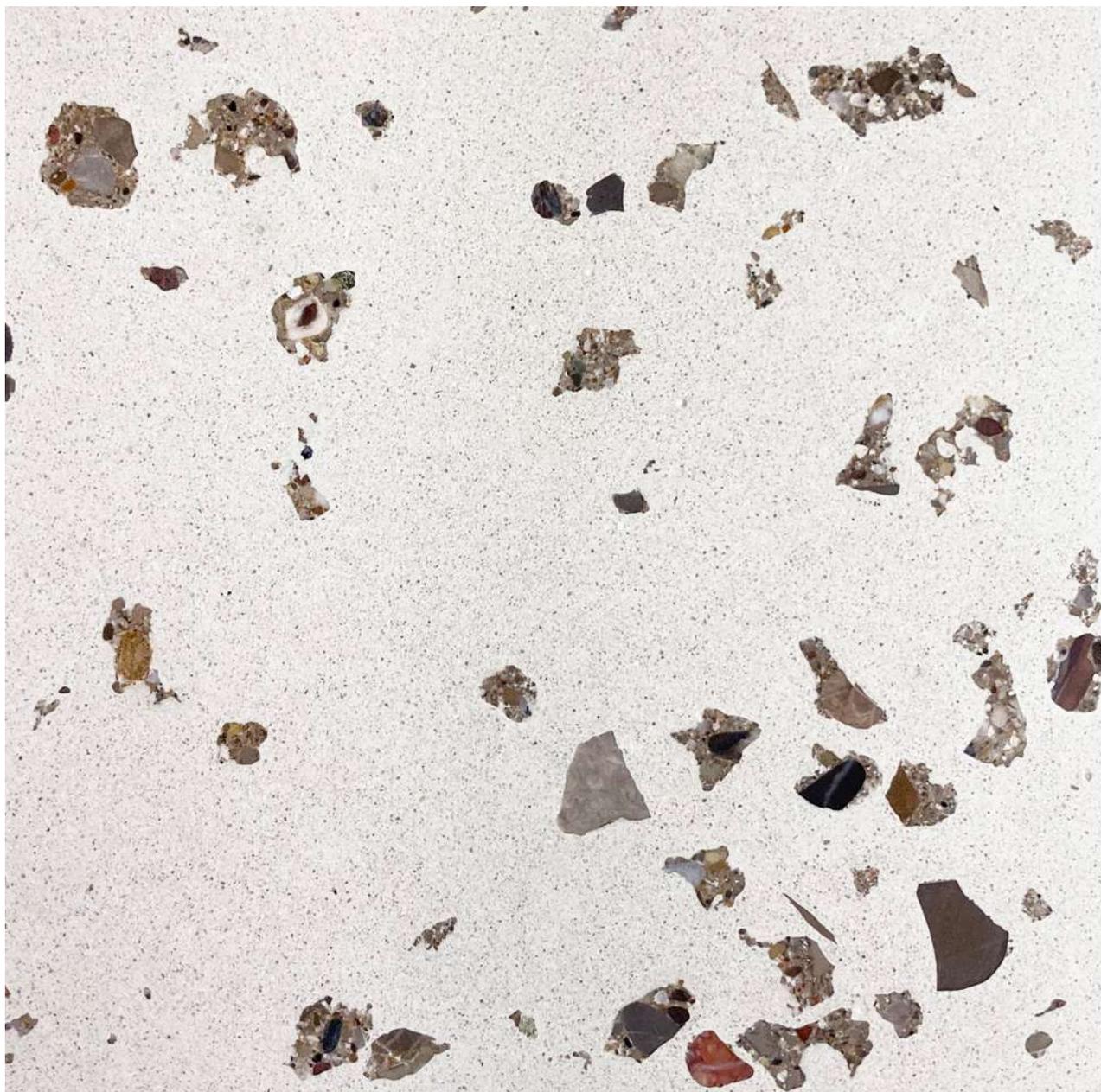


abb. 105 Terrazzo in Schalung



abb. 106 Terrazzo aus gebrochenem *Nagelfluh*, ungeschliffen

abb. 109 Terrazzo aus gebrochenem *Nagelfluh*, geschliffen



Das Museum der Zukunft

Beiträge, 2020

Herausgegeben von: schnittpunkt und Joachim Baur

01. **Das Museum der Zukunft**, Martina Griesser-Stermscheg, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja
02. **Alles wird gut**, Atelier Wunderkammer, Angelika Höckner und Gerald Moser
03. **Project Phalanstère or Score for a De-individualized Museum**, Pierre Bal-Blanc
04. **Being Together - The Museum of the Future in a State of Exception**, Noit Banai
05. **Corpus (non) delicti - Über Distanz und Nähe im Museum der Zukunft**, Sonja Beeck und Detlef Weitz
06. **Zurück in die Gegenwart**, Matthias Beitzl
07. **Museum in Bewegung**, Martina Berger
08. **Free Your Mind - A Speculative Review of #NewMoMA**, Claire Bishop and Nikki Columbus
09. **Future, What Future?**, Robin Boast
10. **Ein Blick zurück in die Zukunft**, Dieter Bogner
11. **Die Geburt des Museums der Migration**, Ljubomir Bratić
12. **Museums of the Future - Between Promise and Damnation**, Mela Dávila-Freire
13. **Das Humboldt Forum – offen und nie fertig**, Lavinia Frey
14. **The Museum of the Future - A View from the South Pacific**, David Gaimster
15. **Zeitreisen ins postmigrantische Museum**, Manuel Gogos
16. **Das Museum der Zukunft als Zukunft aus urbanistischer Perspektive**, Gabu Heindl
17. **Die Zukunft des Museums - Zwei Bilder**, Monika Holzer-Kernbichler
18. **Museen der Zukunft jenen, die die Zukunft gestalten werden**, Claudia Hummel
19. **Museum am Mond**, Barbara Imhof und René Waclavicek
20. **Museum und Gefühle**, Angela Jannelli
21. **Die Krise als Chance für das Museum historischer Kunst**, Alexis Joachimides
22. **The Right to Imagine**, Monica Juneja
23. **Enjoy!**, Eva Kudraß
24. **Para-Infrastructures - Spatializing the Future of Museums**, Friederike Landau
25. **Sechs Museumsträume**, Ulrike Lorenz

26. **Re: Worlding the Museum Or, the Museum for Possible Futures**, Sharon Macdonald
27. **The Shape of Museums to Come**, Ali Akbar Mehta
28. **auf_hören: Plädoyer für einen Hiatus**, Carmen Mörsch
29. **Das Kunstwerk als mobiler Agent**, Vanessa Joan Müller
30. **Ungewiss**, Roswitha Muttenthaler
31. **The Promise**, Paul O'Neill
32. **The Village Square Museum**, Iheanyi Onwuegbucha
33. **Zeithistorische Museen zwischen Dekonstruktion und autoritärem Backlash**, Ljiljana Radonić
34. **On How Not to Accelerate in Reverse Gear Or, the Museum's Troubled Futurity, Considered**, Raqs Media Collective
35. **The Right of Vagrancy**, Laurence Rassel
36. **Chronoclasms**, João Ribas
37. **In Place of Denial - The Skills of Honoring Difference and Disagreement**, Jette Sandahl
38. **The Other Place, Another Time**, Avni Sethi
39. **Fast-forwarding into the Past - Sacred Objects, Indian Museums, and a Crumbling Secularism**, Kavita Singh
40. **female extension**, Cornelia Sollfrank
41. **musées de futur**, Toledo i Dertschei
42. **Museum of the Living Present**, Françoise Vergès
43. **Das Museum der Zukunft ist auch nicht mehr das, was es mal war - Zur Zeitlichkeit im Museum**, Friedrich von Bose
44. **Display it! - Das Museum der Zukunft in der Warteschleife**, Susanne Wernsing
45. **Das Museum der Zukunft - Ansätze einer Archäologie**, Joachim Baur

Interview: Rainer Iglar

Vorstand Fotohof Salzburg

Telefonisch am 30.05.2022

Wie ist Ihre Haltung zum Vorschlag für ein Bundesfotomuseum?:

