

MUSEUM METAMORPHOSIS

Prozessfähigkeit als Potential: Dynamische Strukturen und Materialien
als Chancen für ein Museum der Zukunft.



Diplomarbeit

MUSEUM METAMORPHOSIS

Prozessfähigkeit als Potential: Dynamische Strukturen und Materialien
als Chancen für ein Museum der Zukunft.

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer
Diplom-Ingenieurin

unter der Leitung von

Univ.Prof. Arch. Dipl.-Ing. Christian Kern

e264/2, Forschungsbereich Dreidimensionales Gestalten und Modellbau

und

Univ.Prof. Arch. Dipl.-Ing. Hensel Michael Ulrich

e259/1 Forschungsbereich Digitale Architektur und Raumplanung

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung
von

Agnes Henzinger, BSc

Matr. Nr. 01305916

Wien, März 2023

Abstract

From the objective of designing a museum using the ECOLOPE approach, a work has evolved that breaks down the static requirements of a museum and brings it into harmony with the ecosystem at the construction site. By focusing on processes that shape our environment and museum institutions, a solution space was opened in which a design emerged that benefits both areas and allows for mutual constructive influence.

The theory introduces the ECOLOPE research approach and provides insights into its thematic background, which ranges from already proven approaches such as *Animal Aided Design* to *Cohabitation*, highlighting the relevance of giving equal consideration to non-human species. Since the resulting interspecies space can only be realized in outdoor spaces, examples of exhibition forms and art practices with or in nature are presented and put in contrast with the white cube and classical museum architectures, which are currently facing growing challenges. As a possible reaction, the unstable model of the *European Kunsthalle* is presented and the ‚Keimzelle‘ is defined as a platform, for the developing future institution. Tim Ingold’s critique of the static view of things opens up the solution space of processuality for a museum institution with interspecies architecture and, together with the analysis of the Wienerberg as the project site, serves as the basis for the concept. The theoretical explanations add up to a catalog of requirements.

For the *Museum Metamorphosis* the recreational area Wienerberg is defined as the platform. Based on this, the building typology of the pavilion is defined and realizes a processual structure that embodies the unstable model. The materials deadwood, clay and stone are in mutual exchange with fauna and flora and enrich the curatorial possibilities.

The concept allows the inclusion of non-human species in previously exclusively anthropogenic areas and leads to the enhancement of biological diversity. The non-static character of architecture is emphasized through the use of processable materials. By confronting the institution of the museum with a changeable space, new ways for a thriving coexistence of humans, animals, plants and microbiota emerge alongside the challenge for art.

Kurzfassung

Aus der Aufgabe ein Museum mit der Anwendung des ECOLOPE Ansatzes zu entwerfen, hat sich eine Arbeit entwickelt, die die statischen Anforderungen eines Museums aufbricht und in Einklang bringt mit dem Ökosystem am Errichtungsort. Mit Fokussierung auf Prozesse, die unsere Umwelt und museale Institutionen formen, konnte ein Lösungsraum eröffnet werden in dem ein Entwurf entstand, der für beide Bereiche Vorteile bringt und eine wechselseitige konstruktive Einflussnahme ermöglicht.

Die Theorie stellt den Forschungsansatz vor und gibt Einblicke in sein thematisches Umfeld, welches von bereits erprobten Ansätzen wie dem *Animal Aided Design* bis zur *Cohabitation* reicht und die Relevanz der gleichwertigen Berücksichtigung nicht-menschlicher Spezies verdeutlicht. Da sich der eröffnende Inter-Spezies Raum nur im Außenraum realisieren lässt, werden Beispiele für Ausstellungsformen und Kunstpraxen mit oder in der Natur vorgestellt. Diese stehen in Kontrast zur weißen Zelle und klassischen Museumsarchitekturen, die sich gegenwärtig mit wachsenden Herausforderungen konfrontiert sehen. Als mögliche Antwort wird das instabile Modell der *European Kunsthalle* vorgestellt und die ‚Keimzelle‘ als Plattform, für die sich entwickelnde Institution definiert. Mit Tim Ingolds Kritik an der statischen Sicht der Dinge wird der Lösungsraum der Prozessualität für eine museale Institution mit Interspezies-Architektur eröffnet und dient, zusammen mit der Analyse des Wienerbergs als Errichtungsort, als Grundlage für das Konzept. Die theoretischen Ausführungen fügen sich zu einem Anforderungskatalog.

Für das *Museum Metamorphosis* wird das Erholungsgebiet Wienerberg als die Plattform definiert. Darauf aufbauend wird mit der Gebäudetypologie des Pavillons eine prozessuale Struktur realisiert, die das instabile Modell verkörpert. Die Materialien Totholz, Lehm und Stein stehen in wechselseitigem Austausch mit Fauna und Flora und bereichern die kuratorischen Möglichkeiten.

Das Konzept ermöglicht den Einbezug nicht-menschlicher Spezies in bisher exklusiv anthropogene Bereiche und führt zur Steigerung biologischer Vielfalt. Der nicht statische Charakter von Architektur wird durch die Anwendung prozessfähiger Materialien betont und in der Konfrontation der Institution Museum mit einem veränderlichen Raum, ergeben sich neben der Herausforderung für die Kunst, neue Wege für ein gedeihliches Zusammensein von Menschen, Tieren, Pflanzen und Mikrobiota.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	10	4	Konzept	89
2	Theorie	15	4.1	Gebäudetypologie	91
2.1	ECOLOPES und Artverwandtes	16	4.1.1	Analysen	
2.1.1	ECOLOPES		4.1.2	Pavillon	
2.1.2	Animal Aided Design		4.2	Raumprogramm	104
2.1.3	Cohabitation		4.3	Museumsbetrieb	107
2.1.4	Architectures of Cohabitation		4.4	Materialität	109
2.2	Kunst in der Natur – Abseits der weißen Zelle	31	4.5	Verortung	112
2.2.1	Der White Cube		5	Entwurf	117
2.2.2	Museum in der Landschaft		5.1	Die Laube	120
2.2.3	Skulpturengarten als Museumsteil		5.1.1	Formale Herleitung	
2.2.4	kunstscenen.xyz		5.1.2	Totholz als Material	
2.2.5	Sculpture Garden - Biennale Genf		5.1.3	Phasen des Holzabbaus	
2.2.6	Sonsbeek		5.1.4	Fruchtfolge	
2.2.7	Land Art - Earth Art		5.1.5	Kuratorische Betrachtung	
2.2.8	Das Werk Pierre Huyghes		5.2	Der Ofen	137
2.3	Tendenzen vom Museum zur Plattform	48	5.3	Das Podium	138
2.4	Prozessualität	54	6	Resümee	140
2.5	Erholungsgebiet Wienerberg	59	7	Anhang	143
2.5.1	Topos		7.1	Danke	143
2.5.2	Geschichte		7.2	Literatur	144
2.5.3	Relevanz im heutigen Stadtgefüge		7.3	Abbildungen	149
2.5.4	Ökosystem		7.4	Einblick Prozess	154
3	Projektanforderungen	85			

¹ Haraway, *Das Manifest für Gefährten*, S. 59.

*„Wir sind nicht Eins, und Sein hängt davon ab, miteinander auszukommen.
Wir haben die Verpflichtung, zu fragen wer zugegen ist und wer entsteht.“¹*

1 Einleitung

1 Einleitung

Dass die industrielle Revolution, die Globalisierung und das damit verbundene Fortschrittsdogma folgenreiche Auswirkungen auf Natur und Menschheit haben wurde bereits in den 70ern festgestellt. Trotzdem hat sich der ökologische Fußabdruck der Menschen seit 1966 verdoppelt.

Das Zeitalter des Anthropozän beschreibt die Vorrangstellung der Spezies Mensch über Andere und die unbelebte Umwelt mit all ihren Auswirkungen. Besonders in urbanen Regionen ist dieses Ungleichgewicht spürbar, und wir verstehen erst langsam wie notwendig nicht-menschliche Spezies für die menschliche ist. Diese Vorgänge können auch als Leistungen beschrieben werden, die funktionierende Ökosysteme erbringen und wovon die Zukunft der Spezies Mensch maßgeblich abhängt.

„Ökosysteme sind zum Spielball des Profits geworden mit unserem grenzenlosen Appetit auf ungebremstes und ungleiches Wirtschaftswachstum ist die Menschheit zu einer Massenvernichtungswaffe geworden. Wir behandeln die Natur wie eine Toilette und letztendlich begehen wir eine Art indirekten Selbstmord.“² – António Guterres, Generalsekretär der Vereinten Nationen bei der Eröffnungsrede des Weltnaturgipfels in Montreal im Dezember 2022

Mit Forschungen zu diesen Leistungen und der Zone unserer Erde, die sie erbringt, beschäftigt sich das Forschungsfeld *Critical Zone Research*. Ziel ist es, die Vorgänge in der kritischen Zone aus einer interdisziplinären Perspektive zu betrachten, um feststellen zu können, wie umfassend der Mensch bereits zur Veränderung der kritischen Zone beigetragen hat. Darüber hinaus sollen anthropogene Aktivitäten und ihre möglichen Wechselwirkungen in Zukunft besser beurteilt werden können. Ihr Ausmaß erstreckt sich von der äußersten Vegetationsspitze bis zur unteren Grenze des frei zirkulierenden Grundwassers und ist nur wenige Kilometer dick. Die kritische Zone beinhaltet das gesamte terrestrische Leben und bildet die „heterogene, oberflächennahe Umgebung, in der komplexe Wechselwirkungen zwischen Gestein, Boden, Wasser, Luft und lebenden Organismen den natürlichen Lebensraum regulieren und die Verfügbarkeit lebenserhaltender Ressourcen bestimmen“³

Neben Industrie und Landwirtschaft hat die Architektur großen Einfluss auf diese sensible Zone. Dieser reicht von städtebaulichen Entscheidungen über die Bodenversiegelung bis zur Wahl der eingesetzten Materialien, inklusive der Beurteilung ihres Lebenszyklus und weiter zu Entscheidungen über den Einbezug ökologischer Maßnahmen und anderer Spezies in den architektonischen Entwurf.

² „Weltnaturkonferenz in Montreal“.

³ National Research Council, "Basic Research Opportunities in Earth Science", 2.

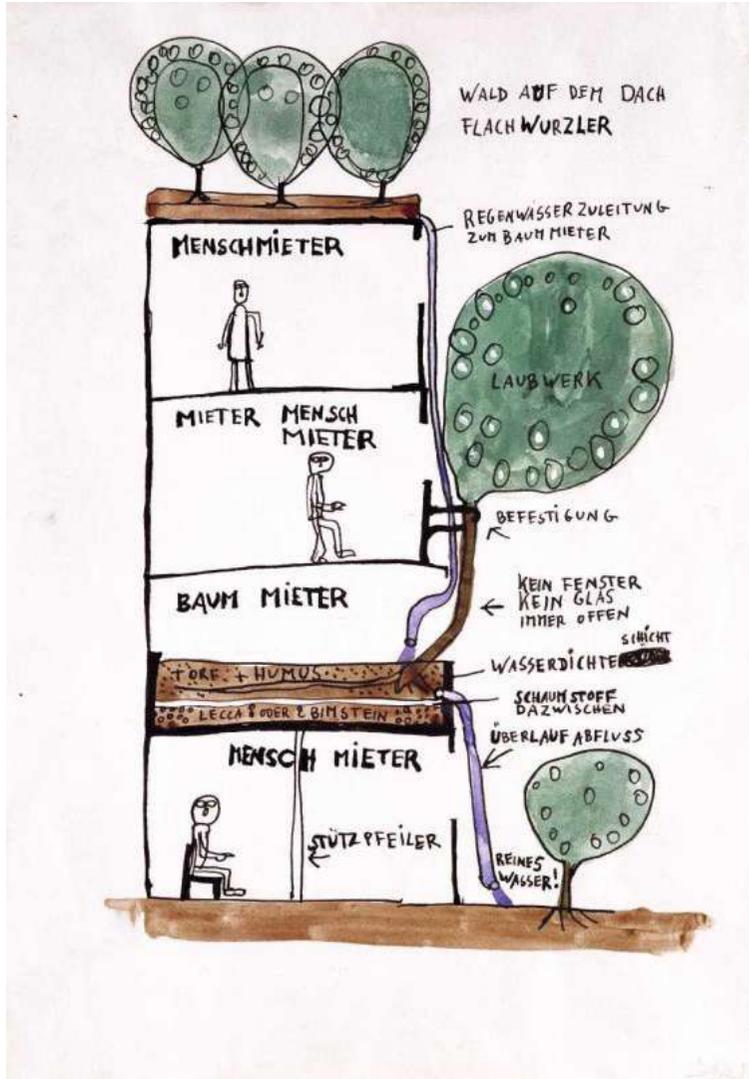


Abb. 1: Baummieter, 1976, Tinte und Aquarell auf Papier, 297×210mm.

1 Einleitung

Die Architektur, die schon in den 70er Jahren mit dem ökologischen Bauen erste Reaktionen auf die Folgen der Industrialisierung zeigte, ist ihrer Innovationskraft nicht nachgekommen. Friedensreich Hundertwasser entwickelte damals erste Ideen, die ein Zusammenleben von Menschen und anderen Spezies ermöglichen sollten. > **Abb.1**

45 Jahre später möchte ECOLOPES diesen Ansatz Hundertwassers ausweiten und mit den nötigen technischen Methoden auch umsetzbar machen. Ein Sich-miteinander-entwickeln in urbanen Räumen mit dem Ziel der Gleichberechtigung und Gleichberücksichtigung. Bruno Latour schreibt in seinem Beitrag zur Ausstellung CRITICAL ZONES im Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, dass die Gesellschaft vor einem „schmerzhaften Prozess“ stünde, der die Dichotomie zwischen Gesellschaft und Natur ablöst und sich durch die Annäherung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren vollzieht.⁴

Auch die Naturwissenschaftshistorikerin und Feministin Donna Haraway sieht ein Fortleben einzelner Individuen nur im ‚Mit-Werden‘, wie sie es ausdrückt, mit anderen Arten, und geht in ihrem Buch 'Unruhig bleiben' einen Schritt weiter. Sie schlägt ein sich verwandt machen zwischen den Spezies vor und stellt es mit ihrem Slogan ‚make kin, not babies‘ (Macht euch verwandt, nicht Babys) als Dogma über die Möglichkeit der individuellen Fortpflanzung.⁵

Wie kann Architektur als anthropogener Innovations- und Produktionsbereich neu gedacht werden? Können wir sie im Einklang mit den Bedürfnissen anderer Spezies neu ausrichten?

⁴ Bruno Latour, „Bruno Latour über CRITICAL ZONES“.

⁵ Haraway, *Unruhig bleiben*, 61.

2 Theorie

2.1 ECOLOPES und Artverwandtes

2 Theorie

2.1.1 ECOLOPES

„In ECOLOPES we propose a radical change for city development: instead of minimizing the negative impact of urbanisation on nature, we aim at urbanisation to be planned and designed such that nature – including humans – can co-evolve within the city. We envisage a radically new integrated ecosystem approach to architecture that focuses equally on humans, plants, animals, and associated organisms such as microbiota. ECOLOPES will provide the technology that will help to achieve this vision.“⁶

ECOLOPES ist ein von Horizon 2020 ‚Future and Emerging Technologies Open‘ ab 2021 auf vier Jahre gefördertes Forschungsprojekt. Beteiligt sind die Universität in Genua, das Technion Israel, die Technische Universität München, die Technische Universität Wien sowie das Studio Animal Aided Design und McNeel Europe.⁷

Der Projektname ECOLOPES setzt sich zusammen aus *ecological* und *envelope* und markiert den Fokus des Forschungsprojekts auf die Gebäudehülle.

In der derzeitigen Praxis misst man den Grad der Ökologie eines Bauwerks am Ausmaß der Schäden, die es anrichtet. Angezeigt durch den ökologischen Fußabdruck und den Energieverbrauch. Das führt zur Steigerung wärmedämmender Maßnahmen und damit zur Verstärkung der Grenze zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensräumen.⁸ Die Natur kann in dieser Praxis nur additiv in Form von Fassaden- und Dachbegrünungen oder Nisthilfen ergänzt werden. Im Gegensatz dazu möchte ECOLOPES diese offensichtliche Dichotomie zwischen Menschen und Natur auflösen. Der *ecolope* ist als dynamisches, integratives Konstrukt gedacht⁹ › **Abb. 2**, das über die Erbringung von Ökosystemleistungen hinaus geht und zur Regeneration der städtischen Ökosysteme beiträgt.¹⁰

⁶ ECOLOPES, „About“.