»Dazu muss man ein bisschen ausholen. Die letzte große europäische und wichtigste Gründung eines Fotomuseums war Anfang/Mitte der 90er Jahre in Winterthur in der Schweiz. Das ist deswegen erwähnenswert, weil zu dem Zeitpunkt der Status der Fotografie in der öffentlichen Wahrnehmung ganz anders war als heute. Heute, 2022, stellen wir fest im Museum Moderner Kunst ist eine der wichtigsten, zentralen Ausstellungen die Wolfgang Tillmanns. Das Kunsthaus Wien hat bisher vorrangig erstklassige, internationale Fotografie gezeigt. In Salzburg, im Museum der Moderne, wo die Sammlung beheimatet ist, wird viel Fotografie gezeigt, Herr Weidinger hat in Linz, in der ehemaligen Landesgalerie Francisco Carolinum, zu einem Fotomuseum aufgerufen. Dazu gibt es die Spezialinstitutionen so wie uns, den Fotohof oder die Camera Austria. Wenn man all das zusammennimmt, kann man sagen die Fotografie ist nicht schlecht repräsentiert in der Öffentlichkeit. In dem Zusammenhang ist es nicht ganz zwingen, dass man ein neues Fotomuseum gründet. Das wurde so auch bei einer Enquete des Ministeriums 2017 mit hochrangigen, auch internationalen, Experten gesagt, dort sah niemand ein Fotomuseum als zwingende Idee.

Dann hat aber der Salzburger Landeshauptmann aus guten Gründen, die mir sehr schlüssig erscheinen und die wir immer unterstützt haben, ein Fotomuseum in Salzburg könnte doch Sinn ergeben und hat eine Studie bei Bernd Stiegler in Auftrag gegeben. Bernd Stiegler hat ein interessantes Konzept herausgearbeitet, das bis jetzt nicht veröffentlicht aber in Grundzügen kommuniziert wurde. Darin begreift er die Fotografie als kultur- und zivilisationsrelevantes Medium und nicht nur als Kunstdisziplin. Wenn man die Fotografie als Bildmedium der Moderne bis in die Gegenwart sieht, zusammen mit dem „digital turn“ den wir grad erleben, dann gäbe es hier viel zu erforschen und zeigen, das weit über die Kunst hinausgeht. Aus diesem Grunde würde er kein klassisches Museum vorschlagen, sondern einen neuen Typus. Bei dem es nicht darum geht einen Privatsammler zufrieden zu stellen. Hier handelt es sich um einen interessanten Ansatz.

Von daher haben wir, meine Kollegen und Kolleginnen vom Fotohof - wir sind weiterhin basisdemokratisch organisiert, bei uns hat kein Vorstand eine Definitionsmacht - gemeinsam über unsere Position zum Fotomuseum nachgedacht. Unsere Position war natürlich positiv, mit einer leichten Ironie: was sollen wir auch anders sagen? Wir sind ein kleiner Kunstverein im Vergleich zu einem großen Fotomuseum. Unser einziges Ziel war darauf hinzuwirken, dass wir diesen Prozess im guten Sinn überleben und uns vielleicht sogar wechselseitig ergänzen. Das wäre im Moment auch unsere Basis, wenn das Museum kommt, dann gibt es eine gewisse Logik dafür. In Salzburg sind noch viele Dinge ungeklärt: Wie ist das mit der Fotosammlung des Bundes, ist das Fotomuseum Teil des Museums des Moderne? Ist es herausgelöst? Wer ist die Chefin oder der Chef oder ist es teilautonom? Wie stark ist der Anteil der Kunst? Wir als Fotohof stehen dem Ganzen grundsätzlich positiv gegenüber; alles was der Fotografie dient ist zu begrüßen.«

Das heißt Sie sehen Salzburg als geeigneten Standort?

»Auf jeden Fall! Die Situation ist derzeit ja rezent tief: am Freitag (Anm.: 27.05.2022) gab es eine Vorausmeldung in den Medien, dass am Mittwoch (Anm.: 01.06.2022) Genaueres darüber verkündet werden soll, dass auch Wien ein Fotomuseum plant. Ich habe in der Zwischenzeit meine FreundInnen im Kunsthaus, das sich in Richtung Fotografie orientiert, angerufen und sie haben gesagt Museum sei ein irreführender Begriff; in Wien denkt man eher an eine Art Kunsthalle. Das heißt weniger an eine Sammlung und ein Museumskonzept, das ganz klassisch Sammeln, Bewahren, vielleicht Forschen beinhaltet, das ist in Wien nicht angedacht. Von daher wäre das Konzept eines Museums mit einer Sammlung, weiterhin ein Desiderat und das könnte natürlich auch in Salzburg sein. Hier gibt es einen politischen Willen, der Landeshauptmann setzt sich stark für Kultur. Vor kurzem fand eine Veranstaltung der Universität statt mit dem Titel „Museumspläne in Salzburg – eine neue Gründerzeit da es eine Dependance des Bel-

vedere geben soll. Das ist in einem großen Zusammenhang zu sehen, da ich vermute, dass sich der Landeshauptmann engagieren will den Standort Salzburg als attraktive Stadt für Touristen und für Einheimische innerhalb Österreich sicherstellen will. Andere Städte können zum Beispiel sagen sie sind Hafenstädte, Salzburg ist ganz klar eine Kulturstadt mit den Festspielen usw. Da ist es logisch zu sagen, man setzt auf Kultur und daher auch auf Fotografie.«

Eine weitere Frage wäre der Standort in Salzburg selbst. Aktuell ist ein Bauplatz hinter dem Museum der Moderne am Mönchsberg vorgesehen. Was ist ihre Ansicht dazu?

»Naja, ganz offen gesagt: Ich bin als Student hierhergekommen und seit 40 Jahren in Salzburg und war schon nicht ganz überzeugt, ob das Museum der Moderne perfekt gelegen ist an seinem jetzigen Standort, dem ehemaligen Casino am Berg. Heute hilft es nichts mehr, es ist jetzt dort. Wenn man aber träumt und die Zeit zurückdreht hätte ich mir aus städteplanerischer Sicht ein anderes Projekt das damals im Raum stand, zum Beispiel das Kongresszentrum von Salzburg, besser da oben vorstellen können. Warum? Weil dort macht es nicht, wenn es abgelegen ist und es eine Art Barriere gibt mit dem Lift, der ja auch Geld kostet. Das Museum hätte ich mir damals schon schöner, begehbarer und sozusagen demokratisch offener in der Stadt vorgestellt. Aber das hilft nichts, es ist heute dort, wo es ist. Zur Beantwortung Ihrer Frage: Der Standort dort oben hat aus einem Pragmatismus heraus eine gewisse Logik, da das Salzburger Fotomuseum keine vollkommen unabhängige Institution sein. Ich brauch Ihnen nicht zu erklären aus wie viel Personalebene ein Museum besteht: die kuratorische Leitung, die Direktion, eine Wirtschaftsgeschäftsführung, die EDV-Abteilung, die Personalabteilung, Buchhaltung, eine technische Abteilung, die Pädagogik, die Werbung, usw.... Wenn sie das alles schon haben, das Museum der Moderne hat um die 70 MitarbeiterInnen, dann macht es einen Sinn gewisse Abteilungen zu verbinden und das Museum nicht auf die grüne Wiese zu setzen. Wenn man das macht, hat der Standort in der Nähe eine Logik. Ob das alles so toll

ist, weiß ich nicht. Auch der amtierende und bald scheidende Direktor Sadowsky hat im Zuge der Veranstaltung die ich erwähnt habe, er ist da etwas vorsichtiger als ich, ich sage doch meistens was ich glaube, das tun nicht alle, gar nicht so verklausuliert gesagt, dass es dort oben vielleicht nicht so sichtbar ist. Dort oben ist ein Naturschutzgebiet, das heißt es würde in die Erde gebaut werden und eine „Signature Architecture“ wird es nicht sein können. Gut, jetzt die Gegenfrage: Sie sind der Architekt, wie sehen Sie das?«

Sie kennen sicher Hans Holleins Entwurf für ein Guggenheim Museum in Salzburg. Was dieser Entwurf, meiner Meinung nach, großartig gemacht ist, und genau das fehlt bei dem bestehenden Museum der Moderne, er verbindet den Berg mit der Stadt. Das ist meiner Ansicht nach aktuell ausständig und hier sehe ich das Fotomuseum als potenzielles Bindeglied.

»Sie würden das Museum also bis nach unten bauen? Das wäre natürlich die wahre Sensation. Das wäre der ganz große Wurf.«

Ich sehe das neue Museum als etwas, das ein unglaubliches Potential hat gewisse Schwierigkeiten, die in der Salzburger Museumslandschaft vorherrschen anzugehen.

»Unbedingt, unbedingt. Ich muss dazu sagen, wenn man in die Zukunft schauen möchte: bei der Veranstaltungen waren knapp 500 Leute, insgesamt ein qualifiziertes Publikum. Ich hatte aber das Gefühl, es war ein bisschen die Luft raus. Es wurde brav referiert, Direktor Sadowsky war tendenziell eher skeptisch. Auch ich habe mich zu Wort gemeldet, war so wie heute nicht abgeneigt hab allerdings versucht die Position des Fotohofs zu vertreten. Wir sind eine gute Ergänzung, wir haben einen Verlag, wir haben eine öffentliche Bibliothek, das hat ja das Museum der Moderne gar nicht. Wir haben ein Archiv für Vor- und Nachlässe. Also viele Arbeitsbereiche die ein Museum nicht hat, die aber wichtig sind für das Medium gibt es in der Stadt plus sind wir mit unserem Ausstellungsprogramm eher klein und fein und auch ak-

tuell, denn im Gegensatz zu einem Museum wird das nicht so lang im voraus geplant. Wir sind also eine gute Ergänzung zu einem Museum und die Szene hier ist lebendig. Von daher wär das eine schöne Sache. Wenn das noch auf tolle Architektur hinauslaufen oder sogar ein Defizit beheben würde, das wäre natürlich fantastisch. Ob das gelingt, ist die große Frage. Mit dem Belvedere lehnt man sich schon weit aus dem Fenster, jetzt ist grad Krieg in der Ukraine, es gab die Pandemie. Man wundert sich wie belastbar die Budgets sind, ob dann noch etwas für teure Bauten überbleibt muss man sehen.«

Sehen Sie einen Unterschied zwischen Ausstellungsräumen für Fotografie und „klassischen“ Kunsträumen? Sehen sie da einen besonderen Anspruch oder besondere Anforderungen?

»Grundsätzlich nicht. Würde man der Fotografie, in der Annahme es handelt sich im Wesentlichen nur um Kleinformate, nur niedrige Kabineträume zuweisen, das wäre ein Fehler. Es gibt mittlerweile auch großformatige Fotografie und Fotografie geht häufig in Videoarbeiten über, wo Motive in den Raum überrollen und sichtbar werden. Eigentlich braucht man klassische, gute Ausstellungsräume, die besonders vom Licht her geeignet sind. Das betrifft aber alle Formen der Kunst – Zeichnungen können Sie auch nicht ins pralle Licht hängen. Grundsätzlich glaube ich aber was für ein Museum gut ist, ist auch für die Fotografie gut.«

Eines der strategischen Ziele des Museums der Moderne ist die Digitalisierung der Sammlung. Wenn man nun neue Ausstellungsräume schafft, sollte man darüber nachdenken welche Rolle die Digitalisierung in dieser Konzipierung spielt. Wie sehr würden sich diese Ausstellungsräume Ihrer Ansicht nach durch die Digitalisierung verändern, beziehungsweise welche Potentiale und neue Qualitäten würden aus diesem Zusammenspiel aus digitalem und physischem Ausstellungsraum entstehen?

»Das ist eine interessante Frage. Generell ist das, was man bis heute

unter Digitalisierung versteht, dass analoge Arbeiten gescannt und in geringerer Auflösung auf einer Datenbank sichtbar werden. Ein Museum, das so etwas bereits jetzt gut zur Verfügung stellt, ist das Lentos in Linz. Auf dessen Homepage könnten sie die fotografische Sammlung, alle knapp 1 500 Werke anschauen. Das allein wird vermutlich nicht von der großen Masse der Bevölkerung genutzt. Das ist ein Service der interessant ist, wenn sie selbst KuratorIn oder KünstlerIn sind und etwas recherchieren wollen. Grundsätzlich ist es wichtig Sammlungen zu erschließen und öffentlich zu machen, das wirkt auch nach innen, in die Häuser. Teilweise wissen ja die eigenen KuratorInnen-Generationen was da ist. Wenn es ein großes Museum ist, wissen sie es vielleicht ungefähr. Aber die Werke liegen ja verpackt in einer Lade, die müssen sie alle aktiv durchsuchen. Aber Ihre Frage ist ja eine andere. Ich muss gestehen, ich kenne kein Beispiel, wo diese Ebene richtig ins Spiel gebracht wurde. Ich habe mich aus Interesse mal erkundigt wie viel der Screen in der Salzburger Moon City in der Sterneckstraße, die vom VW-Konzern betrieben wird, kostet. Der ist zwölf Meter lang und ca. vier Meter hoch. Das ist ein Superscreen ohne Unterbrechungen. Der Screen kostet mehrere 100 000€. VW ist ein Konzern, der sich das leisten kann. Würde man in einem modernen Museum für Fotografie die Mittel haben, Räume zu schaffen die im Wesentlichen aus Screens bestehen, könnte man aktiv auf die Sammlung zugreifen und das Publikum könnte Ausstellungen kuratieren. Man stelle sich das vor, unfassbar. Das wäre etwas Neues. Oder Künstler könnten Arbeiten für genau einen solchen Raum schaffen. Ansonsten würde ich sagen die klassischen Formen der Präsentation und das Aufhängen von Bildern sind die andere, üblichere Realität.«

Interview: Thorsten Sadowsky

Ehemaliger Direktor des Museums der Moderne Salzburg

Schriftlich am 08.07.2022

Was ist Ihre Haltung zu dem Vorschlag ein Bundesmuseum für Fotografie zu errichten? Erachten Sie diesen für sinnvoll/notwendig? Wenn ja, eignet sich Salzburg als Standort?

»Am Museum der Moderne Salzburg, vormals „Museum für moderne Kunst und Graphische Sammlung – Rupertinum“, wird seit 1981 Fotografie gesammelt, bereits zwei Jahre bevor das Museum offiziell in Salzburg eröffnet wurde. Unter der Schirmherrschaft des Museums und seines ersten Direktors Otto Breicha wurde Fotografie mit Mitteln des Landes Salzburg sowie des Bundes angekauft. Die Sammlung des Landes Salzburg und des Bundes wurden seit ihrem Entstehen in Salzburg unter dem Begriff „Österreichische Fotogalerie“ verwaltet. Die umfangreichen Bestände fotografischer Werke des Museums (das im Eigentum des Landes steht) und des Bundes werden heute – dem internationalen Usus entsprechend – als Sammlung Fotografie & Medienkunst am Museum der Moderne Salzburg bezeichnet.

In den letzten Jahren wurden Konzepte zur Neuprofilierung und Aufwertung des Museum der Moderne Salzburg als Kompetenzzentrum für Fotografie entwickelt und umgesetzt. Dazu zählen die Neubewertung der Sammlungen und deren fachgerechte Unterbringung in einem neuen Kunstdepot, das dem aktuellen technischen Standard und den Richtlinien zur Konservierung von Fotografie entspricht.

In der Sammlung Fotografie und Medienkunst am Museum der Moderne Salzburg sind heute mehr als 20 000 Arbeiten inventarisiert. Diese umfassen die Bestände des Museums (10 000 Werke) und der Fotosammlung des Bundes (12 000 Werke). Die Sammlung ist in ihrer Gesamtheit ein nationales Bild- und Mediengedächtnis. Die Geschichte dieser Sammlung macht institutionelle Entwicklungen, Netzwerke der Protagonist_innen, politische Ziele, sowie die Förderung und öffentliche Wertschätzung von Fotograf_innen in Österreich und deren Selbstverständnis ablesbar. Die Sammlung hat den Charakter eines gewachsenen Archivs, das von einer Vielzahl von Fachleuten zusammengestellt wurde. Über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren sind Werke und Konvolute erworben worden, die es vergleichbar nirgend-

wo in Österreich gibt. Die Besonderheit der Sammlung Fotografie am Museum der Moderne Salzburg liegt einerseits in ihrem Umfang und andererseits in einer unvergleichlichen Vollständigkeit, mit der das zeitliche Spektrum von 1945 bis in die Gegenwart in der Verbindung der beiden Sammlungen des Museums und des Bundes abgedeckt wird.