⁷ ECOLOPES, „Members“.

⁸ vgl. Ludwig, „The Imposition of Uncertainty“, 1.

⁹ vgl. Ludwig, Hensel, und Weisser, „ECOLOPES Gebäudehüllen als biodiverse Lebensräume“, 86.

¹⁰ vgl. Perini u. a., „ECOLOPES: A multi-species design approach to building envelope design for regenerative urban ecosystems“, 369.

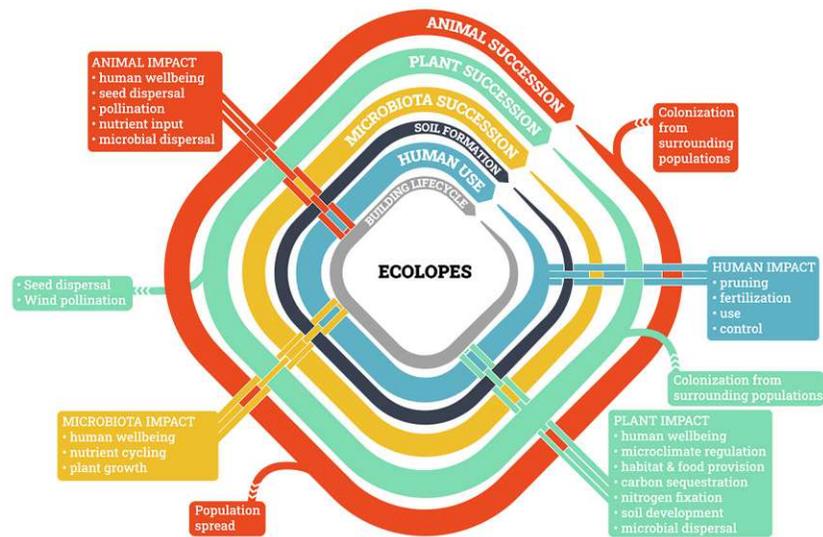


Abb. 2: Abiotische und biotische Faktoren und die dynamischen Beziehungen eines ecolope, 2021.

2 Theorie

Die Klimakrise, deren Folgen für ein immer breiteres Spektrum der Gesellschaft spürbar wird, zwingt uns dazu neue ökologische Methoden für Architektur und Stadtplanung zu entwickeln. Das bedeutet eine Abkehr von den Vorstellungen der Moderne, die die Stadt als einen rein menschlichen Raum propagierte. Diese Vorstellungen führten zur Etablierung von Monokulturen in der Landwirtschaft, weswegen sich ländliche Ökosysteme im Ungleichgewicht befinden und Tiere heute vermehrt auf den städtischen Raum ausweichen.

Eine Methode, die sich speziell den tierischen Stadtbewohner*innen widmet und sie durch geplante Habitate als Stadtakteure nachhaltig unterstützen möchte ist das *Animal Aided Design*.

„Die Architektur ist eine der Schlüsseldisziplinen, die die Gestaltung von Städten grundlegend bestimmt und damit die Biodiversität urbaner Räume und die Mensch-Natur-Beziehung maßgeblich beeinflusst.“¹¹

¹¹ Ludwig, Hensel, und Weisser, „ECOLOPES Gebäudehüllen als biodiverse Lebensräume“, 86.

2.1.2 Animal Aided Design

Animal Aided Design ist ein Projekt, das versucht nicht-menschliche Spezies auch als Stadtakteure anzuerkennen. Das Projekt liefert eine Methode mit dem Ziel die biologische Vielfalt im urbanen Raum zu steigern. Dabei stehen der Schutz sowie die Förderung wildlebender Tiere im Vordergrund. Die Methode ist als integrativer Bestandteil der Stadtplanung gedacht. Nach der Definition von Zielarten und der Erstellung sogenannter Artenportraits können die Bedürfnisse der Tierarten als zusätzliche Parameter in die Planung und Gestaltung miteinfließen.¹² Der schrittweise Aufbau der Methode ist in > **Abb. 3** dargestellt. Anwendung findet die Methode im Wohnungsneubau, bei Sanierungsprojekten, für Freiflächen oder bei der Konzepterarbeitung in Großprojekten.¹³

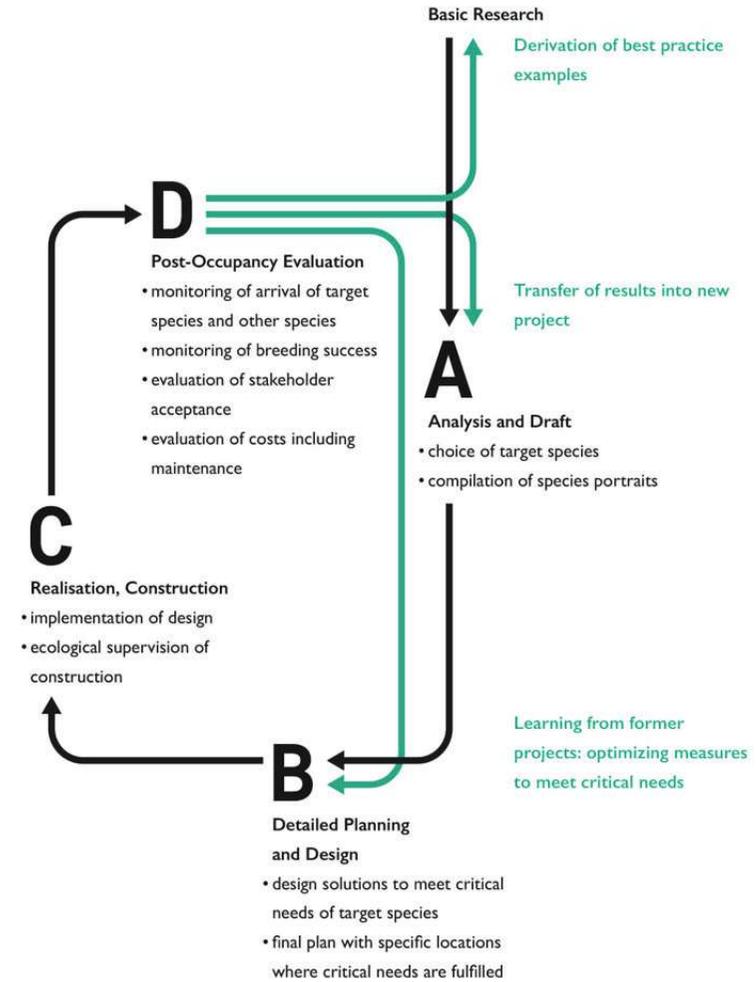


Abb.3: Phasen der Methode, o.D., Grafik

¹² Studio Animal-Aided Design, „Methode“.

¹³ Studio Animal-Aided Design, „Anwendung-Zertifizierung“.

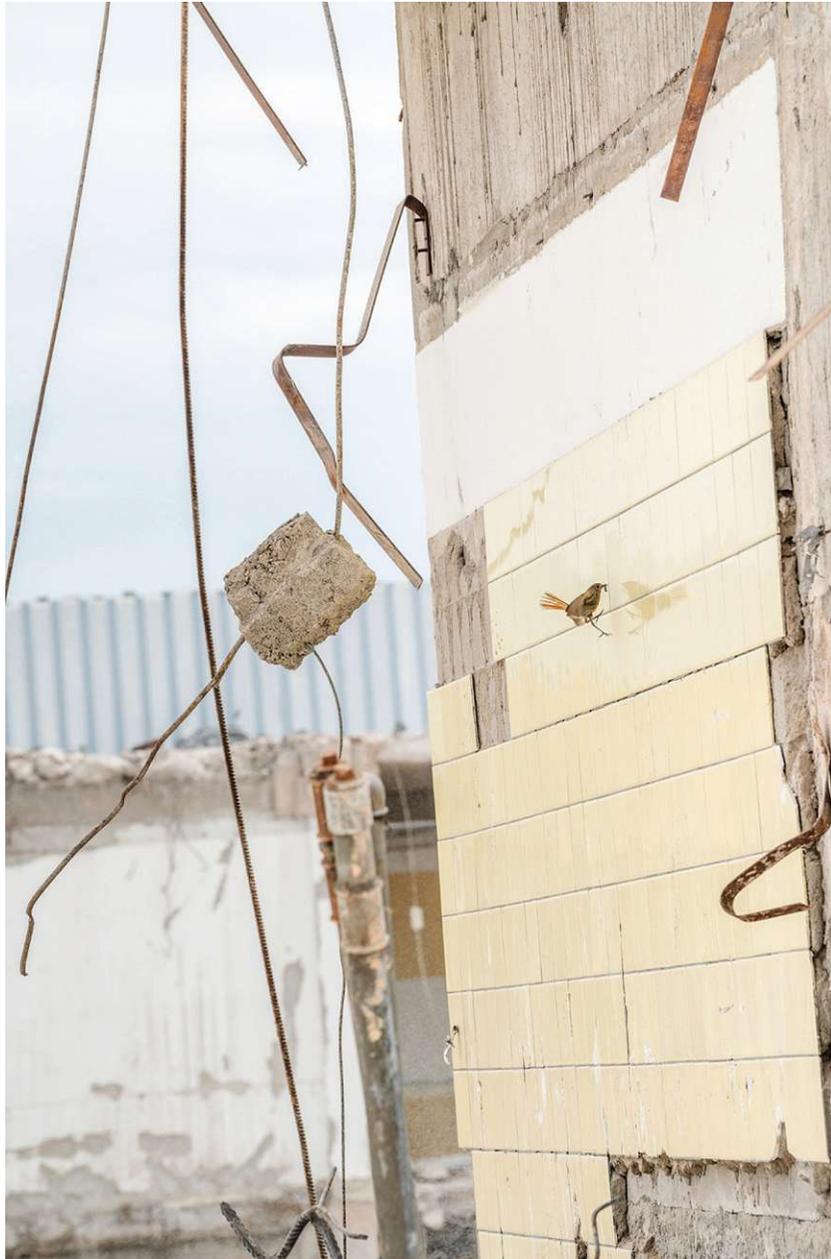


Abb. 4: Poller. *Endgültige Fassung der Beschlussvorlage*, 2020, Fotografie.

2 Theorie

2.1.3 Cohabitation

Die Frage nach Tieren in der Stadt aus künstlerischer Perspektive, stellte sich die im Juni 2021 stattgefundenene Ausstellung ‚Cohabitation – Ein Manifest für Solidarität von Tieren und Menschen im Stadtraum‘. Begleitet durch ein gleichnamiges Magazin, der Kulturstiftung des deutschen Bundes, werden zusätzlich die Formen des Zusammenlebens betrachtet und die Bedingungen dafür erörtert.

Anschließend wurde im Frühjahr 2022 eine ARCH+ Ausgabe gestaltet. Sie behandelt fortführend die Frage des urbanen Mensch-Tier-Verhältnisses und führt mit künstlerischen Beiträgen von der ‚Anthropocity‘ über die ‚Eco-city‘ bis hin zur zukünftigen ‚Zoopolis‘. In ihr werden demokratische Politikmodelle mit nicht-menschlicher Teilhabe, als logische Folge der Erkenntnis unserer Abhängigkeit von anderen Spezies gefordert. Das führt zur Berücksichtigung der Bedürfnisse von Menschen, Tieren und Pflanzen und eröffnet den Inter-Spezies-Raum.¹⁴

Der Hausrotschwanz hat karges Siedlungsgebiet gegen seine ursprüngliche Heimat in den Alpen oberhalb der Baumgrenze eingetauscht. Der Künstler Daniel Poller dokumentierte den Abriss der FH Potsdam mitsamt dem Nest.
› **Abb. 4**

¹⁴ vgl. Hiller u. a., „Editorial“, 4.

2.1.4 Architectures of Cohabitation

Mit dem darauffolgenden Projekt ‚Architectures of Cohabitation‘, das Ausstellung und ARCH+ feature umfasst, wird der Fokus von der künstlerischen Auseinandersetzung auf die gebaute Umwelt gerichtet. Diese teilen wir uns, bisher unbeabsichtigt, mit nicht-menschlichen Bewohnern und nach Entdeckung dieser und ihrer meist unerwünschten Habitate, werden sie in der Regel verstoßen. Unsere gebaute Umwelt manifestiert eine Grenze zwischen Menschen und nicht Menschen. Das Projekt fordert eine architektonische Praxis, die Co-Habitate schafft und sogenannte Eindringlinge zu Mitbewohnern macht: Die ‚Grenze‘ muss sich auflösen.¹⁵

Die Ausstellung verfolgte das Ziel, über Prototypen Architekt*innen eine Idee der praktischen Umsetzung von *Cohabitation* zu geben. Im folgenden Absatz wird beispielhaft der Ansatz von ZIRKULAR vorgestellt:

Sie betrachten die Einflussnahme von Architektur auf die Lebensräume anderer Spezies, nicht nur am Ort der Errichtung, sondern ziehen all jene Orte mit ein, die in Verbindung mit den verwendeten Baustoffen stehen. Ob bei der Materialgewinnung, der Herstellung, der Entsorgung oder im Recyclingprozess. Die Entscheidung für oder gegen ein Baumaterial kann daher weitreichende Folgen nach sich ziehen. Wenn wir uns für natürliche, recycelte Materialien entscheiden, kommt es nicht zur Zerstörung von Natur oder Raubbau und wir können sogar zur Regeneration unserer Umwelt beitragen und Habitate bewahren.¹⁶

„Eine Architektur, die im Interesse des Menschen auftritt, kann durchaus auch im Interesse non-humaner Spezies sein, vorausgesetzt, die angenommene Hierarchie zwischen den beiden tritt in den Hintergrund.“¹⁷
– Franziska Gödicke in einem Beitrag zum Tsuruoka House von Kiyooki Takeda Architects



Abb. 5: Prototypen von ZIRKULAR, 2022, Fotos der Ausstellung.

¹⁵ vgl. Hiller u. a., „Ausblick auf eine Architektur der Cohabitation“, 2.

¹⁶ vgl. ARCH+, „Ausstellungsbroschüre: Architectures of Cohabitation“, 4.

¹⁷ Gödicke, „Tsuruoka House“, 5.

Das im *ARCH+ feature* veröffentlichte Manifest für eine Architektur der Cohabitation, der Autoren Thomas E. Hauck, Wolfgang W. Weiss und Marc Frohn, gibt in sechs definierten Zielen eine Idee, wie die architektonische Praxis um die Bedürfnisse anderer, nicht-menschlicher Spezies, erweitert werden kann:

2 Theorie

Manifest für eine Architektur der Cohabitation¹⁸

Die Architektur der Cohabitation ist eine von Menschen errichtete Architektur, die nicht-menschliche Tiere nicht tötet, verletzt, ihrer Freiheit beraubt oder ihnen auf andere Art Schaden zufügt.

Die Architektur der Cohabitation ist eine von Menschen errichtete Architektur, die die Vernetzung und Barrierefreiheit der Wege von nicht-menschlichen Tieren gewährleistet.

Die Architektur der Cohabitation ist eine von Menschen errichtete Architektur, die anerkennt, dass ein Ort, der bebaut wird, bereits immer von nicht-menschlichen Tieren bewohnt und benutzt wird. Diese Nutzungsansprüche werden von einer Architektur der Cohabitation berücksichtigt und weiterhin an diesem Ort erfüllt. Selbst wenn dies für gewisse Tiere nicht gewährleistet werden kann, ermöglicht die Architektur der Cohabitation die gleichwertige Erfüllung dieser Nutzungsansprüche an einem Ort, der von den betroffenen nicht-menschlichen Tieren selbstständig und sicher erreicht werden kann.

Die Architektur der Cohabitation ist eine von Menschen errichtete Architektur, die nicht-menschliche Tiere als Nutzer:innen und Bewohner:innen der Architektur einbezieht und sie aktiv zur Nutzung der Architektur einlädt. Sollten nicht-menschliche Tiere ein Nutzungsangebot annehmen, übernimmt die Architektur der Cohabitation die Verantwortung dafür, dass die Nutzung langfristig erfolgen kann.

Die Architektur der Cohabitation ist eine von Menschen errichtete Architektur, die die Bedürfnisse ihrer nicht-menschlichen Nutzer:innen und Bewohner:innen vollständig erfüllt, sodass ihnen ein gutes Leben in ihren verschiedenen Lebensphasen möglich ist. Zum guten Leben gehört eine gesunde und ausreichende Ernährung, geschützte Schlaf- und Aufenthaltsorte, die Möglichkeit, Sexualpartner:innen zu finden, Nachkommen erfolgreich aufzuziehen und langfristig die eigene Population zu erhalten.

Die Architektur der Cohabitation ist eine von Menschen errichtete Architektur, die ein gedeihliches Zusammenleben von nicht-menschlichen Tieren und Menschen räumlich organisiert, baut und gestaltet. Die Architektur der Cohabitation antizipiert mögliche Konflikte und ermöglicht deren Lösung. Sie bietet Kontakträume für die Begegnung von nicht-menschlichen Tieren und Menschen.

¹⁸ Hauck, Weisser, und Frohn, „Manifest für eine Architektur der Cohabitation“, 3.

Steine, Äste, Bäume, Laub, Scherben, Grünage,
Zwitschern, Ziegel, Ranken,
Kriech, Doppelschwanz, Moder, Totholz,
Triebe, Sonne, Rinde, Bellen, Laub,
Hinderfri

2 Theorie

2.2 Kunst in der Natur – Abseits der weißen Zelle



Abb. 6: Erweiterung Kunsthaus Zürich
von David Chipperfield Architects, 2021.

2 Theorie

2.2.1 Der White Cube

Der White Cube gilt als Gestaltungsparadigma für Ausstellungsräume. Bestehend aus weiß getünchten Wänden, der Decke als diffuser Lichtquelle sowie einem mit poliertem Holz beplankten Boden. Brian o'Doherty bezeichnet den White Cube in seinen Essays als „[...] das archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts“¹⁹. Räume reduziert auf das Notwendigste, weiß, clean und hermetisch abgeschlossen. Es gibt keine offensichtlichen Hinweise auf die äußere Welt sowie die dort geltende Zeit.

Von Relevanz ist o'Dohertys Verweis auf die weiße Zelle als Produkt der Moderne, deren Werte und Ideen darin verhaftet sind und damit ihre Neutralität in Frage stellen: „Jeder Künstler sollte sich Klarheit über ihren Inhalt und über ihre Auswirkung auf sein Werk verschaffen.“²⁰

Wie auch o'Doherty selbst haben sich zahlreiche Künstler mit dem White Cube auseinandergesetzt, seine Grenzen bzw. eine Transformation ausgetestet und ihn zum Medium gemacht. Beispielhaft kann hier Yves Kleins Ausstellung ‚The Void‘ genannt werden, die 1958 in der Pariser *Iris Clert Gallery* stattfand. Der Künstler strich den 20 m² Galerieraum in weißer Farbe und präsentierte ihn völlig leer.

Die Neutralität des White Cube gilt als Illusion und trotzdem kann sich unsere museale Vorstellung nicht von ihm trennen. Er spielt heute noch eine Rolle für den Innenraumentwurf neuer Museen › **Abb. 6** weshalb im folgenden Absatz Ausstellungsformate vorgestellt werden, die eine prägnante Andersartigkeit in ihrer Beziehung zur Umwelt aufweisen.

¹⁹ O'Doherty, *In der weißen Zelle*, S. 9.

²⁰ O'Doherty, S. 89.

2.2.2 Museum in der Landschaft

Die Gründe für die Errichtung musealer Institutionen an abgelegenen, landschaftlich oft stark geprägten Orten sind divers. Im Falle von Louisiana oder der Museum Insel Hombroich sind es die Sammler, deren Wünschen es entsprach die Kunstwerke in der Natur bzw. in unmittelbarer Nähe zur Natur zu präsentieren. Michael Sheridan schrieb über den Sammler und Initiator des *Louisiana Museum of Modern Art*, Knud W. Jensen: „It was part and parcel of his mission to popularize the arts, by creating a welcoming environment, so that people could feel at ease as they encounter new ideas and new forms of expression.“²¹

Ein herausragendes Beispiel ist das Museum Insel Hombroich südlich der Stadt Neuss (DE). Auf einem verwilderten Gelände an der Erft schuf der Sammler Karl-Heinrich Müller zusammen mit den Künstlern Gotthard Graubner und Erwin Heerich sowie dem Landschaftsplaner Bernhard Korte, Mitte der 80er Jahre, einen „musealen und landschaftlichen Idealraum“ nach dem Motto „Kunst parallel zur Natur“.²²

Auf dem 21 Hektar umfassende Landschaftsschutzareal entstand ein Ensemble aus zehn begehbaren Skulpturen, die teilweise für Ausstellungen genutzt werden. Um den Besucher*innen eine möglichst sinnliche Erfahrung zu ermöglichen wurde auf künstliche Beleuchtung, Absperrungen und jegliche Beschriftung verzichtet.²³

Das Museum ist von internationaler Bedeutung und umfasst mittlerweile zwei weitere Standorte in unmittelbarer Nähe und eine Vielzahl an solitären Architekturen unterschiedlicher Funktion.

²¹ Sheridan, *Louisiana*, 13.

²² Stiftung Insel Hombroich, „Museum Insel Hombroich“.

²³ vgl. Stiftung Insel Hombroich.

2 Theorie



Abb. 7: *Schnecke*, Begehbare Skulptur, 1993, 6×19×19m, Beton, Abbruchklinker, Hochlochziegel, Stahl, Zinkblech, Glas, Basalt, Sammlungspräsentation



Abb. 8: Freigelegte Gleditschien-Wurzeln unter den Platten im Skulpturengarten, 2017.

2 Theorie

2.2.3 Skulpturengarten als Museumsteil

Im Sinne der von Mies van der Rohe beabsichtigten Einheit von Architektur und Kunst mit der Natur konnten im Skulpturengarten der Neuen Nationalgalerie in Berlin auch Kunstwerke im Freien ausgestellt werden. Der Garten war in Größe und Erscheinung jenem des MOMA nach 1953 in New York nachempfunden. Die hohen Mauern schließen den linearen Raum zur Umgebung ab. Im Inneren ist die Positionierung von Bepflanzungen, Wasserbecken, Granitplatten und Bänken streng inszeniert.

Die Natur ist willkommene Kulisse im Wandel der Jahreszeiten, ihre natürliche Ausdehnung wird jedoch unterbunden. Erst kürzlich wurde das ‚Gartendenkmal‘ nach den Originalplänen wiederhergestellt. Eine statische, rein ästhetische Wahrnehmung der Vegetation durch den Menschen wird hier deutlich.

2.2.4 kunstscenen.xyz

Der Outdoor-Ausstellungsraum in Kopenhagen wurde in den Jahren 2018 und 2019 von Magnus Thoro Clausen und Kare Frang initiiert und geleitet. Monatlich wechselnde Ausstellungen wurden in der reduzierten Ecke präsentiert. Bestehend aus einer Ortbetondecke und zwei weißen Wänden, keiner Decke und keinem elektrischen Licht. Eine unkonventionelle Situation, da der Raum für jegliches Publikum offenstand und wechselnde Wetterverhältnisse sowie natürliches Licht auf ihn einwirkten.²⁴ „Fragen des Verfalls, der Unvorhersehbarkeit und des Aufbrechens der Grenze zwischen Ausstellung und Alltag wurden im direkten Dialog mit Wind und Wetter auf einer überwucherten Baustelle am Rande von Nørrebro umgedreht.“²⁵

²⁴ vgl. DEN FRIE, „MILIEU“.

²⁵ DEN FRIE.

2 Theorie



Abb. 9: Ausstellungsraum im Freien von kunstscenen.xyz, 2021.

2.2.5 Sculpture Garden - Biennale Genf

Die Biennale *Sculpture Garden* in Genf ist ein Projekt von *artgenève*. Welches in Zusammenarbeit mit MAMCO und der Stadt Genf im Sommer 2022 zum dritten Mal stattfand. Mit zeitgenössischer Kunst versucht sich die Ausstellung als bedeutende Schweizer Biennale im Besucherhotspot Genf einzurichten. Ort der Biennale sind zwei zusammenhängende Parks, Parc La Grange und Parc des Eaux-Vives sowie der angrenzende Strand Plage des Eaux-Vives, am Genfersee.²⁶

Ein wiederkehrendes Thema ist die Öffentlichkeit des Parks und sein Freizeitcharakter. Er fungiert als Begegnungsort und Ort des Austauschs, in dieser gemeinschaftlichen Funktion kann er Affinitäten aber auch Divergenzen hervorrufen. Der Kurator Devrim Bayar konzentrierte sich 2022 in seiner Auswahl auf Künstler*innen, die unsere Beziehung zu Anderen und zu uns selbst erörtern. 26 Projekte bildeten das Ergebnis, wobei mehr als die Hälfte eigens für die Ausstellung entstanden.²⁷



Abb. 10: Alenso. Liquid Agreement and Oil Interventions, 2019-2022, Schläuche, Edelstahl, Gerüstteile, Wasserpumpen.

²⁶ KUNSTFORUM, „Geneva Biennale“.

²⁷ Geneva Biennale, „Guide Sculpture Garden 2022“.

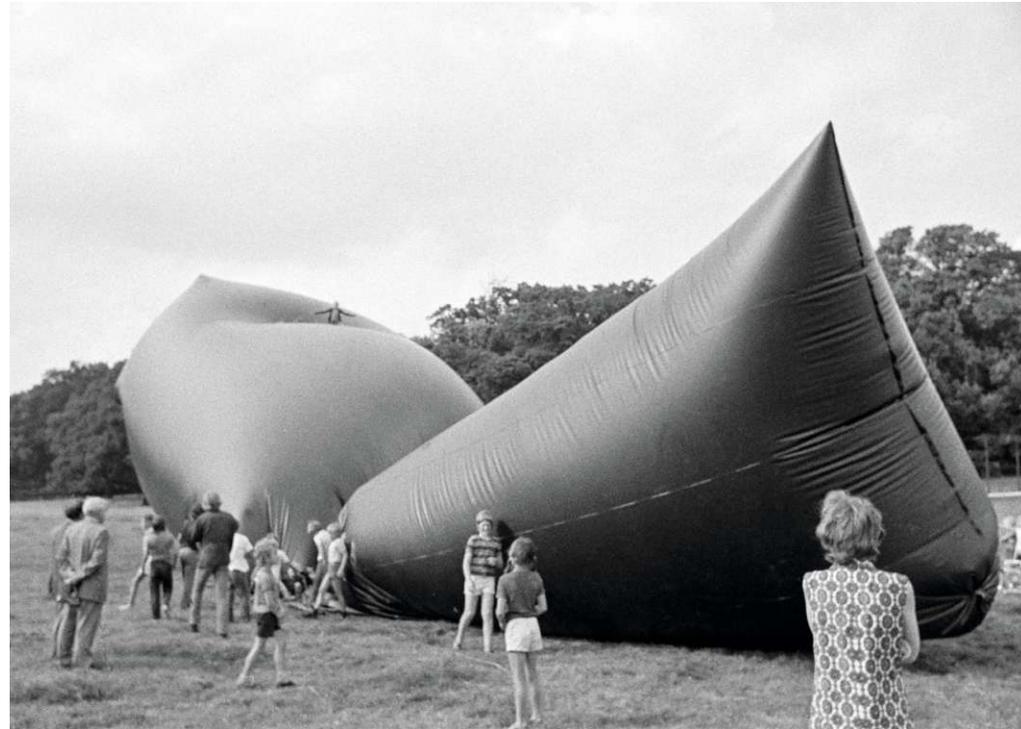


Abb. 11: Shaw u.a., *Homage to Bladen*,
air-inflated structure, sonsbeek buiten
de perken, 1971.

2 Theorie

2.2.6 Sonsbeek

Die in unregelmäßigen Intervallen stattfindende Ausstellung *sonsbeek* wird als die kleine Schwester der *Documenta* in Kassel bezeichnet, obwohl sie lange vor ihr, im Jahr 1949, im schwer kriegszerstörten Arnheim, ihren Anfang nahm. Sie findet nach wie vor in und um Arnheim statt und wechselt mit jeder Ausgabe die kuratorische Leitung. 2021 startete die zwölfte Ausgabe *sonsbeek 20-24* unter dem Titel 'Force Times Distance. On Labour and Its Sonic Ecologies' und wurde von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung kuratiert.

Die Ausgaben der Kunstschau gestalten sich inhaltlich und in ihrer territorialen sowie zeitlichen Ausdehnung stark differenziert. *sonsbeek 71 buiten de perken* > **Abb. 11**, unter der kuratorischen Leitung von Wim Beeren sorgte für internationale Aufregung. Sie fiel in die Zeit der aufkeimenden Institutionskritik, stellte die Skulptur an sich zur Diskussion und verließ erstmals die Grenzen des Parks.²⁸ Diesem Vorbild folgt Bonaventure Soh Bejeng Ndikung's „jam-session“²⁹, wie er sie selbst nennt, die viele Stimmen zum Thema Arbeit vereint und mehr als vierzehn Locations in und um Arnheim bespielt.

Die fünf Kernbereiche Ausstellung, Radio, Bildungs- und öffentliches Programm, Publikationen und Archiv bringt er anhand verschiedener Medien zum Ausdruck. Zusätzlich soll *sonsbeek 20-24* nicht nur einen Sommer lang andauern, sondern mit weiteren Veranstaltungen, die Stadt bis 2024 bespielen.

²⁸ vgl. Dutch Art Institute, „About Sonsbeek“.

²⁹ detektor.fm, „Sonsbeek Biennale“.

2.2.7 Land Art – Earth Art

Mit der Kritik am reinen Objektcharakter der bildenden Kunst und dem White Cube als ihrem Ausstellungsort entwickelte sich in den späten 60ern neben Fluxus, Happening, Aktionismus und Performance auch die Land Art. Der Begriff wurde in Europa maßgebend vom gleichnamigen Dokumentarfilm des deutschen Filmemachers Gerry Schum geprägt. Er stellte unter anderem drei der bedeutendsten Werke von Michael Heizer, Walter de Maria und Robert Smithson vor. In den USA gilt die Ausstellung „Earth Works“ in der New Yorker Galerie von Virginia Dwan als Start der Ära.³⁰ Der geschlossene Kontext wird durch die offene Landschaft ersetzt, dort erschaffene Kunstwerke sind von ephemeren Charakter. Frühe Werke kennzeichnen sich durch ihre einfachen, geometrischen Strukturen, die mit oder ohne maschinellen Einsatz in die Erdoberfläche eingearbeitet wurden.³¹ (z.B.: Michael Heizer's Double Negative in der Wüste Nevadas › **Abb. 12**)

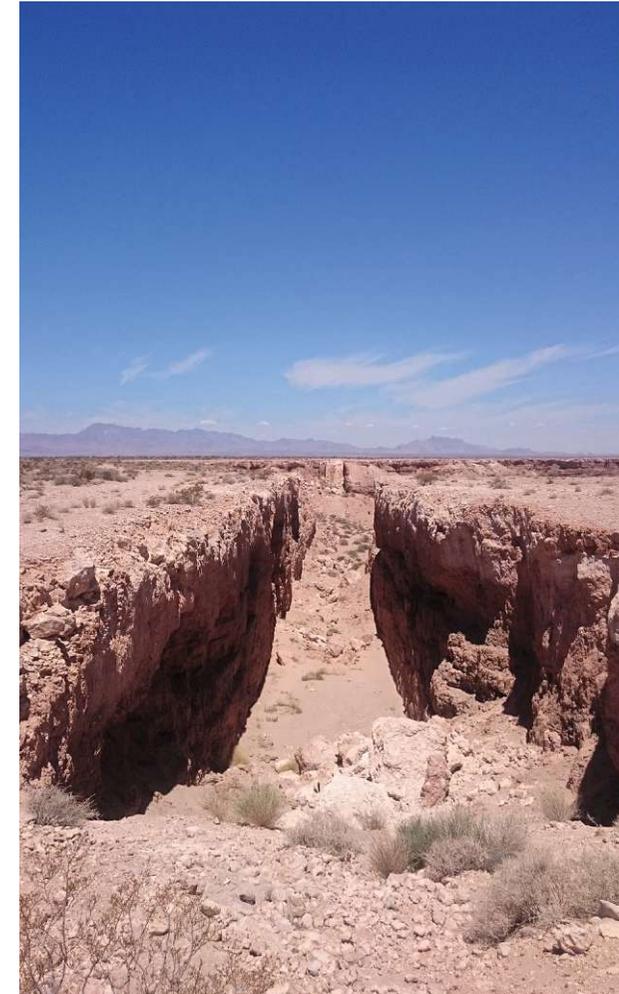


Abb. 12: Heizer. *Double Negative*, 1969.