Aus den genannten Gründen erscheint es durchaus als sinnvolle Option, ein Bundesmuseum für Fotografie in Salzburg zu errichten. Als Direktor des Museum der Moderne Salzburg wäre für mich allerdings eine Federführung meines Hauses essentiell, weil damit die unerlässliche Einbindung der Fotogeschichte in die Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts sichergestellt wäre. Die Entscheidung darüber ist jedoch eine politische, die nicht vom Museum der Moderne Salzburg getroffen wird, sondern von der Bundes- und Landespolitik. Das Museum steht zu 100 Prozent im Eigentum des Landes Salzburg.«

Welche Funktion sollte dieser Ausstellungsraum, insbesondere im Zusammenspiel mit der existierenden Museumslandschaft erfüllen? Stünde ein vollwertiges Museum in Konkurrenz zum Museum der Moderne?

»Aus den oben genannten Gründen würde sich das Museum der Moderne Salzburg als jene Institution empfehlen, die die inhaltliche und organisatorische Verantwortung für ein Fotomuseum übernimmt, zumal die Bestände bereits jetzt in seiner fachlichen Obhut sind. In der genannten Konstellation wären Synergien gewiss und die Fotografie würde durch den erhöhten Mittelzufluss und weitere personelle Ressourcen eine wesentliche Aufwertung erfahren.«

Welche Anforderungen muss ein physischer Ausstellungsraum für Fotografie erfüllen und unterscheiden sich diese von den typischen Räumlichkeiten eines Kunstmuseums? Wie sehen Sie als Direktor den idealen Ausstellungsraum für Fotografie?

»Die Formate der zeitgenössischen Fotografie haben enorm zugelegt,

wenn Sie beispielsweise nur an Arbeiten von Andreas Gursky denken. Insofern sind großzügige und funktionale Architektur und besucher_innenfreundliche Proportionen in Einklang zu bringen. Ich empfehle immer gerne Remy Zauggs berühmten Vortrag Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen zur Lektüre. Ausstellungsarchitektur und Klimatisierung müssten dem aktuellen Stand der Technik und den Ansprüchen der Nachhaltigkeit genügen. Ein Fotomuseum wäre aufgrund der konservatorischen Erfordernisse des Mediums keinesfalls als Tageslichtmuseum zu konzipieren.«

Landeshauptmann Dr. Wilfried Haslauer schlug ein Grundstück hinter dem Museum der Moderne am Mönchsberg als Bauplatz vor. Halten Sie diesen für sinnvoll, beziehungsweise welche anderen Standorte kämen für Sie in Frage?

»Auch Standortüberlegungen sind in erster Linie von den politischen Entscheidungsträger_innen zu treffen. Eine räumliche Nähe zum bestehenden Museumsgebäude auf dem Mönchsberg wäre naturgemäß aus Synergiegründen sinnvoll, wenn dem Museum der Moderne Salzburg die Verantwortung für ein Bundesfotomuseum übertragen werden würde. Dabei stellt sich dann immer die Frage, wer das Ruderboot und wer der Tanker ist.«

2017 wurde ein neues Depot für die Sammlung in Koppl errichtet. Wie kam es zu diesem Standort außerhalb der Stadt und wie wird dieser von der Bevölkerung angenommen?

»Dem Museum der Moderne Salzburg fehlten seit jeher Lagermöglichkeiten für die von ihm betreuten Sammlungen, auch nach dem Neubau auf dem Mönchsberg, der 2004 eröffnet wurde. Von daher bestand die Notwendigkeit, ein Depot zu errichten, das die Erfordernisse zur fachgerechten Lagerung der Sammlungsbestände erfüllt. Da das Depot aus Sicherheitsgründen nicht öffentlich zugänglich ist, lässt sich nicht wirklich davon sprechen, dass es „von der Bevölkerung angenommen“

werden würde.«

Welche besonderen technischen Anforderungen zur Lagerung von Fotografie musste das Depot erfüllen?

»Fotografien sind besonders heikle Medien und bedürfen spezieller Lagerung und konservatorischer Maßnahmen, damit diese auch den nächsten Generationen zur Verfügung stehen. Seit dem Bezug des neuen Kunstdepots Ende 2017 verfügt das Museum der Moderne Salzburg über hervorragende und langfristige Lagermöglichkeiten für Fotografie. Depoteinheiten mit drei unterschiedlichen Klimazonen sorgen für eine konservatorisch adäquate getrennte Unterbringung von Medienkunst, Farb- und Schwarz-Weiß-Fotografie.«

Die Digitalisierung der Fotosammlung und die Aktualisierung der Website zählen aktuell zu den Hauptzielen strategischen Zielen des Museum der Moderne Salzburg. Welche neuen Qualitäten sieht das MdM Salzburg in der Aufnahme physischer Exponate in ein digitales Archiv?

»Das Museum der Moderne Salzburg arbeitet daran, die Inventarisierung der Sammlung ständig zu optimieren. Damit einhergehend werden Schnittstellen, welche die Online-Recherche erleichtern, weiter ausgebaut. Im Zuge eines umfassenden Digitalisierungsprozesses implementiert das Museum der Moderne Salzburg derzeit Maßnahmen, die die Sammlungen, für die das Museum verantwortlich ist, digital erschließen und auf einer überarbeiteten Website einfach zugänglich machen. Digitale Archive ermöglichen Forschung und bieten dem Publikum einen umfassenden Zugang zum Fundament des Museums, und das sind die Sammlungen. Digitale Archive machen Schaudepots und andere Versuche, das Innenleben der Museen ins Ausstellungs-fenster zu stellen, überflüssig und ermöglichen auf der Grundlage des aktuellen Stands der Technik eine neue und ortsunabhängige Form der Teilhabe.«

Welche möglichen Potentiale entstehen Ihrer Ansicht nach aus dem Zusammenspiel des physischen und des digitalen Ausstellungsraumes? Spielt die Einbindung des digitalen Raumes bei der Konzipierung neuer Ausstellungen derzeit eine Rolle?

»Als Museum nutzen wir den digitalen Raum derzeit für Vermittlungszwecke und als Archiv, nicht aber als Ausstellungsraum. Nach unserem Selbstverständnis sind wir kein digitales Museum und konzipieren auch keine digitalen Ausstellungen, sondern setzen vielmehr digitale Tools ein, um unsere im physischen Raum konzipierten Ausstellungen zu vermitteln. Museen sind Orte der Begegnung, und das analoge Kunsterlebnis ist nicht ersetzbar.«

Pandemiebedingt verzeichnete das Museum der Moderne in den Jahren 2020 und 2021 zusammen weniger BesucherInnen als normalerweise allein in einem Jahr. Welche Schlüsse für die Institution Museum ziehen Sie aus zwei Jahren Pandemie?

»Das Museum der Moderne Salzburg hat in den Phasen mit Covid-19-bedingten Einschränkungen (verordnete Schließzeiten, Untersagung des Vermittlungs- und Veranstaltungsprogramms vor Ort) verstärkt auf digitale Formate gesetzt und diese ausgebaut, um internationales Publikum zu erreichen. Dazu zählen etwa Videoeinführungen, Livestreams, virtuelle 360-Grad-Rundgänge, Talks per Videokonferenz u.a. Diese Formate wurden nach Ende der Lockdowns teils komplett, teils in hybrider Form beibehalten (etwa mit gleichzeitiger Live- und Online-Teilnahmemöglichkeit an Veranstaltungen), weil sich gezeigt hat, dass sie – insbesondere von Personen, die nicht in der Lage sind, anzureisen –, sehr gut angenommen wurden und werden. Somit hat das Museum die herausfordernde Situation als Chance genutzt, um den laufenden Digitalisierungsprozess zu beschleunigen und Vermittlungsformate zu entwickeln, die im Sinne der internationalen Ausstrahlung und Wirkung des Museums dauerhaften Bestand haben. Die umfassende digitale Präsenz eines Museums ist heute unerlässlich; die Pandemie hat aber auch eine neue Sehnsucht nach analoger Be-

gegnung offenkundig werden lassen.«

Literaturverzeichnis

Amt der Salzburger Landesregierung (2019), Bundesmuseum für Fotografie - Details zur Machbarkeitsstudie, <https://www.salzburg24.at/Machbarkeitsstudie.pdf/79.936.474> (Juni 2022), Wien.