³⁰ vgl. Sandhofer, „Kunstgeschichte Kompakt“.

³¹ vgl. Kunsthalle Krems, „Land Art“.

2.2.8 Das Werk Pierre Huyghes

Pierre Huyghe 1962 in Paris geboren, ist bildender Künstler. Er schafft komplexe Situationen, die sich oftmals aus Technologien, biotischen und abiotischen Faktoren zusammensetzen.³² Er arbeitet mit einem empfindsamen ‚Milieu‘, bringt Elemente ein, die sich in Anbetracht von Zeit und Raum mit dem Kontext verflechten und Veränderungen vollziehen, unabhängig von Künstler*in oder Betrachter*in.

In einem Interview mit dem *Louisiana Channel* sagt Huyghe, dass er versucht den Grad der Vollkommenheit offen zu halten, damit andere Einflussfaktoren in Verbindung treten können. Die Werke dürfen in ihrer Erscheinung und ihrer Bedeutung nie abgeschlossen sein. Er interessiert sich für die Kontingenz, für das Unvorhersehbare.³³

Seine Arbeit *Untilled* für die dOCUMENTA 13 erstreckte sich über eine abgelegene Kompostieranlage. In der Szenerie ist nicht durchgängig offensichtlich welche Bestandteile ursprünglich zum Ort gehören und welche ‚Kunst‘ sind. Algenbewachsene Pfützen auf Wegen, von Pflanzen überwucherte Hügel neben Haufen aus schwarzem Splitt und einer Ameisenkolonie. Das Zentrum bildet die Nachbildung einer Skulptur von Max Weber, mit einem Bienenvolk anstelle des Kopfes, sowie die Windhündin Human mit rosa eingefärbtem Bein. Eine Zeichnung Pierre Huyghes im Kurzführer der Ausstellung veranschaulicht die Fülle von Anspielungen, literarischen Verweisen und fremden Fragmenten, die diese Assemblage beinhaltet. Der Künstler entwirft eine komplexe Situation in einen realen, inhomogenen Ort. Eine Reihe von unkontrollierbaren Einflüssen wie das Wetter oder der Biorhythmus der Hündin erzeugen eine unabhängige Neuorganisation ihrer Form – das Werk wird zum sich selbst generierenden Prozess, der auf Zufälligkeiten basiert.³⁴



Abb. 13: Huyghe. *Untilled*. dOCUMENTA 13, Kassel. 2011-12.

³² vgl. Weiss, „Zusammen Leben“, 66.

³³ vgl. Pierre Huyghe, Artist Pierre Huyghe: „I’m not interested in binarity.“

³⁴ vgl. von Hantelmann, „Thinking the Arrival“, 89–91.

2.3 Tendenzen vom Museum zur Plattform

2 Theorie

Nach dem zweiten Weltkrieg begann mit Frank Lloyd Wrights Solomon R. Guggenheim Museum eine neue Ära der Museumsarchitektur. Eine Reihe auffälliger, exzentrischer Bauten entstand, die Hans Wolfgang Hoffmann in seinem Text zur Geschichte und Theorie des Museumsbaus unverwechselbar mit Assoziationen belegt: ‚Lüftungscontainer‘, ‚schräge Kiste‘, ‚Paketstapel‘, ‚zerbrochener Davidstern‘ oder die ‚schwarze Wolke‘³⁵. Er stellt einen Trend zur Signature-Architektur fest, die eine breitere Gesellschaftsschicht in die Museen lockt, zu höheren Besuchszahlen führt und insgesamt zur Gentrifizierung beiträgt, was zusammenfassend mit dem ‚Bilbaoeffekt‘ beschrieben wird.³⁶ Zur Nachahmung setzte ein regelrechter Bauboom ein, Museen wurden an immer suburbaneren Orten errichtet und kommerzielle Bauherren traten auf und ahnten zusätzlichen wirtschaftlichen Erfolg.

Parallel zu dieser Entwicklung wurden die Museen in den 60er und 70er Jahren mit massiver inhaltlicher Kritik konfrontiert. Die zeitlich aufwändige Aufbereitung der Sammlungen sowie der Wiederaufbau der Museumsbauten nach dem zweiten Weltkrieg, verhinderten eine bereits überfällige Neuorientierung. Gefordert wurde der Wiedereinbezug der Gesellschaft, verstärkter Gegenwartsbezug sowie kritische Selbstbefragung. Kunstschaffende unterstrichen diese Forderungen mit öffentlichen Demonstrationen und Happenings.³⁷

Um die Jahrtausendwende fanden europaweit Teilprivatisierungen von Museen statt.³⁸ Ein Paradigmenwechsel vollzog sich, in dem kommerzielle Interessen an Bedeutung gewannen und verstärkt wirtschaftliches Handeln eingefordert wurde. Nicht selten sind auch öffentliche Museen auf Sponsorengelder angewiesen.³⁹

Somit bestimmen heute neben Repräsentation auch die Ökonomisierung wie Museen handeln. Zusätzlich tauchen vermehrt Restitutionsthemen auf, es wird auf unterschiedlichste Weise versucht sich im digitalen Zeitalter

neu zu orientieren und Museen sind aufgrund ihrer Reichweite und ihres Bildungsauftrages aufgefordert, sich substantiell und inhaltlich der Klimakrise anzunehmen.

Das Netzwerk schnittpunkt zitiert in seinem Beitrag zum 2020 erschienenen Sammelband ‚Das Museum der Zukunft‘ aus dem Buch ‚La Fin des Musées‘ von Catherine Grenier:

„Sie plädiert [...] für Museen als aktuelle Institutionen, die sich nicht mehr bloß um sich selbst drehen, sondern sich vielmehr mit den wesentlichen Fragen der Welt und der Gesellschaft auseinandersetzen. Sie stellt sich ein Museum der Zukunft als polymorph vor: als Forum, das sich den Konflikten und Fragen der Gegenwart stellt, als dynamischen sozialen Raum, <als Zeuge unserer Zeit und Ort ihrer Befragung>“⁴⁰

Es stellt sich die Frage, ob der Repräsentationsbau mit seiner aufwändigen Technik, der teuren Instandhaltung und unflexiblen statischen Architektur, die aktuellen Anforderungen an eine moderne museale Institution noch erfüllen kann oder ob er nicht sogar Mitschuld hat, dass sich die Institution nicht umfassend weiterentwickeln und neu definieren kann?

Mit alternativen Modellen zur ‚physisch-räumlichen‘ Konfiguration musealer Institutionen beschäftigt sich die *European Kunsthalle* in ihrer Gründungsphase in Theorie und Praxis.

In der Studie ‚Spaces of Production‘, die die Gründer*innen im Rahmen ihres Projekt-Reports veröffentlicht haben, analysieren sie architektonisch stabil und instabil organisierte Institutionen und diskutieren ihre jeweiligen Optionen:⁴¹

„Die[se] stabile Umwelt funktioniert in einem doppelten Sinne, in dem sie Eigenständigkeit sowohl von Programm als auch sozialer Struktur der Institution garantiert. Nutzungsvarianten stehen in direktem Zusammenhang zu den inhärenten Möglichkeiten architektonischer Elemente wie Wand, Decke und Boden. Räumlich instabile Institutionen hingegen ermöglichen die Verschmelzung mit dem urbanen Alltag der Umgebung. Sie sind definiert durch flexible, dynamische Grenzen.“⁴²

Die *European Kunsthalle* erprobte in ihren ersten Jahren temporär eine instabile Variante, analysierte stabile Institutionen und entwickelte daraus eine eigenständige Vision, die die Vorteile beider Modelle repräsentierte.

2 Theorie

Im instabilen Modus mit externen Büroräumlichkeiten, aber ohne Gebäude oder eigenem Ausstellungsraum, fokussierte sie sich auf dezentrale Ausstellungsformate. Die Minimierung gebäudebezogener Ausgaben ermöglichte ein produktives Arbeiten am Wesentlichen.⁴³ Zu vergleichen ist diese Arbeitsweise mit dem in Wien situierten *museum in progress*, das als privater Kunstverein seit 1990 den Museumsbegriff stetig ausweitet und „durch seine Aktivitäten die medialen und öffentlichen Räume in ein „Museum“ für seine Kunstprojekte [...]“⁴⁴ verwandelt. Ein Beispiel ist die Ausstellungsreihe ‚Eiserner Vorhang‘ bei der jährlich wechselnd Künstler*innen ausgewählt werden um die Brandschutzwand der Wiener Staatsoper zwischen Bühnen- und Zuschauer*innenraum zu gestalten. Themen wie Sichtbarkeit und Zugänglichkeit erfordern im instabilen Modus erhöhte Aufmerksamkeit.

In der Analyse stabiler Institutionen wie dem Tate Modern in London, zeigt sich eine starke Reduktion der Ausstellungsflächen über das letzte Jahrhundert zugunsten grundsätzlich nebensächlicher Nutzungen. Zeitgleich steigt der Bedarf an spezifischeren Ausstellungsräumen, zurückzuführen auf ein diverseres Publikum und die darauf abgestimmten Repräsentationsformate. Die Verfasser des Reports identifizieren ein ‚Prinzip des Umbaus‘, das sich in veränderlicher Ausstellungsarchitektur, gesetzlich erforderlichen Umbaumaßnahmen sowie inhaltlicher Neupositionierung zeigt. „Das Prinzip des Umbaus ist im stabilen Modell konzeptionell nicht mitgedacht und führt daher zu erheblichen Einschränkungen in der programmatischen und kuratorischen Nutzung.“⁴⁵

Die Notwendigkeit des ständigen baulichen Wandels gibt der *European Kunsthalle* den Anlass für ihre eigenständige architektonische Vision, die „Sichtbarkeit als auch zeitliche Veränderbarkeit garantiert“⁴⁶. Eine ‚Keimzelle‘, bestehend aus Ausstellungsraum und Verwaltung, wird strategisch innerstädtisch positioniert und bildet die Plattform für Veränderung. Individuelle Raummodule mit wechselnder Autorenschaft werden sukzessive an die Keimzelle angegliedert, je nach Bedarf und programmatischer Anforderung. Unterschiedliche Entwicklungsprinzipien, wie Anlagerung, Expansion, Schrumpfung oder Fluktuation, sind in Abhängigkeit finanzieller, kuratorischer und räumlicher Bedingungen realisierbar.⁴⁷

Eine instabile Strategie verfolgen auch die wiederkehrenden ‚Freiluft‘-Ausstellungen *sonsbeek* und *Sculptur Garden*. Im Unterschied zu musealen Institutionen liegt ihre grundlegende Motivation, im Sinne einer ‚Leistungsschau‘, in der Präsentation gegenwärtiger Tendenzen zeitgenössischer Kunst. Das ‚Prinzip des Umbaus‘ wird hier vollständig verkörpert, die Organisationen können ihre räumlichen Konzepte mit jeder Ausgabe dynamisch verändern. Ihr temporärer Eingriff in vielschichtige urbane Strukturen verleiht ihnen

jedoch Festivalcharakter und macht sie zwangsläufig zu einem Instrument des Stadtmarketings.

Im Buch ‚Das Museum der Zukunft‘ wird neben der Diskussion um die physische Hülle von Museen in vielen Beiträgen auch die Forderung nach mehr Öffentlichkeit formuliert, zum Beispiel von der Museologin Roswitha Muttenthaler und der Architektin Gabu Heindl. Während Muttenthaler Externen eine größere Teilhabe zukommen lassen und das Museum als Forum verstehen möchte,⁴⁸ stellt sich Heindl das Museum der Zukunft als Gemeingut vor, das einen Möglichkeitsraum entstehen lässt, für nicht geplante räumliche und zeitliche Aneignung, für Konflikte und Solidarität.⁴⁹

Die *European Kunsthalle* kommt dieser Forderung nach und bietet neben der Bühne für die Kunst auch Raum für öffentliche Debatten und nimmt gegenwärtige Diskurse in ihr Programm auf. Sie bezeichnet sich als Kommunikations-Plattform auf stadträumlicher Ebene.⁵⁰

Als Plattform könnte eine museale Institution separat von ihrer gebauten Struktur gedacht werden. Sie könnte ihr Wirkungsfeld flexibel verändern und die digitale Welt besser miteinbeziehen. Sie wäre von hohen gebäudebezogenen Kosten befreit und könnte kooperationsfähiger agieren. Ihre Repräsentation würde sich durch ihr inhaltliches Handeln auszeichnen.

³⁵ Hoffmann, „Geschichte und Theorie des Museumsbaus“, 25.

³⁶ vgl. Hoffmann, 26.

³⁷ vgl. schnittpunkt und Baur, *Das Museum der Zukunft*, 18–19.

³⁸ vgl. schnittpunkt und Baur, 25.

³⁹ vgl. Hoffmann, „Geschichte und Theorie des Museumsbaus“, 32.

⁴⁰ schnittpunkt und Baur, *Das Museum der Zukunft*, 25.

⁴¹ vgl. Hirsch, Misselwitz, und Görlich, „Spaces of Production“, 106.

⁴² Hirsch, Misselwitz, und Görlich, 106.

⁴³ vgl. Hirsch, Misselwitz, und Görlich, 108–9.

⁴⁴ museum in progress, „Über“.

⁴⁵ Hirsch, Misselwitz, und Görlich, „Spaces of Production“, 126.

⁴⁶ Hirsch, Misselwitz, und Görlich, 127.

⁴⁷ vgl. Hirsch, Misselwitz, und Görlich, 149.

⁴⁸ vgl. schnittpunkt und Baur, *Das Museum der Zukunft*, 209.

⁴⁹ vgl. schnittpunkt und Baur, 129–30.

⁵⁰ vgl. Müller, „Modell Kunsthalle: zwischen Utopie und Realität“, 64.

2.4 Prozessualität

2 Theorie

Prozessualität steht für die Dynamik von Ereignissen, die miteinander in Bezug stehen. In diesem Beziehungsgeflecht steht die Institution Museum, ihre typologische, architektonische Ausformulierung, Menschen, Tiere, Pflanzen, Mikroorganismen und die alles umgebende vielgestaltige Materie.

Dass sich diese Materie ständig verändert, können wir an uns und unserer Umwelt beobachten, alles befindet sich im Fluss. Formen werden generiert oder wachsen, verändern sich, nehmen andere Formen an oder lösen sich auf. Es gibt kontinuierliche Veränderungen, die für uns wahrnehmbar und verständlich sind und es gibt Veränderungen, die außerhalb unseres Wahrnehmungsspektrums liegen und somit unser Handeln kaum oder gar nicht beeinflussen können. Wie beispielsweise die sich über Jahrzehnte entwickelnde Verarmung von Böden.

Tim Ingold kritisiert in seinem Buch 'Making' die statische Sicht der Dinge⁵¹ und veranschaulicht seine Argumentation anhand einer einfachen Metapher. **Abb. 14** Er skizziert Bewusstsein und Materie, als sich ständig verändernde ‚Ströme‘, markiert an jeder Linie einen Punkt und verbindet diese: Zu einem bestimmten Zeitpunkt wird ein bestimmtes Bild im Strom des Bewusstseins zu einem bestimmten Objekt im Strom der Materie.

„Der Unterschied zwischen einer Marmorstatue und [...] einem Stalagmiten, besteht nicht darin, dass die eine geschaffen wurde und die andere nicht. Der Unterschied besteht nur darin, dass irgendwann in der Entstehungsgeschichte dieses Marmorklumpens zunächst ein Steinbrucharbeiter [...] erschien, der ihn [...] dem Gestein entriss, woraufhin sich ein Bildhauer [...] an die Arbeit machte, um [...] die Form aus dem Stein zu lösen. Aber wie jeder Span des Meißels zur entstehenden Form der Statue beiträgt, so trägt jeder Tropfen der übersättigten Lösung vom Dach der Höhle zur Form des Stalagmiten bei. Wenn die Statue anschließend vom Regen abgetragen wird, setzt sich der formgebende Prozess fort, aber nun ohne weiteres menschliches Zutun.“⁵²

Ingold identifiziert diese statische Perspektive insbesondere in den akademischen Bereichen der Anthropologie, Archäologie, Kunst und Architektur und sieht einen Grund dafür in der sich ausweitenden Schere zwischen Theorie und Praxis, die sich beispielsweise durch die Kürzung des praktischen Stundenkontingents an Universitäten ergibt. Denn in der Praxis dieser vier

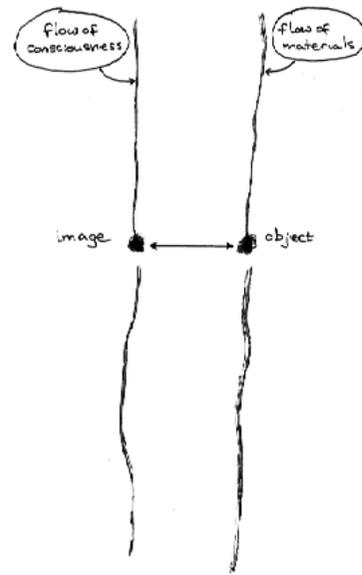


Abb. 14: Ingold. *Bewusstsein, Materialien, Bild, Objekt: das Diagramm.* Making, 21.

2 Theorie

Disziplinen kann, laut Ingold, grundsätzlich ein Denken durch das Machen beobachtet werden.

Machen bedeutet für Tim Ingold einen Erkenntnisgewinn durch Praxis. Ähnlich wie Künstler*innen, erlangen Architekt*innen durch chaotisch-kreatives Arbeiten und die Anwendung verschiedener Methoden Erkenntnis. In der Anthropologie nennt Ingold als Mittel zur Erkenntnis die Teilnehmende Beobachtung und vergleicht diese mit der Methode des Grabens und Freilegens in der Disziplin der Archäologie.

Da insbesondere die Architektur unsere Umwelt gestaltet, ist sie in der Verantwortung Lösungen für eine gute Zukunft für Alle (Spezies) vorzuschlagen. Damit das gelingt, sagt Ingold, muss sich auch die Theorie dem unstillen Charakter der Umwelt wieder annähern, denn ihre inhärente statische Sichtweise blendet diesen wesentlichen Teil der Welt in der wir uns bewegen ganz oder teilweise aus.

Dieser Teil inkludiert das Wetter, die Luft, tierische und pflanzliche Organismen, den Boden als sich ständig erneuerndes Medium und die dynamischen Wechselwirkungen dieser Komponenten untereinander. Die Wahrnehmung von und die Interaktion mit diesen Teilen ist für uns Menschen essenziell um zu machen, zu erkennen und zu erinnern:

„A living, breathing body is at once a body-on-the-ground and a body-in-the-air. Earth and sky, then, are not components of an external environment with which the progressively ‚knowledge-up‘ [...] body interacts. They are rather regions of the body’s very existence, without which no knowing or remembering would be possible at all.“⁵³

Ein Beispiel dafür ist der Einfluss des Wetters auf unser Gemüt. Er schreibt "If the medium is a condition of interaction, then it follows that the quality of that interaction will be tempered by what is going on in the medium, that is, by the weather" und weiter „if the weather conditions our interaction with people and things, then, by the same token, it also conditions how we know them“⁵⁴.

Auch unsere Architekturen befinden sich in der ‚weather-world‘ und werden ständig beeinflusst. Unsere statische Sichtweise veranlasst uns zu Instandhaltungs- und Sanierungsmaßnahmen, um den Urzustand permanent zu erhalten. Ein Beispiel dafür ist die Sanierung der Neuen Nationalgalerie in Berlin, die für den Skulpturengarten eine Wiederherstellung nach dem Bestandsplan 1967/68 verfolgte. Mies van der Rohe entwarf ein Bild

des Gartens mit der Vegetation in einem bestimmten Zustand. Sie veränderte sich jedoch, breitete sich aus, wuchs und vermehrte sich. Würden wir diese nicht menschliche Einflussnahme auf Architektur bewusster wahrnehmen und ihr einen Wert zusprechen, könnten wir diese Prozesse in die Architekturgnese integrieren und möglicherweise andere Spezies miteinander und ressourceneffizienter bauen.

Eine aus dieser unstillen Sichtweise gedachte Architektur müsste, wenn wir Tim Ingolds Verweis auf Steward Brand heranziehen, als Anti-Architektur gesehen werden, denn er zitiert letzteren der schrieb, dass der einzige Sinn der Architektur in ihrer Permanenz läge. Die Welt in der Gebäude errichtet werden, beschreibt Ingold, ist jedoch das Gegenteil von Permanenz, sie befindet sich unaufhörlich in Bewegung.

Könnte also eine intensivere Auseinandersetzung mit der Natur unsere Wahrnehmung für die in ihr stattfindenden Vorgänge schärfen und damit unser Handeln beeinflussen? Könnten wir dadurch Architekturen prozessfähiger Denken, dass nicht-menschliche Einflussnahme als generierend betrachtet werden kann? Hilft es uns den Materialienfluss ganzheitlicher zu betrachten um besser in Kreisläufen zu denken?

⁵¹ vgl. Ingold, *Making*, 20.

⁵² Ingold, 21–22.

⁵³ Ingold, „Footprints through the Weather-World“, 122.

⁵⁴ Ingold, 133.

2.5 Erholungsgebiet Wienerberg



Abb. 15: Lageplan, Erholungsgebiet Wienerberg, M 1:50000

2.5.1 Topos

Als Ort für das Museum dient das Erholungsgebiet Wienerberg. Es liegt im Süden von Wien, im Bezirk Favoriten, auf der Terrassenflur des Wienerbergs und ist Teil des Wiener Wald- und Wiesengürtel.

Das Nah-Erholungsgebiet umfasst 123 Hektar, davon sind 16,1 Hektar Wasserfläche. Es zählt zu den beliebtesten Naherholungsgebieten Wiens. Ein Besuchermonitoring 2002-2003 und Untersuchungen im Rahmen eines länderübergreifenden Projektes 2006 ergaben durchschnittliche Besucher*innenzahlen von 3.400 Personen und 500 Hunden pro Tag.⁵⁵ Die 2021 fertiggestellte Wohnsiedlung *Biotope City Wienerberg*, die nordöstlich direkt anschließt, hat die Anzahl der regelmäßigen Besucher*innen vermutlich weiter erhöht.

⁵⁵ vgl. Haubenberger, *Vom Wienerberg*, 58.

2 Theorie

Anbindung

Vom Stephansplatz ist das Erholungsgebiet mit den öffentlichen Verkehrsmitteln in 30 Minuten erreichbar, vom Wiener Hauptbahnhof in 20 Minuten. Mit der Verlängerung der U2 ist das Erholungsgebiet ab 2035 ohne Umstieg mit dem Zentrum verbunden. Für den Individualverkehr ist es über die Triester Straße sowie die Laxenburger Straße erreichbar, darüber hinaus liegt die Auffahrt zur A23 nur wenige Fahrminuten entfernt.

Bedeutung

Das Erholungsgebiet ist von großer Wichtigkeit für die Menschen in den umliegenden Bezirken. Die im Zuge der Renaturierung künstlich geschaffene Landschaft hat sich natürlich entwickelt und kaschiert die letzten Hinweise auf ihre bewegte Geschichte. Die üppige Fauna und Flora bringen Besucher*innen in unmittelbaren, intensiven Kontakt mit der Natur.

Aktivitäten

Die Freizeitmöglichkeiten des Parks sind vielseitig, weshalb sich ein diverses Spektrum an Besucher*innen dort trifft. Das mehr als 14 km lange Wegenetz dient als Spazier- und Laufstrecke. Zwei Wiener Stadtwanderwege durchqueren das Gebiet und teilweise ist das Wegenetz für Radfahrer*innen freigegeben. Der Wienerbergteich wird im Sommer von Badegästen besucht und dient ganzjährig dem Fischereiverein Wienerberg als Fischrevier.

Am Gelände bzw. direkt anschließend befinden sich ein Bikepark, ein Streetballplatz, Fußballplätze und ein Beachvolleyballplatz. Die Magistratsabteilung 49 (Forstamt) hat seit der Renaturierung einen Stützpunkt vor Ort. Im Sommer begegnet man auch Früchtesammler*innen und findet kleine, versteckte ‚Guerilla‘-Gärten.

Topografie

Das Gelände wurde im Zuge der Revitalisierung teilweise verändert und aufgeschüttet. Charakteristisch sind die Terrassen sowie die starke Höhenentwicklung gen Süden.

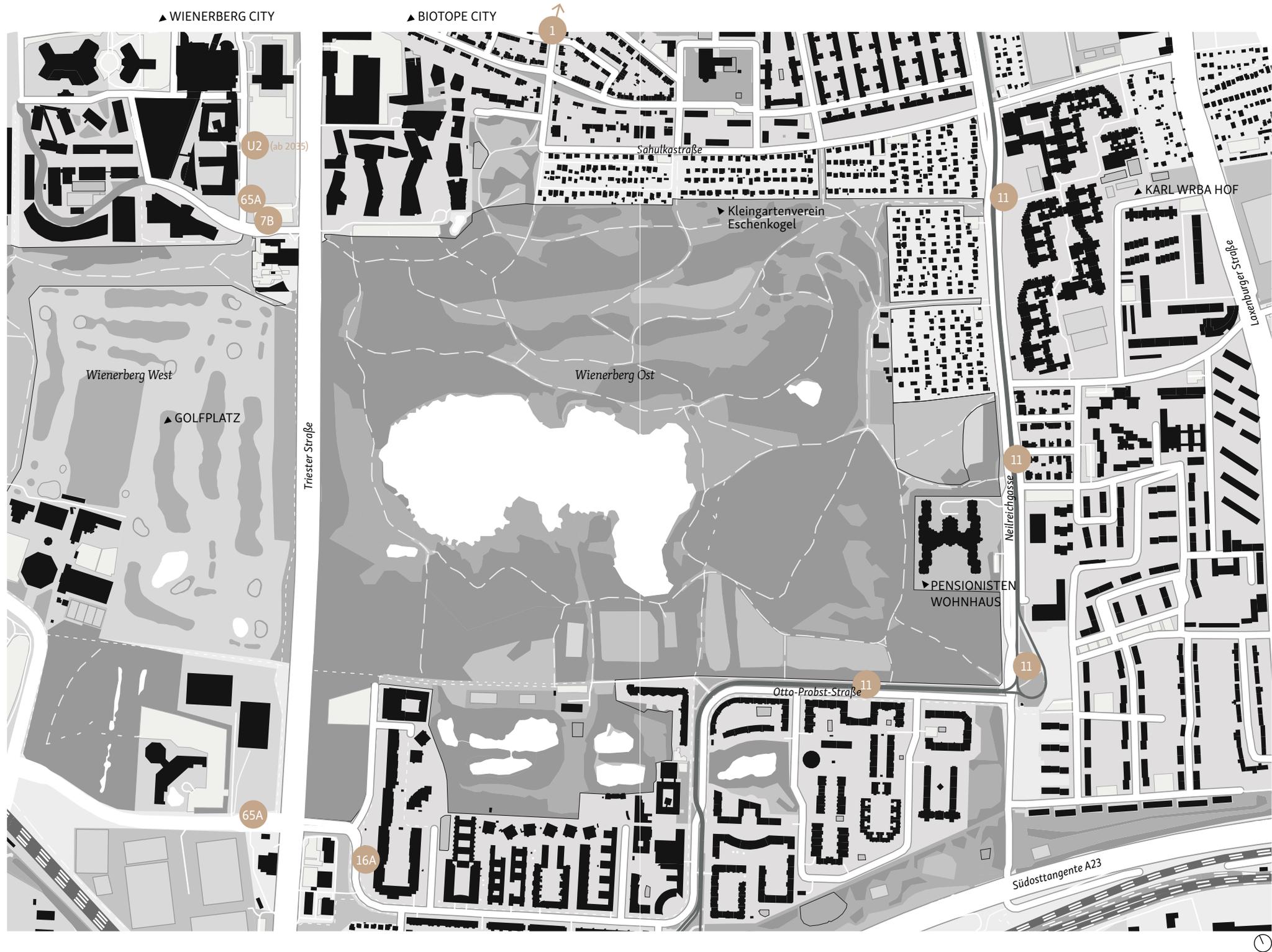


Abb. 16: Umgebung, Erholungsgebiet
Wienerberg, M 1:15000

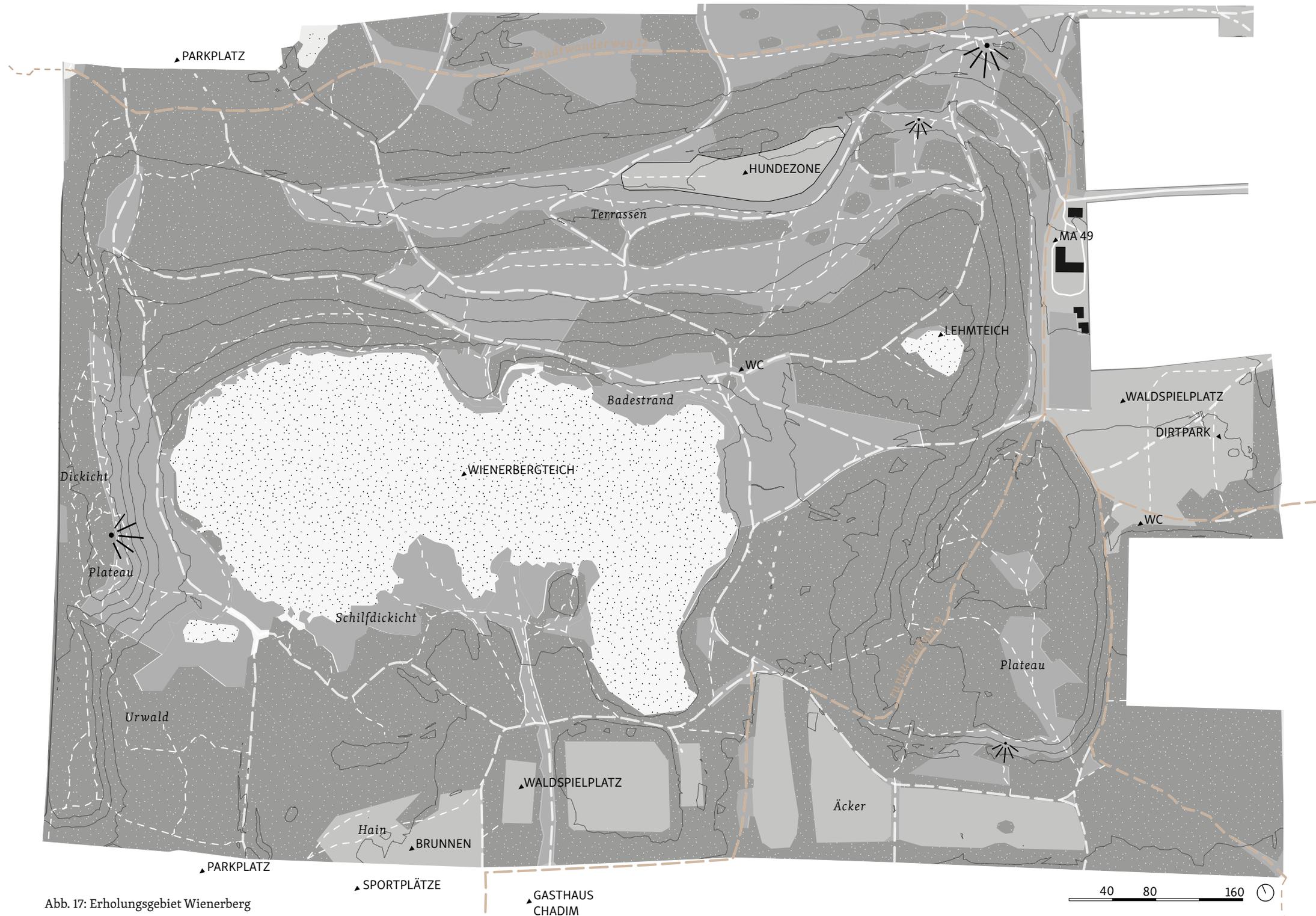


Abb. 17: Erholungsgebiet Wienerberg





Abb. 18: (Ausschnitt) Meldeman u.a., „Rundansicht“, 1530.