Auer, H. (1973), Zur Einführung in den Begriff Museologie, in: Museologie. Symposiumsbericht, Köln: Pustet, S. 10.

Beeck, S. und Weitz D. (2020), Corpus (non) delicti - Über Distanz und Nähe im Museum der Zukunft, in: Baur, J. (Hrsg), Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript. S. 53-55.

Benjamin, W. (1963), Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/Main: Suhrkamp. Ursprünglich auf Französisch erschienen in: zeitschrift für Sozialforschung, Jg. 5, 1936.

Bernhard, T. (1975), Die Ursache. Eine Andeutung, Salzburg, S. 11ff.

Billock, J. (2020), How Will Covid-19 Change the Way Museums Are Built?, Smithsonian Magazine, <https://www.smithsonianmag.com/travel/how-will-covid-19-change-way-future-museums-are-built-180975022/> (Oktober 2022), Wien.

Bishop, C. (2020), Free Your Mind, in: Baur, J. (Hrsg), Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript. S. 69-78.

BMKOES (2022), Fotosammlung des Bundes, <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/kulturinstitutionen-des-bundes/fotosammlung-des-bundes.html> (Dezember 2022), Wien.

Boast, R. (2020), Future, What Future?, in: Baur, J. (Hrsg), Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript. S. 79-84.

Boehm, H. (2004), Über Architektur und Bild - Jacques Herzog und Gottfried Boehm im Gespräch, <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/boehm.html> (September 2022), Wien.

Bogner, D. (2020), Ein Blick zurück in die Zukunft, in: Baur, J. (Hrsg), Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript. S. 85-92.

Brüderlin, M. (2013), Die Aura des White Cube. Der sakrale Raum und seine Spuren im modernen Ausstellungsraum, in: Beyer, A. (Hrsg.), Zeitschrift für Kunstgeschichte 76, München: Deutscher Kunstverlag, S. 99.

Columbus Museum of Art (2022), #MobilePhotoNow,

<https://www.columbusmuseum.org/mobilephotonow/> (Dezember 2022), Wien.

Davidts, W. (2017), Triple bond : essays on art, architecture, and museums. Amsterdam: Valiz, S. 13-17.

Der Standard (2001), Erlebnistrunkenes Wandeln, <https://www.derstandard.at/story/632470/erlebnistrunkenes-wandeln> (September 2022), Wien.

Der Standard (2003), Panoramalift auf dem Mönchsberg, <https://www.derstandard.at/story/1214635/panoramalift-auf-dem-moenchsberg> (Dezember 2022), Wien.

Der Standard (2018), Pläne für Dependance des Belvedere und Fotomuseum in Salzburg, <https://www.derstandard.at/story/2000083437593/plaene-fuer-dependance-des-belvedere-und-fotomuseum-in-salzburg> (Juni 2022), Wien.

Drozda, T. (2014), Twitter, 14. Juni, <https://twitter.com/thomasdrozda/status/874796457253097472> (Mai 2022), Wien.

Endell, A. (1908), Die Schönheit der großen Stadt. Stuttgart: Strecker & Schröder, S. 75.

Fliedl, G. (2013), Das Museum als Haus - Die Welt als Museum, blog museologien, https://museologien.blogspot.com/2013_02_01_archive.html (Juni 2022), Wien.

Fliedl, G. (2013b), A question raised by the French Revolution and answered by Hollywood: does democracy need museums ?, blog museologien, <https://museologien.blogspot.com/2013/02/a-question-raised-by-french-revolution.html> (Juni 2022), Wien.

Fliedl, G. (2021a), Kleine Geschichte des Museums. Teil 00. Warum Museumsgeschichte schreiben?, blog museologien, <https://museologien.blogspot.com/2021/07/kleine-geschichte-des-museums-teil-00.html> (Juni 2022), Wien.

Fliedl, G. (2021b), „Kleine Geschichte des Museums“ in: neues Museum – die österreichische Museumszeitschrift, Ausgabe 21-3, S. 24-27.

Fliedl, G., Pazzini, K.-J. (1996), „Museum. Opfer. Blick“, in: Fliedl, G. (Hg.), Das Museum als Theater des Gedächtnisses – Die Französische Revolution und die Idee des Museums, Wien, S. 131–158.

Flügel, K. (2009), Einführung in die Museologie. 2., überarb. Aufl.. Darmstadt: WBG, Wiss. Buchges.

Fondation Le Corbusier (2022), Musée à croissance illimitée, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=en-en> (August 2022), Wien.

Frank, A. (1930), Der Mönchsberg und seine Baulichkeiten, in: Mitt(h)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 70, https://www.zobodat.at/pdf/MGSL_70_0001-0044.pdf (September 2022), Wien.

Fünf Schätze (2022), Die Geschichte des Mönchsbergaufzugs. <https://www.5schaetze.at/de/moenchsbergaufzug/informationen.html> (September 2022), Wien.

Garstener, G. (1970) Kunstzentrum für Salzburg, Salzburg, Kulturpolitischer Arbeitskreis.

Gemeinderatsklub der Bürgerliste (1998), Medieninformation

Grasskamp, W. (2014) André Malraux und das imaginäre Museum : die Weltkunst im Salon, München: Beck.

Grasskamp, W. (2016), Das Kunstmuseum – eine erfolgreiche Fehlkonstruktion., München: Verlag C.H. Beck, S. 30-40.

Hahn, H-P. (2020), Das digitalisierte Museum – Erweiterung oder Transformation?, in: Baur, J. (Hrsg), Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript. S. 45-68.

Heindl, G. (2020), Das Museum der Zukunft als Zukunft aus urbanistischer Perspektive, in: Baur, J. (Hrsg), Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript. S. 129-132.

Herzog & de Meuron (2016), 263 The Tate Modern Project, <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/251-275/263-the-tate-modern-project?typologie=75da038f-aoe2-47bb-b302-e3054c4dba97> (November 2022), Wien.

Herzog & de Meuron (2019), Rémy Zaugg hat in unserem Denken tiefe Spuren hinterlassen, <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/jh-pdm-gm-zaugg-de.html> (November 2022), Wien.

Herzog, J. (2016b), Herzog and De Meuron: Tate Modern's architects on their radical new extension, The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/15/herzog-de-meuron-interview-tate-modern-switch-house-extension> (November 2022), Wien.

Hilpold, S. (2019), Braucht Österreich ein Fotomuseum? »Nein, ein Bildmuseum«, der Standard, <https://www.derstandard.at/story/2000099827091/braucht-oesterreich-ein-fotomuseum-nein-ein-bildmuseum> (Juni 2022), Wien.

Hoffmann, W., Schittich, C. (2016) Museumsbauten : Handbuch und Planungshilfe, Berlin: DOM publishers Edition DETAIL, S. 12-68.

Hollein, H. (1987), Imaginäres Museum, <http://www.hollein.com/ger/Schriften/Texte/Imaginaeres-Museum> (November 2022), Wien.

Hollein, H. (2008), Exhibition Extension, in: Kühn, W. (Hrsg), Displayer 03, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Karlsruhe, S. 131-140.

Hollein, H. (2022), Media Linien Olympisches Dorf, <https://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Urbaner-Raum/Media-Linien-Olympisches-Dorf> (August 2022), Wien.

Hollein, H. (2022b), Hans Hollein, Museum Abteiberg, <https://museum-abteiberg.de/architektur/hans-hollein/hans-hollein/> (November 2022), Wien.

Holzer- Kernbichler, M. (2020), Die Zukunft des Museums - Zwei Bilder, in: Baur, J. (Hrsg), Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld: transcript. S. 133-138.

Hopkins, O. (2022), Das Museum : Geschichte, Gegenwart und Zukunft. 1. Auflage. Zürich: Midas.

Huber, H. (2021), Millionenschwerer Plan für die Kulturbauten in Salzburg, Salzburger Nachrichten, <https://www.sn.at/salzburg/politik/millionenschwerer-plan-fuer-die-kulturbauten-in-salzburg-106184749> (Juni 2022), Wien.

ICOM (2020), Museums, museum professionals and COVID-19: follow-up survey, https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/11/FINAL-EN_Follow-up-survey.pdf (November 2022), Wien.