2 Theorie

2.5.2 Geschichte

„Die Wienerberg- und die Laaerbergterrasse bilden jene halbmondförmige geologische Formation, die den am Donaukanal gelegenen Kern von Wien von Nußdorf bis in die Talebene der Schwechat umfängt. Sie ist nach dem im Süden Wiens gelegenen Wienerberg benannt, der noch im Mittelalter dicht bewaldet war und zu den unsicheren Gebieten der Umgebung Wiens zählte. Über den Wienerberg führt die Fernverkehrsstraße nach Süden (Semmering, Kärnten, Friaul, Venedig beziehungsweise Triest). Auf der höchsten Höhe des Wienerbergs (236 Meter) steht die Spinnerin am Kreuz, östlich von ihr der städtische Wasserturm.“⁵⁶

Zwischen Spinnerin am Kreuz und Wasserturm fanden bis 1868 Hinrichtungen statt. Gerichtet wurde durch Hängen, Verbrennen, Köpfen, Viertel- und Rädern und es versammelten sich bis zu 50.000 Schaulustige, um das ‚Spektakel‘ zu verfolgen. In der Rundansicht von Niclas Meldeman aus dem Jahr 1530 kann man zwei Gehenkte am Galgen und die Spinnerin erkennen. > **Abb. 18** Daneben steht ‚am Wienerberg‘ und ‚Bildseul beim gericht‘.⁵⁷

Weiter südlich, in der Nähe der Ansiedlung ‚Neustift‘, entstand in der Amtszeit Maria Theresias 1775 die erste staatliche Ziegelei. Im Jahr 1819 gründete der Pächter Alois Miesbach die Firma Wienerberger und kaufte im folgenden Jahr die staatliche Ziegelei auf. In den folgenden Jahren wurde Wienerberger zur größten Ziegelherstellungsfirma in Europa mit mehreren tausend Arbeiter*innen. Sie vereinte sieben Ziegelwerke in und um Wien, sowie mehrere Steinkohlefabriken.⁵⁸

Im 19. Jahrhundert gewann die Stadt Wien an Beliebtheit und wuchs enorm. Ab 1830 hat sich die Einwohner*innenzahl mehr als verfünffacht und lag 1916 bei 2,2 Millionen. Menschen kamen aus allen Teilen der Monarchie, vor allem aber aus den nördlichen Kronländern Böhmen und Mähren. Durch Ökonomisierung und Mechanisierung arbeitslos, erhofften sich viele ein besseres Leben in der Großstadt Wien. Zudem verhalf die Eröffnung der Südbahn 1839 und der Ostbahn 1846 dem Stadtteil Favoriten zu einer zweiten Industrialisierungswelle. Viele fanden Beschäftigung in ‚dienenden‘ Positionen, als Haushaltshilfe oder in großen Betrieben wie der Firma Wienerberger. Die abfällige Bezeichnung ‚Ziegelböhme‘ stammt aus dieser Zeit.⁵⁹

Nach dem Tod Alois Miesbachs 1857, führte dessen Alleinerbe, sein Neffe

2 Theorie

Heinrich Drasche, das stetig wachsende Unternehmen weiter. Wolfgang Slapansky bezeichnet die Beiden als „patriarchal-fürsorgliche Unternehmer“ – wer ihren Reichtum schuf, sollte fair behandelt werden.⁶⁰ Sie bemühten sich um soziale Infrastrukturen für die Arbeiterschaft, errichteten Wohnungen, Waschhäuser, ein kleines Spital sowie eine ‚Kinderbewahranstalt‘ und begründeten Sozialleistungen zur Pensions- und Krankenvorsorge.⁶¹ Für die damalige Zeit fortschrittlich, führten die Sozialleistungen auch zu einer Bindung der Arbeiter*innen an das Unternehmen und zu zunehmender Kontrolle. Die Entlohnung erfolgte in Form einer eigenen Währung, die nur innerhalb des Werkes gültig war.⁶²

Mit dem Börsengang 1869 wuchs die Arbeiterschaft der Ziegelfabrik erneut, was gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu zunehmendem Elend führte.

Der sozial und politisch engagierte Wiener Arzt Victor Adler berichtete über die Verelendung im Ziegelwerk in seiner Wochenzeitung ‚Gleichheit‘. Dies führte zu öffentlichem Aufsehen und 1895 zum ersten Arbeiterstreik, der durch die zuvor entstandene Sozialdemokratische Arbeiterpartei unterstützt wurde, mit Victor Adler als Gründungsmitglied und erstem Vorsitzenden. Nach der Gründung eines werkiternen Vereins der Arbeiterschaft wurden die Verhältnisse zusehends verbessert. Die Ziegelfabrik wurde bis in die Jahre des Wiederaufbaus nach dem zweiten Weltkrieg betrieben aber aufgrund sinkender Rentabilität und Rohstoffmangels um 1960 geschlossen.⁶³ Die Werke wurden ins Wiener Becken verlagert und der Wienerberg wurde zur ‚Gstätt‘. Das Gebiet wurde in den darauffolgenden Jahren als Deponie für Bauschutt und Hausmüll verwendet, ehemalige Lehmgruben wurden aufgefüllt. ▶ **Abb. 21**

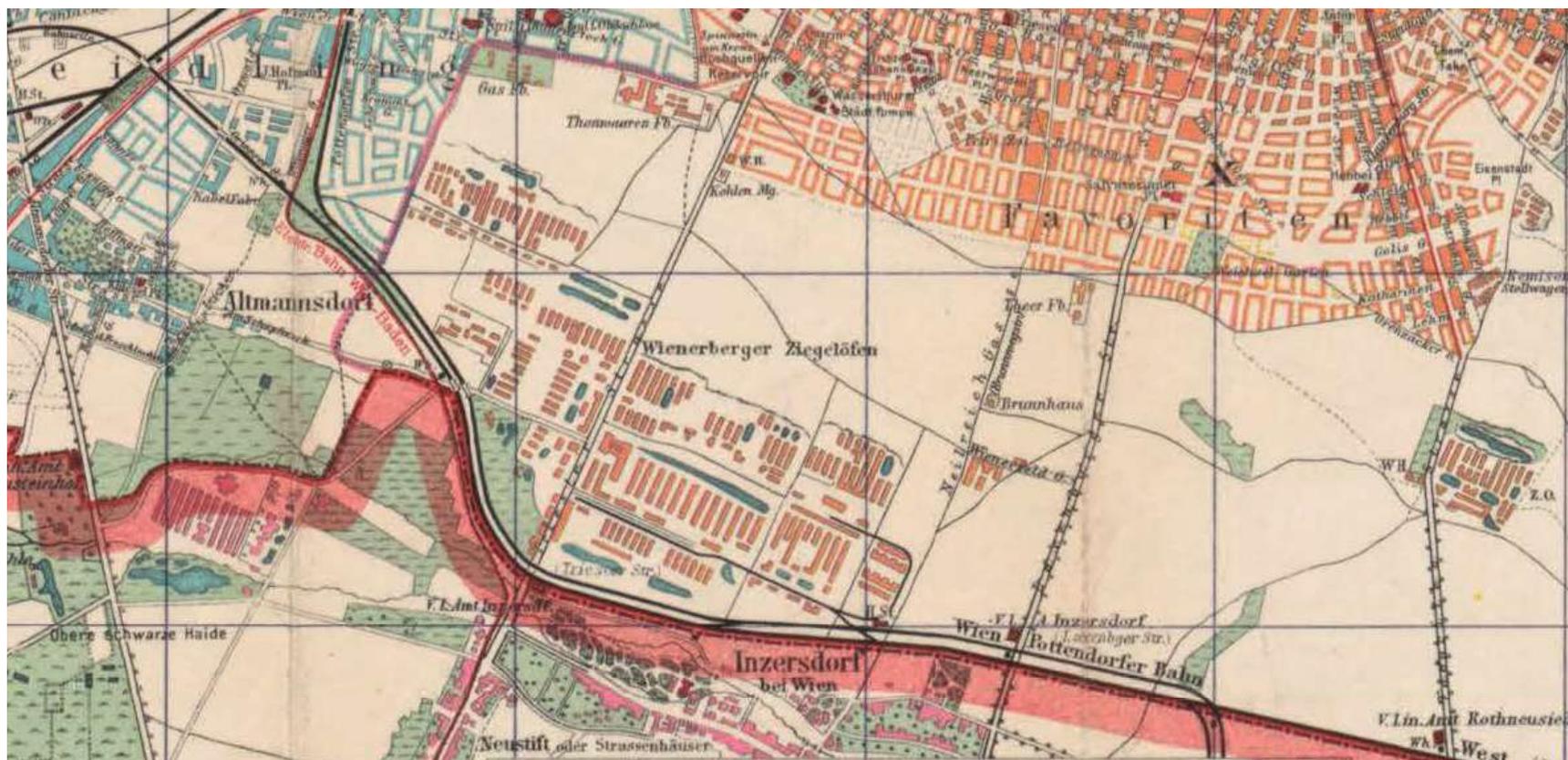


Abb. 19: (Ausschnitt) Artaria&Co., Plan der Großgemeinde Wien: Bezirke: I - XXI." Wien, 1914.

⁵⁶ Wien Geschichte Wiki, „Wienerberg“.

⁵⁷ vgl. Schubert, *Favoriten erleben*, 47–48.

⁵⁸ vgl. Slapansky, *Reise in die Geschichte der ArbeiterInnenbewegung in Wien*, 18.

⁵⁹ vgl. Slapansky, 14–15.

⁶⁰ Slapansky, 18.

⁶¹ Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, 1, A-Da:632.

⁶² vgl. Slapansky, *Reise in die Geschichte der ArbeiterInnenbewegung in Wien*, 22–23.

⁶³ Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, 1, A-Da:632.



Abb. 20: Wohnhäuser der Ziegel-
arbeiterfamilien, o.D.



Abb. 21: Haubenberger. Müllentsorgung am
Wienerberg, 1950. Vom Wienerberg , 46.

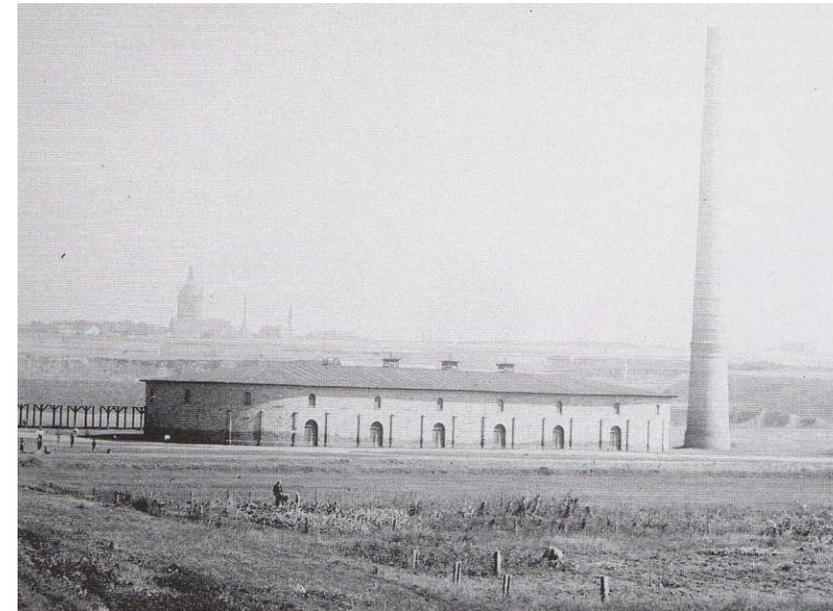


Abb. 22: (Scan) Ringofen, Fotografie,
1900. Favoriten erleben, 84.

2.5.3 Relevanz im heutigen Stadtgefüge

Heute markiert der Wienerbergplatz 1 die Österreich-Zentrale der Firma Wienerberger und damit den ersten Werksstandort. Im südlichsten Teil der ehemaligen Ziegelwerke führte 1980 ein zweistufiger, städtebaulicher Ideenwettbewerb nach dem Leitplan von Otto Häuselmayr zur Realisierung eines Wohnquartiers.⁶⁴

Diese Planung gab 1982 wiederum Anlass für das Engagement des Landschaftsarchitekten Wilfried Kirchner zur Ausgestaltung und Planung des Erholungsgebietes. Zu dieser Zeit stand der Teich und die charakteristischen Trockenrasenfluren unter Naturschutz und 1995 wurde das gesamte Gebiet mit seiner vielfältig entwickelten Tier- und Pflanzenwelt zum geschützten Landschaftsteil erklärt.⁶⁵

Nördlich des Erholungsgebietes hat sich ab 1999 die *Wienerberg City*, ein Ensemble aus Büro- und Wohnhochhäusern, entwickelt. Ihre Entstehung blieb nicht unumstritten, da sie dem ursprünglichen Stadtentwicklungsplan von 1994 widersprach, schlecht angebunden ist und politische Einflussnahme stattfand. Wahrzeichen wurden die ‚Vienna Twin Towers‘ von Massimiliano Fuksas, die das südliche Tor zur Stadt bilden. Daneben befinden sich zwei weitere Wohnhochhäuser, der Businesspark Tower, das Philips-Haus von Karl Schwanzer sowie die Leitstelle der ÖGK.⁶⁶

Östlich der *Wienerberg City* befindet sich der ‚Vorzeige‘-Wohnkomplex *Biotope City*. Er wurde 2018, nach dem international verbreiteten Konzept von Helga Fassbinder, realisiert. *Biotope City* bedeutet, „dass Menschen und Natur in engem und ausgleichendem Miteinander leben können“. Die äußere Gestaltung zielt demnach gleichermaßen auf die Bedürfnisse der Menschen sowie jene von Flora und Fauna ab. Insgesamt wurden 950 Wohnungen sowie Gemeinschaftsflächen und Geschäftslokale errichtet.⁶⁷

Seit 2017 wird das Wiener U-Bahn-Netz erweitert und bindet mit der Verlängerung der U2 ab 2035 den Wienerberg an das innerstädtische Netz an.⁶⁸

⁶⁴ nextroom, „Wohnbebauung Wienerberggründe“.

⁶⁵ Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, 1, A-Da:631.

⁶⁶ Wikipedia, „Wienerberg City“.

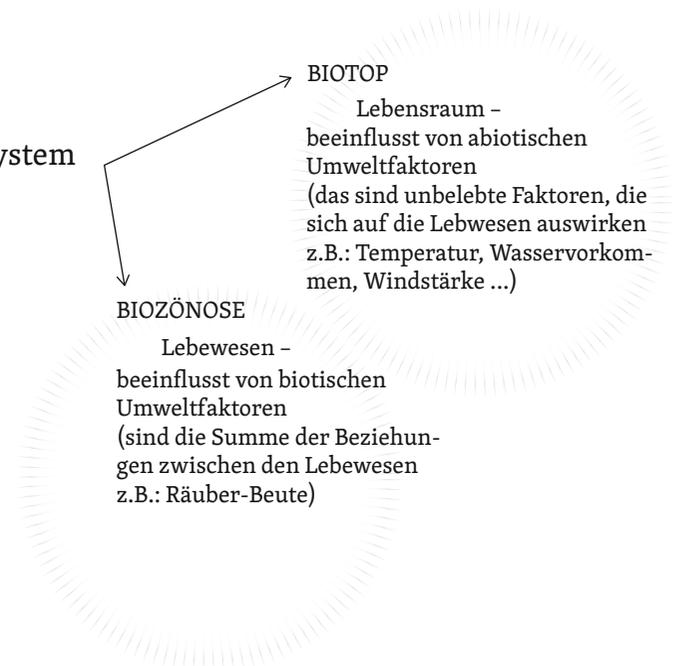
⁶⁷ Biotope City Wienerberg, „Über die Biotope City Wienerberg“.

⁶⁸ Wiener Linien, „Öffi-Ausbau U2xU5“.



Abb. 23: Der Wienerbergteich: Eine Oase in der Stadt, 2020.

2.5.4 Ökosystem



Ein Ökosystem ist ein „dynamischer Komplex von Gemeinschaften aus Pflanzen, Tieren und Mikroorganismen sowie deren nicht lebender Umwelt, die als funktionelle Einheit in Wechselwirkung stehen“⁶⁹

Das Erholungsgebiet Wienerberg muss als möglicher Bauplatz auch aus ökologischer Sicht betrachtet werden. Ökosysteme sind dynamisch und ständig in Veränderung, Sukzessionsvorgänge wirken auf unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Skalen ineinander. Eine Reihe von Leistungen, die das Ökosystem erbringt, sind von substantieller Bedeutung für viele Spezies. Dazu gehören: Nährstoffkreislauf, Bodenbildung, Primärproduktion, Photosynthese, Wasserregulation und Klimaregulation.

Eine Analyse für architektonische Aufgabenstellungen, wird in Zukunft neben den üblichen Themen, die der örtlichen Ökosysteme umfassen müssen.

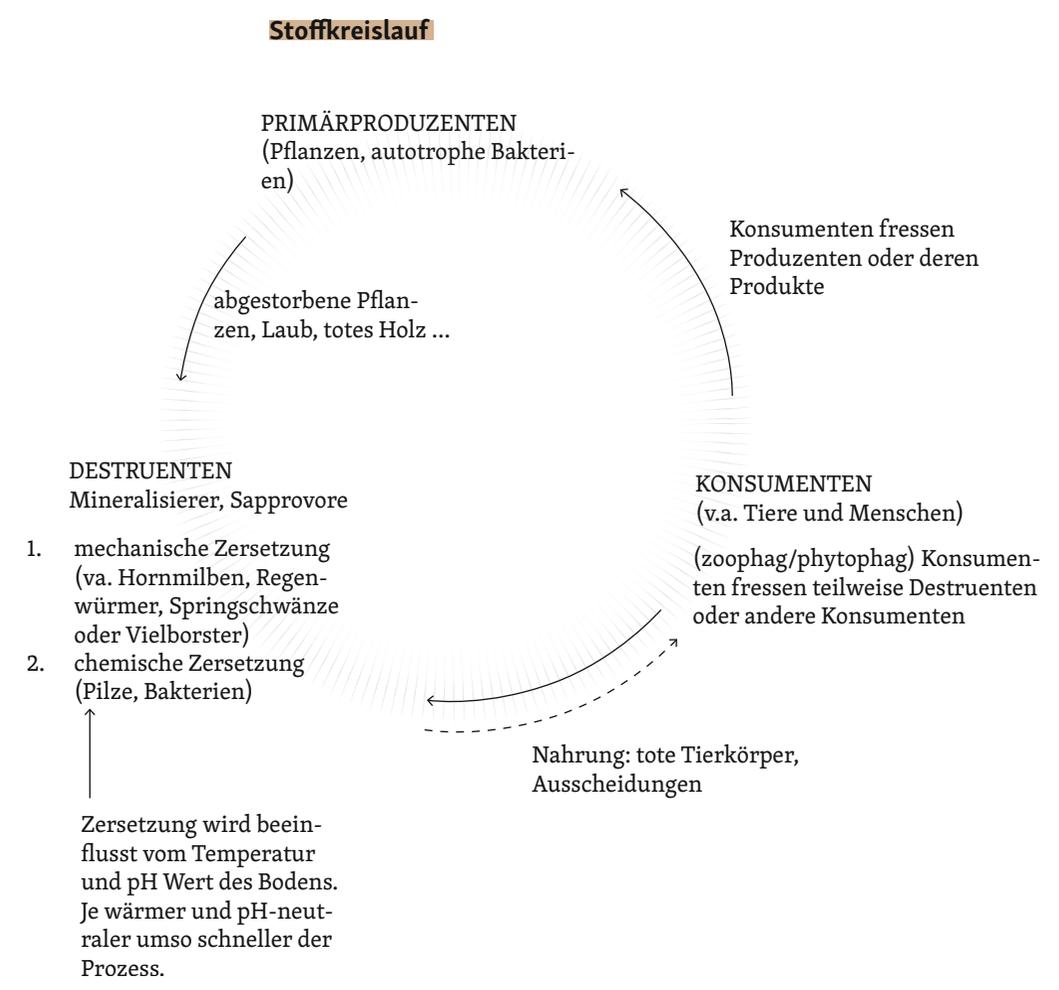
Neben der Recherche der Hauptfunktionen der Ökologie, wurde ein alternativer Zugang zur ökologischen Erkundung vor Ort gewählt. In elf Besuchen wurde das Gebiet aufmerksam durchwandert und vergangene Wege wörtlich festgehalten und im Anschluss kartiert. > S. 28, 60, 98, 134, 152

⁶⁹ United Nations, „Convention of Biological Diversity“, 3.

2 Theorie

, 152

Mit den folgenden Grafiken soll die Komplexität des Stoffkreislaufes unserer natürlichen Umwelt in Erinnerung gerufen werden. Die Relevanz von Vegetation und der damit in Verbindung stehenden Photosynthese verdeutlicht werden sowie auf die vielseitig beeinflusste Funktion der Bodenbildung und die Zusammensetzung von Boden hingewiesen werden.



Bodenbildung

Der Boden ist ein komplexer Lebensraum aus organo-mineralischen Strukturen und einer immensen, weitgehend unbekanntem, Vielfalt an Lebewesen. Er filtert Wasser und speichert es, er dient als Kohlenstoffspeicher und bildet sich ständig neu. Das Bodengefüge entsteht durch Wind, Wetter, Wasser und die Tätigkeit von Pflanzen, Tieren und Mikroorganismen. Die stattfindenden Prozesse bilden eine Struktur, die nach ihren Eigenschaften in vier Lagen unterteilt werden kann:

O - Horizont (Mulchschicht)

Organische Auflage die aus abgestorbenem, nicht bis teilweise verrottetem organischem Material besteht. (Laub, Grasreste, tote Tiere...).

A - Horizont (Oberboden/Mutterboden/Humusschicht)

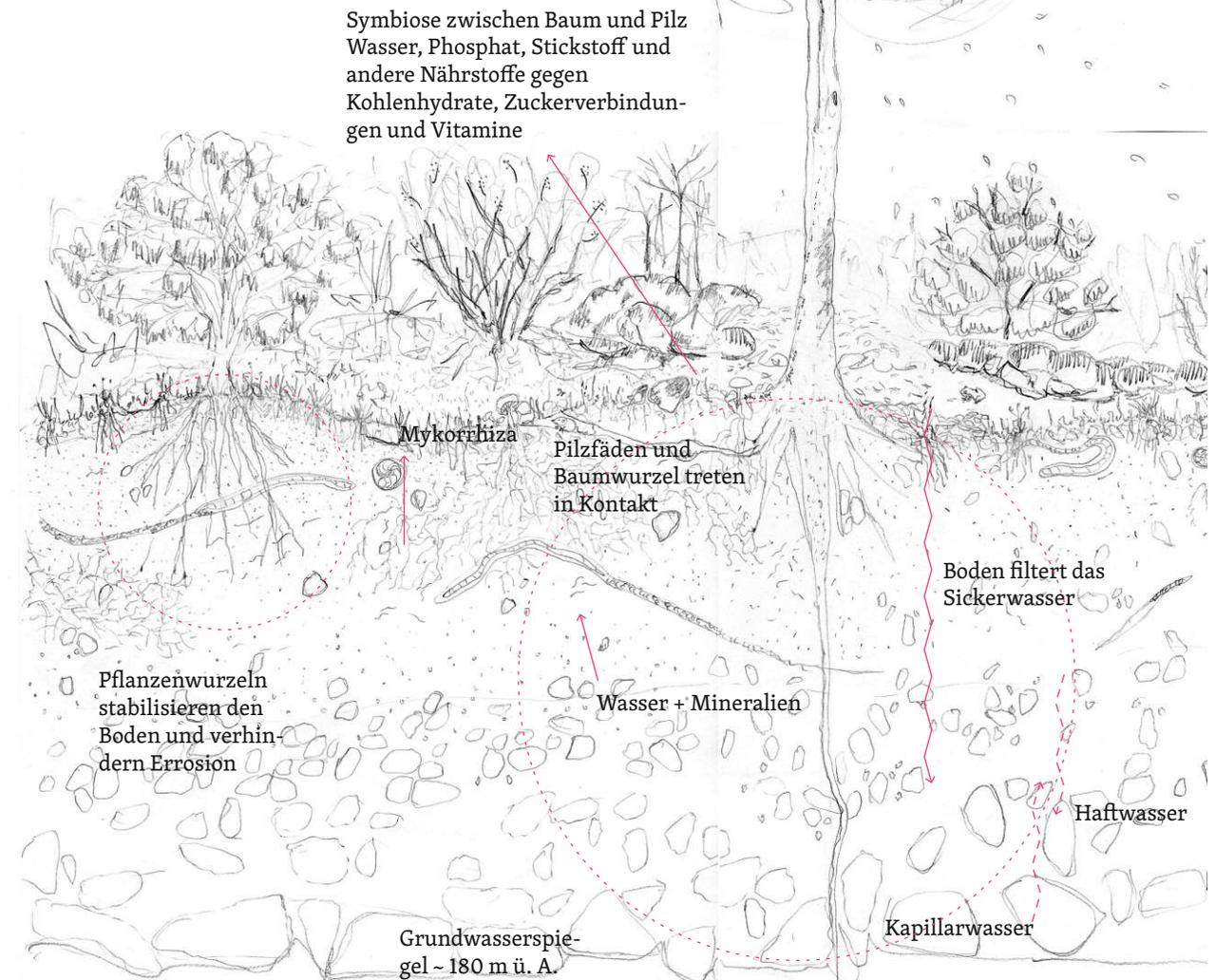
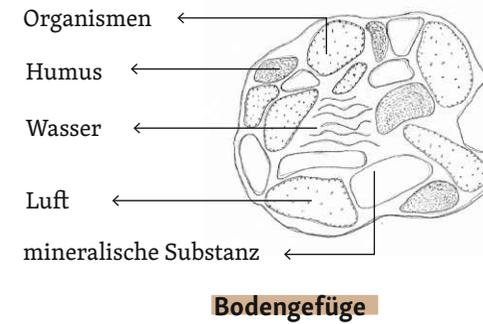
Mit lebenden und toten organischen Bestandteilen angereicherte, oberste Mineralbodenschicht. In der Regel ist dieser Bodenteil stark mit Mikroorganismen, Bakterien und Pilzen belebt, die organische Stoffe abbauen. Diese aufbereiteten Nährstoffe sind für die Pflanzen verfügbar.

B - Horizont (Unterboden)

Ist meist rein mineralisch zusammengesetzt – d.h. aus chemischen Elementen oder chemischen Verbindungen ohne organische Anteile oder Bodenlebewesen. Von der darunterliegenden Gesteinsschicht lässt sich der Unterboden deutlich unterscheiden. Der Unterboden ist immer nährstoffarm und frei von Samen.

C - Horizont

Bezeichnet das Ausgangs- bzw. Muttergestein aus dem der Boden entstanden ist. Am Wienerberg ist es der Kalkstein. Die Wienerbergterrasse entstand im Pleistozän (2,6 Mio. Jahre)



Photosynthese

Photosynthese wird von Pflanzen, Algen und manchen Bakterien betrieben.

99 % des Sauerstoffes für die Atmung aerober Organismen, wie Menschen und Tiere stammt aus der Photosynthese.

Außerdem entsteht daraus die schützende Ozonschicht.

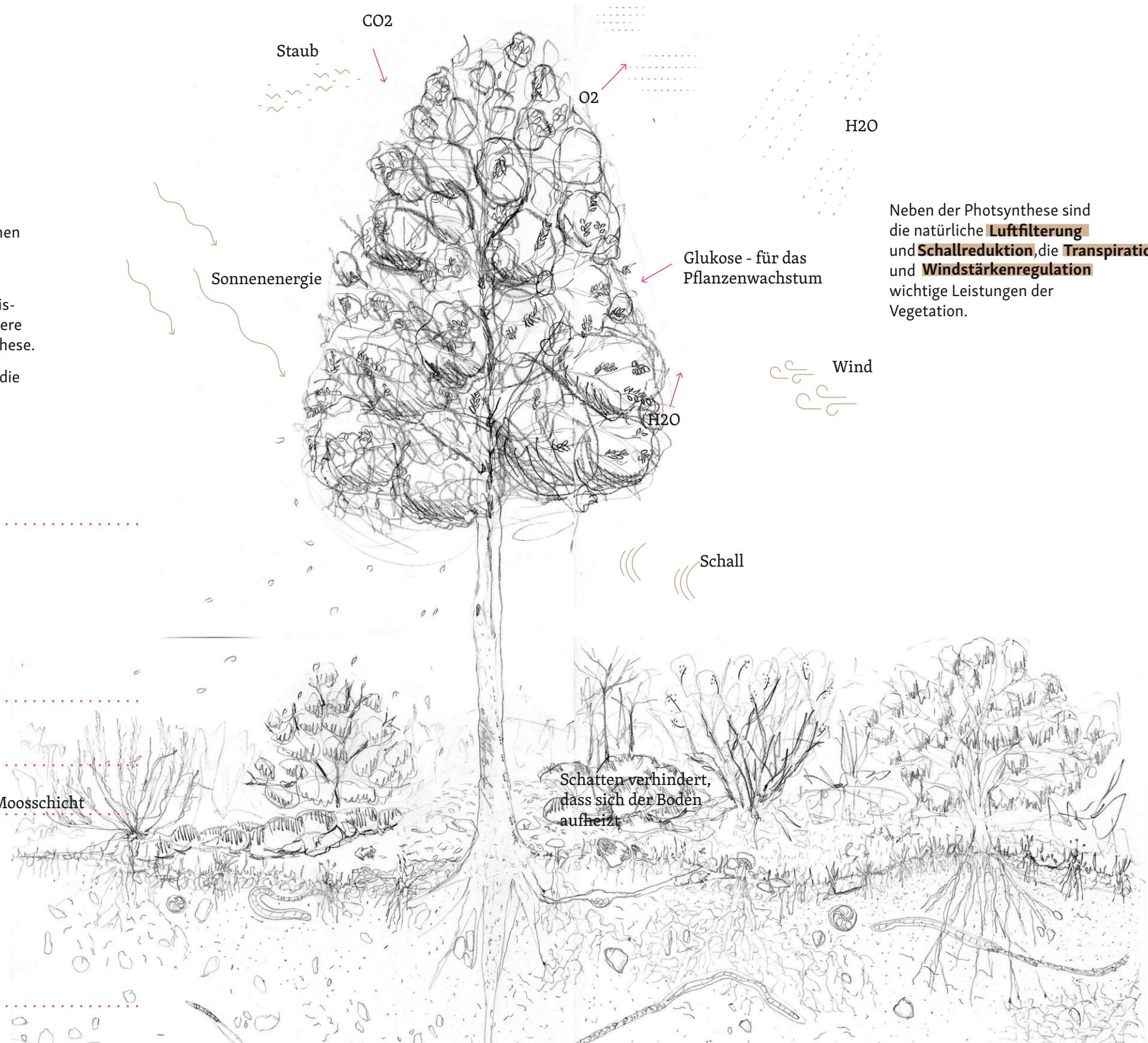
Baumschicht

Strauchschicht bis 5 m

Krautschicht bis 1,5 m

Bodenschicht/Moosschicht

Wurzelschicht



Neben der Photosynthese sind die natürliche **Luftfilterung** und **Schallreduktion**, die **Transpiration** und **Windstärkenregulation** wichtige Leistungen der Vegetation.

Schatten verhindert, dass sich der Boden aufheizt

3 Projektanforderungen

Für das Konzept des *Museum Metamorphosis* ergeben sich 34 Anforderungen an die Planung, die Architektur, das Museum und das museale Programm. Sie sind ohne Priorisierung aufgereiht und dienen als Grundlage für das Konzept.