Jewitt, C. (2014). Digital technologies in museums: New routes to engagement and participation', in: Designs for Learning Volume 6, https://www.researchgate.net/publication/287140648_Digital_technologies_in_museums_New_routes_to_engagement_and_participation (Dezember 2022), Wien.

Kohle, H. (2017), Ein viel umfassenderes Wahrnehmen, in: neues Museum – die österreichische Museumszeitschrift, Ausgabe 17-3, S. 8-15.

Korn, S. (2014), Raum und Zeichen. Konzepte in Hans Holleins Frühwerk und dem Museum Abteiberg, in: Korn, S., Kühn, W., Titz, S., Hrsg. (2014), Alles ist Architektur? Ausstellen und Forschen: Hans Hollein und das Museum Abteiberg, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, S. 91-115.

Kramer, K. (2006), Allgemeine Richtlinien für die Langzeitarchivierung von fotografischem Material in Museen und Archiven, http://www.klaus-kramer.de/Richt/ric_top.html#Raumklima%20im%20Fotoarchiv (Oktober 2022), Wien.

Kretschmer, H. (2016), Salzburg, Stuttgart:Reclam, S. 91-95.

Kriechbaumer, R. (2012) Umstritten und prägend: Kultur- und Wissenschaftsbauten in der Stadt Salzburg 1986 – 2011, Wien [u.a.]: Böhlau.

Kronsteiner, O. (2017), Kulturminister Thomas Drozda: Fotomuseum erwünscht, der Standard, <https://www.derstandard.at/story/2000059305417/kulturminister-thomas-drozda-fotomuseum-erwuenscht> (Mai 2022), Wien.

Kühn, C. (18.11.2020), Vorlesung Museen, Allgemeine Gebäudelehre und Planungsmethodik Wintersemester 2020/21, TU Wien.

Legge, A. (2000), Museen der anderen "Art" - Künstlermuseen als Versuche einer alternativen Museumspraxis, Dissertation, Aachen: Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, S. 111-115.

Lunacek, U. (2011), Was die EU-Führung von Homer lernen könnte, der Standard, <https://www.derstandard.at/story/1319183262683/europas-krise-was-die-eu-fuehrung-von-homer-lernen-koennte> (Oktober 2022), Wien.

Malraux, A. (1947), Psychologie der Kunst : Das imaginäre Museum, Hamburg: Rowohlt, S. 9.

Moore, R. (2012), The Tanks at Tate Modern – review, The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/01/tanks-tate-modern-review> (November 2022), Wien.

Mulligan, T. und Johnson, W. (2000) Geschichte der Photographie 1839 bis heute : George Eastman House, Rochester, NY. Köln [u.a.]: Taschen.

Museum Abteiberg (2022), Hans Hollein – Alles ist Architektur, <https://museum-abteiberg.de/ausstellungen/rueckschau-ausstellungen/2015-11/2014-hans-hollein-alles-ist-architektur/> (August 2022), Wien.

Museum der Moderne (2022), Fotografie & Medienkunst, <https://www.museumdermoderne.at/sammlungen/fotografie-medienkunst/> (Dezember 2022), Wien.

Museum der Moderne (2022b), Standorte und Einrichtungen: Mönchsberg, <https://www.museumdermoderne.at/ueber-uns/standorte-einrichtungen/moenchsberg/> (Dezember 2022), Wien.

- Nagl, M.** (2022), Fotomuseum auf der langen Bank, Kronen Zeitung, <https://www.krone.at/2723431> (Juni 2022), Wien.
- Neuhold, T** (2019), Salzburg will Bundesfotomuseum am Guggenheim-Standort, der Standard, <https://www.derstandard.at/story/2000111689385/salzburg-will-bundesfotomuseum-am-guggenheim-standort> (Juni 2022), Wien.
- Niewerth, D.** (2018), Dinge – Nutzer – Netze: Von der Virtualisierung des Musealen zur Musealisierung des Virtuellen, Bielefeld: transcript Verlag, S. 31-37.
- O'Doherty, B.** (1996), In der weißen Zelle = Inside the white cube, Kemp, W. (Hrsg.), Berlin: Merve Verlag, S. 88f.
- ORF Salzburg** (2014), Generali Foundation von Wien nach Salzburg, <https://salzburg.orf.at/v2/news/stories/2626019/> (Mai 2022), Wien.
- ORF Salzburg** (2017), Museum der Moderne: Neues Depot bezugsfertig, <https://salzburg.orf.at/v2/news/stories/2881677/> (Juni 2022), Wien.
- ORF Salzburg** (2017b), Salzburg bangt um Fotosammlung des Bundes, <https://salzburg.orf.at/v2/news/stories/2854096/> (Juni 2022), Wien.
- ORF Wien** (2017), Heftige Debatte um Fotomuseum, <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2857456/> (Mai 2022), Wien.
- Pazzini, K-J.** (2021), Die Zukunft der Museen ist Vergangenheit. Museum und Katastrophen. Ad Pomian, in: Neues Museum – die österreichische Museumszeitschrift, Ausgabe 21-3, S.18-21.
- Photographic Flux** (2022), Kalotypie, <https://www.photographic-flux.ch/calotype> (November 2022), Wien.
- Photographic Flux** (2022b), Albumindruck, <https://www.photographic-flux.ch/albumen-paper> (November 2022), Wien.
- Photographic Flux** (2022c), Silbergelatineabzug, <https://www.photographic-flux.ch/gelatin-silver-print> (November 2022), Wien.
- Photographic Flux** (2022d), Rollfilm, <https://www.photographic-flux.ch/roll-film> (November 2022), Wien.
- Photographic Flux** (2022e), Kleinbildkamera, <https://www.photographic-flux.ch/35-mm> (November 2022), Wien.

- Pichler, W.** (1988), Wiener Museumsgespräche: Über den Umgang mit Kunst und Museen, http://www.christianreder.net/archiv/b_88_muge_pichl_w.html (September 2022), Wien.
- Pomian, K.** (2020), Wie schlecht steht es wirklich um die Zukunft der Museen?, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe 274, S. 12.
- Raspotnig, P.** (1998) Kein Museum der Moderne in Salzburg : die Salzburger Museumslandschaft und der Wettbewerb zum Umbau des bestehenden Café Winkler, Wien, S. 17
- Roth, M. et al.** (2022), Chronik der Stadt Salzburg 1945–1955, https://www.stadt-salzburg.at/fileadmin/landingpages/stadtgeschichte/stadtchronik/stadtchronik_1945_bis_1955_00160721.pdf (Oktober 2022), Wien.
- Sachs, H.** (2013), Dreaming to point out a Situation. An Afterword, in: Sachs, H. (Hrsg.), The Art Museum of My Dreams or A Place for the Work and the Human Being, Berlin: Sternberg Press, S. 77f.
- Sadowsky, T.**, schriftliches Interview, Salzburg, 08.07.2022.
- Schenker, S.** (2017), Sabine Breitwieser: »Ich gehe nicht mit Wehmut«, MeinBezirk, https://www.meinbezirk.at/salzburg-stadt/c-lokales/sabine-breitwieser-ich-gehe-nicht-mit-wehmut_a2337270 (Juni 2022), Wien.
- Schmied, W.** (1970), Der Auftrag lautet Gegenwart, in: Bott, G., Hrsg. (1970), Das Museum der Zukunft, 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, S. 253.
- Schröder, K. A.** (1997), Neuorganisation der Salzburger Museen, in: neues Museum – die österreichische Museumszeitschrift, Ausgabe 97-3, S. 51.
- Staatliche Museen zu Berlin** (2019), Mit dem Mönch am Meer
Caspar David Friedrich in Virtual Reality, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/mit-dem-moench-am-meer/> (Dezember 2022), Wien.
- Stadt Salzburg** (2022), Die Stadt Salzburg in Römischer Zeit, <https://www.stadt-salzburg.at/historischeratlas/roemer.htm> (September 2022), Wien.
- Stiftung Sitterwerk** (2022), Die Dynamische Ordnung der Kunstbibliothek, <https://www.sitterwerk.ch/De/Dynamische-Ordnung> (Dezember 2022), Wien.

Tschofen, B. (2013), Vom Gehen : kulturwissenschaftliche Perspektiven auf eine elementare Raumpraxis, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 109(1), S. 58-79.

Trenkler, T. (2021), „Die Museen werden auch diese Krise überstehen“, in: Neues Museum – die österreichische Museumszeitschrift, Ausgabe 21-3, S. 63.

Vogler, O.M. (1976) Parkgaragen Mönchsberg. Vaduz: Elite Trust.

Weiss, S. (2018), Wo Salzburg kulturpolitisch hinwill, der Standard, <https://www.derstandard.at/story/2000083790619/wo-salzburg-kulturpolitisch-hin-will> (Juni 2022), Wien.

Wiener Zeitung (2002), Ein Blickfang über Salzburg verschwindet, <https://www.wienerzeitung.at/archiv/188115-Ein-Blickfang-ueber-Salzburg-verschwindet.html> (Oktober 2022), Wien.

Wilkens, A. (2011), Mit Google durch Museen schlendern, heise online, <https://www.heise.de/newsticker/meldung/Mit-Google-durch-Museen-schlendern-1181586.html> (Dezember 2022), Wien.

Zaugg, R. (2013), The Art Museum of My Dreams or A Place for the Work and the Human Being, Sachs, H. (Hrsg.), Berlin: Sternberg Press, S. 13-58.

Abbildungsverzeichnis

- abb 01.** Titelbild, bearbeitet, <https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/detail/collection/5ca51116-f87e-499c-be88-3eab64c872b9>
- abb 02.** Entwurf für ein Museum, Boulèe, <https://www.wga.hu/art/b/boullee/museum.jpg> Altes Museum, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Altes_Museum_Treppe_Schinkel.jpg
- abb 03.** Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c9/Altes_Museum_Treppe_Schinkel.jpg/1024px-Altes_Museum_Treppe_Schinkel.jpg
- abb 04.** Museum für eine kleine Stadt, <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjIzMDUyMyJdLlFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcXV-hbGloeSA5MCAtcmVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJSdXQ.jpg?sha=7f38805f38fd07db>
- abb 05.** Abstrakes Kabinett, <https://txt-bk.info/wp-content/uploads/2018/12/Screen-Shot-2018-12-03-at-3.09.02-PM.png>
- abb 06.** Fun Palace, <https://i.pining.com/originals/51/d2/3d/51d23de9b762ac55b39ed780b157deb7.jpg>
- abb 07.** Museums Abteiberg, <https://images.booklooker.de/x/0ofhO1/Hannelore-Stemmler-Kersting+Kurzfc3%BChrer-durch-das-Stc3%A4dtische-Museum-Abteiberg-Mc3%B6nchengladbach.jpg>
- abb 08.** Axonometrie Museum Abteiberg, bearbeitet, <https://caruso.arch.ethz.ch/files/project/264/Bilder15517103387custom1600.jpg>
- abb 09.** Grundriss Museum Abteiberg, bearbeitet, <https://museum-abteiberg.de/wp-content/uploads/2018/12/Magazin-Von-den-Stroemen.pdf>
- abb 10.** Museum Abteiberg, https://images.adsttc.com/media/images/5331/b7a1/co7a/8of4/c600/ood2/slideshow/073_Mc3%96NCHENGLADBACH_02.jpg?1395767176
- abb 11.** Schema einer idealen Raumanordnung nach Remy Zaugg, eigene
- abb 12.** Grundriss Baron Thyssen Collection, eigene
- abb 13.** Studio Rémy Zaugg, https://2.bp.blogspot.com/-vwRio1Czys4/XJCKtSAXSwI/AAAAAAAA4pk/Sbo_-eOAPREqepVU-KYPXjkkWqK1YTywsACLCBGAs/s1600/3960%2BRemy%2BZaugg%2B02.jpg
- abb 14.** Tate Modern, https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/40725/av_imagen.jpg
- abb 15.** Tate Modern Grundriss 2. Obergeschoss Westteil, bearbeitet, https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/40725/av_72154.jpeg?h=fea41967
- abb 16.** Oil Tank im Blavatnik Building, <https://images.adsttc.com/media/images/55e7/ofb4/2347/5ddd/1700/13bo/slideshow/tanks3.jpg?1441206190>
- abb 17.** Axonometrie Blavatnik Building, bearbeitet, https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/40725/av_72129.jpeg?h=fea41967

- abb 18.** Blavatnik Building, https://www.herzogdemeuron.com/imaging/sukoaImageHQ_jpg/dam/projects/COMPLETE-WORKS/251-275/263/160610/263_CP_160516_707_PRI_W.jpg
- abb 19.** Museo Nacional, [https://th-thumbnailler.cdn-si-edu.com/8ghx4Jouaq3breVvJWc8auVg4h4=/1000x750/filters:no_upscale\(\)/https://tf-cmsv2-smithsonianmag-media.s3.amazonaws.com/filer/f3/e9/f3e9475a-6831-49b0-b592-814e44f51257/museo_nacional_de_antropologia.jpg](https://th-thumbnailler.cdn-si-edu.com/8ghx4Jouaq3breVvJWc8auVg4h4=/1000x750/filters:no_upscale()/https://tf-cmsv2-smithsonianmag-media.s3.amazonaws.com/filer/f3/e9/f3e9475a-6831-49b0-b592-814e44f51257/museo_nacional_de_antropologia.jpg)
- abb 20.** Camera Obscura, <https://www.matrise.no/wp-content/uploads/2018/06/B355A41E-4528-4118-8C66-30EBA9A443C3.jpeg>
- abb 21.** Daguerreotypie einer Katze, <https://i.pinimg.com/originals/28/bb/99/28bb99aa9a64f8de84159f7d0a767356.jpg>
- abb 22.** Kalotypie, https://back.photographic-flux.ch/wp-content/uploads/2020/03/1_2_Kalotypie.jpg
- abb 23.** Carte de Visite, https://back.photographic-flux.ch/wp-content/uploads/2020/03/2_2_Albumen_Recto_Verso.jpg
- abb 24.** Silbergelatineabzug, https://back.photographic-flux.ch/wp-content/uploads/2020/03/4_1_Silbergelatineabzug.jpg
- abb 25.** Beispiel für ein D.O.P. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/72/Jean-Baptiste_Sabarier-Blot_L.J.M.Daguerre.1844.JPG/1200px-Jean-Baptiste_Sabarier-Blot_L.J.M.Daguerre.1844.JPG
- abb 26.** Kodak Nr . 1, https://library.torontomu.ca/asc/files/2014/02/2008_001_341.jpg
- abb 27.** Leica 1, https://cdn.shopify.com/s/files/1/0420/2774/5443/products/leica-i-mod-a-elmar-close-focus-204252_960x.jpg?v=1627055517
- abb 28.** Kodachrome-Farbaufnahme, https://frankglencairn.files.wordpress.com/2014/01/london__piccadilly_circus_looking_up_shaftsbury_ave__circa_1949_kodachrome_by_chalmers_butterfield.jpg
- abb 29.** Model 1, https://www.digitalkameramuseum.de/images/magic360/dycam/Dycam_001.jpg
- abb 30.** iPhone 1, https://images.hindustantimes.com/tech/img/2022/09/01/1600x900/iPhone_1_1662005359556_1662005380786_1662005380786.jpg
- abb 31.** GAN einer Katze, <https://thiscatdoesnotexist.com/>
- abb 32.** Daguerreotypie eines Orgelspielers, <https://collections.eastman.org/objects/26261/organ-grinder?ctx=a06e1fe1-fed2-45ac-bf26-13194437990d&idx=61>
- abb 33.** Grundriss Palais Dreher, https://web.archive.org/web/20091229175729/http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/data/uploads/Forschung/texte%20fotosammlung/groening_erste_fotoaus.pdf
- abb 34.** Ausstellungsräume der Galerie 219, https://res.cloudinary.com/markkatzman/image/upload/c_scale,dpr_auto,q_auto:good,w_1500/v1/master/CameraWork_14_10.jpg
- abb 35.** Ausstellungsräume der Galerie 219, https://res.cloudinary.com/markkatzman/image/upload/c_scale,dpr_auto,q_au

to:good,w_1500/v1/master/CameraWork_14_10.jpg

- abb 36.** Grundriss „The Family of Man“, bearbeitet, <https://tile.loc.gov/storage-services/service/ppn/ppmsca/03500/03530v.jpg#h=786&w=1024>
- abb 37.** The Family of Man, https://www.moma.org/d/c/installation_images/W1siZiIsIjM1ODkxMyJdLFsicCIImNvbnZlcnQiL-CItcXVhbGloeSA5MCAatmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjDXQ.jpg?sha=ba2acf611a5b79c4
- abb 38.** Karte Fotomuseen Europa, eigene
- abb 39.** Grundriss Fotomuseum Winterthur, bearbeitet, https://www.rwpa.ch/customer/files/2943/N%C2%B0102_PLAN_01_30-20.jpg
- abb 40.** Grundriss Photo Elysée, https://espazium.s3.eu-central-1.amazonaws.com/files/styles/espazium_940px_height/public/2022-10/elysee-mudac-6.jpg?itok=V5kCNWOp
- abb 41.** Ausstellungsräume Photo Elysée, https://espazium.s3.eu-central-1.amazonaws.com/files/styles/espazium_940px_height/public/2022-10/elysee-mudac-C.jpg?itok=ozRHxzKt
- abb 42.** Elfie, Bodo Hell, https://media.mutualart.com/Images/2018_05/27/07/070047644/6439d13a-b530-41d2-a9e9-f54641ba32fd_338.Jpeg
- abb 43.** Junger Mann mit Motorrad, Bernhard Fuchs, <https://www.creativeaustria.at/wp-content/uploads/2018/01/NLBernhard-Fuchs.jpg>
- abb 44.** Heldenplatz 05, Marianne Greber und Steven Cohen, https://www.google.com/search?q=heldenplatz+marianne+greber&client=firefox-b-d&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiSv9uz1fn7AhXWR_EDHTMdCacQ_AUoAXoE-CAEQAw&biw=1920&bih=955&dpr=1#imgrc=jHhJthozLuz3EM
- abb 45.** Portrait of a man, Michael Mauracher, https://www.bmkoes.gv.at/dam/jcr:fed5070b-1679-488f-bcaf-8fd6925ec145/michael_mauracher.jpg
- abb 46.** Still Life with Pants, Matthias Hermann, https://www.galerie.steineck.at/new/uploads/steinek_Herrmann_id_sweat_pants_2012.jpg
- abb 47.** Whistleblower 02, Jörg Auzinger, https://www.auzinger.net/data/wp-content/uploads/gallery_01.jpg
- abb 48.** Rouge 02, Heidi Harsieber, https://www.fotogaleriewien.at/wp-content/uploads/Rouge-02-100-x-100-cm_1.jpg
- abb 49.** Summit Construction, Michael Goldgruber, <https://www.goldgruber.at/wp-content/uploads/schaufeljoeh-1.jpg>
- abb 50.** Zeitachse Mönchsberg, eigene
- abb 51.** Kunstzentrum im Fels, Gerhard Garstenauer, <https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/detail/collection/4703ff3b-7737-4cc1-94f6-401a4dcf376a>

- abb 52.** Grundriss Museum im Berg Hans Hollein, eigene
- abb 53.** Schnitt Museum im Berg, Hans Hollein, <https://www.hollein.com/ger/Architektur/Nach-Typus/Museen-Kulturgebaeude/Museum-im-Moenchsberg>
- abb 54.** Ausstellungsraum Museum im Berg, Hans Hollein, https://www.northernarchitecture.us/housing-project/images/3000_82_448-guggenheim-museum-salzburg.jpg
- abb 55.** Grundriss Museum im Berg Gerhard Garstenauer, eigene
- abb 56.** Axonometrie Museum im Berg, Gerhard Garstenauer, <https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/detail/collection/adccca51-bcd3-4a43-b677-4c1473480cce>
- abb 57.** Skizze Museum im Berg, Gerhard Garstenauer, <https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/detail/collection/ad1a3ecd-bc75-47bb-b27b-b84bb706a28b>
- abb 58.** Grundriss Museum im Berg Giancarlo de Carlo, eigene
- abb 59.** Axonometrie Museum im Berg, Giancarlo de Carlo, <https://i.pinimg.com/originals/ee/91/cc/ee91ccd8a428a9cc1949ce-a6fb9d2310.jpg>
- abb 60.** Schnitt Museum im Berg, Giancarlo de Carlo, <https://64.media.tumblr.com/9559c172d486dddef1a2c08cd191b785/4a5060f793833b52-d6/s500x750/a36bba232565a2486c7fe926f12392052e5273ce.jpg>
- abb 61.** Karte Mönchsberg, eigene
- abb 62.** Museum der Moderne Salzburg, https://planetofhotels.com/guide/sites/default/files/styles/paragraph__hero_banner__hb_image__1880bp/public/hero_banner/Museum_of_Contemporary_Art.jpg
- abb 63.** Talstation Mönchsbergaufzug, eigene
- abb 64.** Grundriss Erdgeschoss Museum der Moderne, Salzburg, eigene
- abb 65.** Schnitt Museum der Moderne Salzburg, eigene
- abb 66.** Ausstellungsraum Museum der Moderne Salzburg, <https://fpzarchitekten.de/wp-content/uploads/2006/07/Museum-der-Moderne-Salzburg-Tageslichtgeschoss-Ausblick-Naturschutzgebiet-Moenchsberg-01-Friedrich-Hoff-Zwink-Architekten-Muenchen-2004-Foto-Simone-Rosenberg.jpg>
- abb 67.** Konzept Collage, eigene
- abb 68.** Luftbild Salzburg, *Google Earth*
- abb 69.** Funktionsdiagramm Raumprogramm, eigene
- abb 70.** Axonometrie Anschluss an den Bestand, eigene

- abb 71.** Foyer Museum der Moderne, eigene
- abb 72.** Talstation Museumsaufzug, eigene
- abb 73.** Axonometrie Erschließung, eigene
- abb 74.** Axonometrie Form, eigene
- abb 75.** Axonometrie Ausstellungsraaster, eigene
- abb 76.** Axonometrie Rolltreppe, eigene
- abb 77.** Axonometrie Reflexionsbereich 4. OG, eigene
- abb 78.** Axonometrie Display, eigene
- abb 79.** Axonometrie Camera Obscura 1. OG, eigene
- abb 80.** Collage Material, eigene
- abb 81.** Grundriss Überlagerung Aushöhlungen, eigene
- abb 82.** Ansicht Ost, eigene
- abb 83.** Schnitt 01, eigene
- abb 84.** Grundriss Erdgeschoss, eigene
- abb 85.** Grundriss 1. Obergeschoss, eigene
- abb 86.** Grundriss 2. Obergeschoss, eigene
- abb 87.** Grundriss 3. Obergeschoss, eigene
- abb 88.** Grundriss 4. Obergeschoss, eigene
- abb 89.** Grundriss 5. Obergeschoss, eigene
- abb 90.** Grundriss 6. Obergeschoss, eigene
- abb 91.** Dachdraufsicht, eigene
- abb 92.** Schnitt 02, eigene
- abb 93.** Visualisierung Ausstellungsraum Wechselausstellung, eigene
- abb 94.** Visualisierung Rolltreppe, eigene
- abb 95.** Visualisierung Reflexionsbereich, eigene
- abb 96.** Visualisierung Ausstellungsraum Dauerausstellung, eigene

- abb 97.** Visualisierung Rotunde, eigene
- abb 98.** Visualisierung Außenraum Bergniveau, eigene
- abb 99.** Visualisierung Ansicht Stadt bei Nacht, eigene
- abb 100.** Collage Utopie, eigene
- abb 101.** Konglomerat Nagelfluh, roh, eigene
- abb 102.** Konglomerat Nagelfluh, roh, eigene
- abb 103.** Konglomerat Nagelfluh, gesägt, eigene
- abb 104.** Konglomerat Nagelfluh, gesägt, eigene
- abb 105.** Terrazzo in Schalung, eigene
- abb 106.** Terrazzo aus gebrochenem Nagelfluh, ungeschliffen, eigene
- abb 107.** Terrazzo aus gebrochenem Nagelfluh, geschliffen, eigene
- abb 108.** Terrazzo aus gebrochenem Nagelfluh, geschliffen, eigene
- abb 109.** Terrazzo aus gebrochenem Nagelfluh, geschliffen, eigene