1. Überwindung nutzungsbezogener Exklusivität
2. Inklusives und gleichberechtigtes Verhandeln zwischen den Spezies
3. Unterstützung städtischer Ökosysteme
4. Wahrnehmung nicht menschlicher Spezies als Stadtakteure
5. Steigerung der biologischen Vielfalt
6. Gleichwertige Berücksichtigung der Bedürfnisse von Menschen, Tieren und Pflanzen (Inter-Spezies Raum)
7. Auflösung der Grenze zwischen Menschen und Nicht-Menschen
8. Ganzheitliche Betrachtung der Materialkreisläufe
9. Gewährleistung der Vernetzung und Barrierefreiheit
10. Berücksichtigung und Erhaltung bestehender Nutzungsansprüche
11. Einbezug nicht-menschlicher Tiere als Nutzer*innen und Bewohner*innen
12. Aktive Einladung nicht-menschlicher Tiere und Gewährleistung langfristiger Nutzungsperspektiven
13. Erfüllung der Bedürfnisse nicht-menschlicher Spezies in allen Lebensphasen zur langfristigen Erhaltung der Population
14. Räumliche Organisation eines gedeihlichen Zusammenlebens von nicht-menschlichen Tieren und Menschen
15. Bereitstellung von Kontakträumen zur Begegnung von nicht-menschlichen und menschlichen Tieren und Menschen
16. Verbindung von Kunst und Natur

3 Projektanforderungen

17. Ermöglichung einer sinnlichen Erfahrung
18. Berücksichtigung der Natur als ein sich ständig veränderndes Konstrukt
19. Ermöglichung unkonventioneller Ausstellungsmöglichkeiten
20. Bespielung eines öffentlichen Ortes
21. Inhaltlich und zeitlich dynamisches Reagieren auf Veränderungen des Parks und der urbanen Umwelt
22. Kombinierung multimedialer Ausstellungsformen
23. Ermöglichung ephemerer Kunstformen
24. Wahrnehmung der offenen Landschaft als Kontext für Kunst
25. Betrachtung nicht-menschlicher Einflussnahme als generierenden Prozess
26. Berücksichtigung der Geschichte des Ortes
27. Reaktion auf die suburbane Lage
28. Analyse und Bewertung der am Bauplatz erbrachten Leistungen des Ökosystems
29. Ablehnung einer statischen Sichtweise auf Architektur
30. Erkennung der Prozessualität der uns einschließenden Umwelt
31. In intensivere Auseinandersetzung mit der Natur gehen
32. Ein aktuelles, polymorphes Museum der Zukunft sein
33. Konzeptionelle Einplanung des ‚Prinzip des Umbaus‘
34. Fokussierung auf mehr Öffentlichkeit

4 Konzept

Das *Museum Metamorphosis* ist vielgestaltig. Es steht für einen Ort an dem Kunst in interspezifischer Umgebung präsentiert und erlebt werden kann. Mit der Entwicklung gemeinsamer, artenübergreifender Räume und ohne Privilegierung der menschlichen Spezies.

Mit der Überwindung einer statischen Sicht auf Architektur und Kunst, können einerseits aktuelle Anforderungen an die Typologie Museum in einem alternativen Ausstellungskonzept erfüllt und andererseits mit einer inklusiven Planung die Bedürfnisse gegenwärtiger und zukünftiger Akteure des Parks berücksichtigt werden.

Das Konzept sieht eine dezentrale Organisation der Institution als Plattform vor, sie kann den gegenwärtigen Forderungen entsprechen und eine Neudefinition ermöglichen. Sie ist dauerhaft mit einem realen Ort, dem Park, verhaftet und verändert diesen temporär und programmbezogen. Sie besteht aus einer gebauten ‚Keimzelle‘, den Pavillons, und hat ihr Pendant im digitalen Raum, der ihre Reichweite und Variabilität erweitert. Sie baut ein soziales Netzwerk auf und bezieht bestehende Infrastruktur mit ein. Gebäudebezogene Kosten sind minimiert und ermöglichen flexibleres Arbeiten. Die Institution Museum verhandelt mit einem veränderlichen Ort. Den Raum bildet ein kontextgeladenes Gefüge in ständiger Transformation. Im Sinne Pierre Huyghes wird die Begegnung der Werke, ob Kunst oder Architektur, mit ihrem jeweiligen Kontext im Mittelpunkt stehen und maßgeblich und selbstgenerierend für die Erscheinung und Bedeutung sein.

In der Materialität der Pavillons kommt ein weiteres Potential für den Einbezug nicht-menschlicher Spezies zum Einsatz. Sie sind dynamisch und bieten ein breites Aneignungsspektrums für die Bedürfnissen vieler Spezies. Sie durchlaufen natürliche Prozesse und werden aktiver Bestandteil der Ökosysteme, die sie umgeben. Um negative Auswirkungen auf die Nutzer*innen und Bewohner*innen der Materialien auszuschließen wird ihr gesamte Lebenszyklus betrachtet.

Der Anspruch der Prozessfähigkeit des Materials verändert die Voraussetzungen für die Konstruktion und führt zu einer tektonischen Wahrnehmung, die sich auf einen ständig verändernden Ausdruck des Gebauten bezieht.

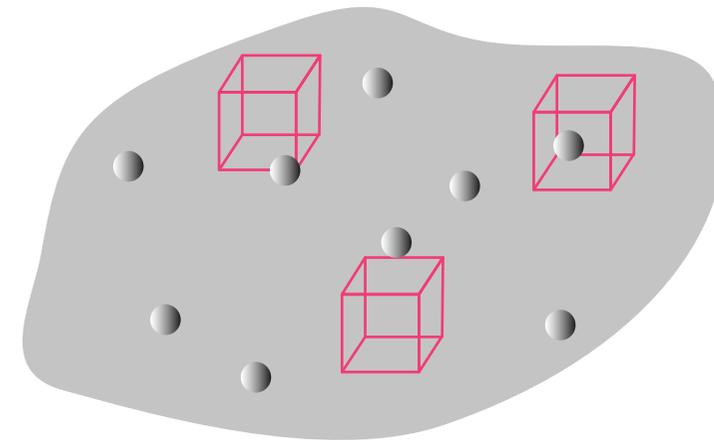
Das Konzept ermöglicht den Einbezug nicht-menschlicher Spezies in bisher exklusiv anthropogene Bereiche und führt darüber hinaus zur Steigerung biologischer Vielfalt.

4 Konzept

4.1 Gebäudetypologie

Die Typologie des *Museum Metamorphosis* schlägt ein radikal neues Konzept vor, das sich räumlich auf Elementares reduziert und eine Trennung zwischen Innenraum und Außenraum ablehnt. Sein Territorium sind keine beschränkt zugänglichen Repräsentationshallen, sondern ein öffentlicher Landschaftspark, der bereits von unterschiedlichsten Besuchergruppen aufgesucht wird.

Im Vergleich zu den nachstehend analysierten Museen, die Überblick über das Verhältnis von musealen Gebäudestrukturen zu ihrer Umgebung geben, gibt das *Museum Metamorphosis* eine zentrale Gebäudestruktur auf und verteilt sich fragmentarisch auf ein Feld. Es ist instabil und niemals vollständig, sondern permanent in Veränderung. Durch Temporalität und experimentellen Charakter changieren die Fragmente selbst zwischen Architektur und Kunstwerk.



4.1.1 Analysen

Nachfolgend werden fünf Museen, mit Schwerpunkt auf zeitgenössischer und moderner Kunst, nach definierten Kategorien analysiert. Die Analyse dient als Grundlage und zur Einordnung des Konzeptes für das *Museum Metamorphosis* im Erholungsgebiet Wienerberg.

Folgende Kriterien sind in der Analyse berücksichtigt:

- Geografischer – naturräumlicher Kontext
- Gebäudestruktur
- Verortung der Ausstellungsflächen
- Relation Innen – Außen

Die fünf ausgewählten Museen beziehen sich unterschiedlich stark auf ihren Außenraum. Vom städtischen Umfeld bis in das worldwideweb lässt sich erkennen, dass die Architektur musealer Institutionen mehr oder weniger im Vordergrund stehen kann und damit der Umgang mit dem Außenraum als Ausstellungsfläche beeinflusst wird.

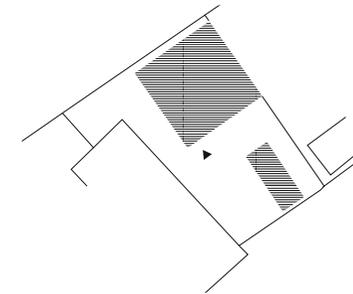
Das Spektrum reicht vom *Kunsthaus Bregenz*, das sich als zentrale Struktur im Stadtraum zeigt und vorwiegend im Innenraum ausstellt. Über die Typologie des *Museum Liaunig*, die auch zentral organisiert ist, jedoch zusätzlich zu ihren Innenräumen eine separierte Fläche im Außenraum bespielt. Bis zu Vertretern einer dezentralen Gebäudestruktur mit Ausstellungsflächen, die eine Verbindung zwischen Innenraum und Außenraum ermöglichen.

Noch freier agiert das *museum in progress*, das sein Wirkungsfeld mit jeder Ausstellung neu definiert, ob im digitalen Raum, an städtischen Fassaden oder in den Räumlichkeiten anderer Kulturinstitutionen.

4 Konzept

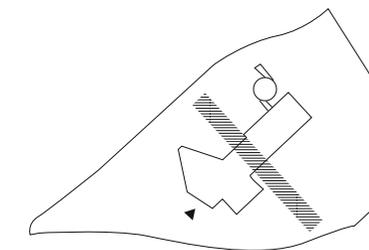
A **Kunsthaus Bregenz** Innenstadt Bregenz, AT

öffentliches ‚Ausstellungshaus‘ für zeitgenössische Kunst / Wechselausstellungen Dauer 3-6 Monate / 6 Geschosse (2 unterirdisch) / separates Gebäude für Verwaltung und Café/Bar / Kunst wird hauptsächlich im Innenraum präsentiert / Am Vorplatz gibt es zwei permanente Arbeiten / KUB Billboards an der Bregenzer Seestraße sind erweiterte Ausstellungsfläche



B **Museum Liaunig** Gemeinde Neuhaus (Suha), Kärnten, AT

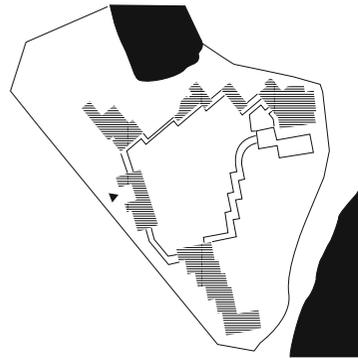
privates Kunstmuseum, Sammlung Herbert W. Liaunig / u.a. umfangreiche zeitgenössischen Sammlung / Dauer- und Wechselausstellungen / 2 Geschosse (überwiegend unterirdisch) / Schaudapot / Winterpause Okt-Apr / Skulpturenpark (bei Schlechtwetter geschlossen) / klar getrennte Ausstellungsfläche, keine visuelle Verbindung zwischen Kunsterlebnis im Innen- und Außenraum



C Louisiana Museum of Modern Art

Humblebæk, nördlich von Kopenhagen, DK

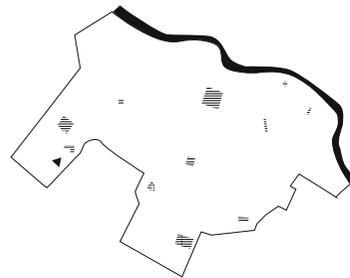
privates, staatlich anerkanntes Museum für moderne und zeitgenössische Kunst / Dauer- und Wechselausstellungen / 5 Gebäudekomplexe, Altbestand + Erweiterungen / Über- und unterirdische Ausstellungsflächen / Café, Shop und eigenes Kinderangebot / zentraler Skulpturenpark / Terrasse / visuelle Verflechtung zwischen Innen- und Außenraum



D Museum Insel Hombroich

Kulturraum Hombroich, Neuss, DA

21 ha Landschaftsschutzareal / gemeinnützige Kulturstiftung des Landes Nordrhein-Westfalen / reines Tageslichtmuseum mit 10 begehbaren, teils als Ausstellungsgebäude genutzten Skulpturen / Sammlung Karl-Heinrich Müller, Schwerpunkt europäische Moderne, archaischen Artefakten von der Früh- bis zur Neuzeit und Ostasien / Dauerausstellung / Im Außenraum sind nur die begehbaren Skulpturen von Erwin Heerich ausgestellt



4 Konzept

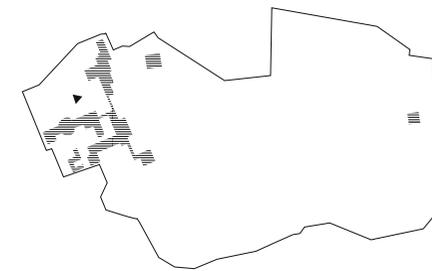
E Kröller-Müller Museum

Nationalpark De Hoge Veluwe, Otterlo, NL

Kulturdenkmal der Niederlande / staatliches Kunstmuseum, Sammlung Helene Kröller-Müller / zweitumfangreichste Van Gogh Sammlung / Spezialisierung auf bestimmte Epochen / Schwerpunkt zeitgenössischer Skulpturen und Objektkunst nach 1945 / Skulpturenpark / Besuch zu Fuß oder mit dem Fahrrad möglich

Aldo van Eyck Pavillon - ursprünglich als Skulpturenpavillon für Sonsbeek 1965 errichtet, wurde er für den Skulpturenpark des Museums rekonstruiert und 2006 eröffnet.

Rietvelt Pavillon - ursprünglich für die Ausstellung kleiner Skulpturen für Sonsbeek 1955 entworfen, wurde er 1964 im Park wieder errichtet.



F museum in progress

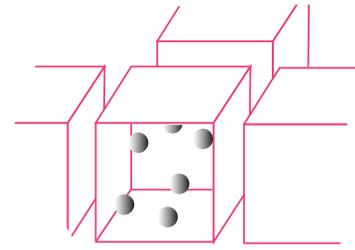
Sitz in Wien, AT

privater, gemeinnütziger Kunstverein / Ausstellungen in medialen öffentlichen oder digitalen Räumen wie beispielsweise Zeitungen, Magazinen, Plakatflächen, Gebäudefassaden, TV, Internet, Konzertsälen, Flugzeugen, ... / Kooperationen mit Wirtschaft, Kunst und Medien / Sammlung und Archiv öffentlich, physisch zugänglich / Shop online

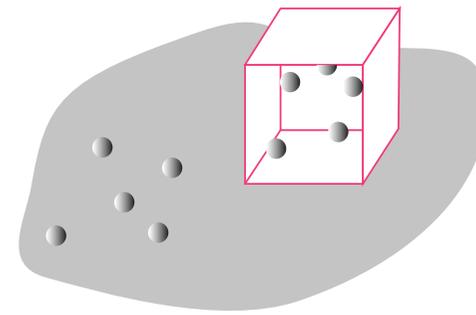
„Das Museum des 21. Jahrhunderts existiert als flexible Struktur und etabliert seine Auftrittformen direkt im Medienraum.“⁷⁰

⁷⁰ museum in progress, „Über“.

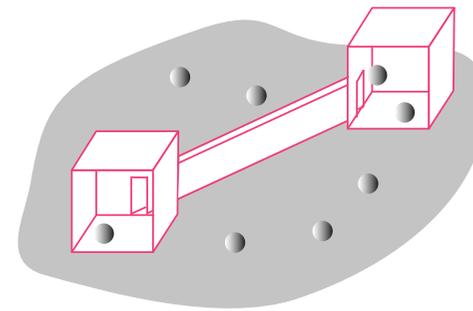
4 Konzept



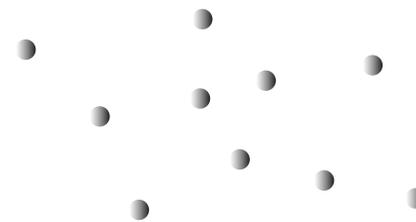
A zentral, Kunst indoor



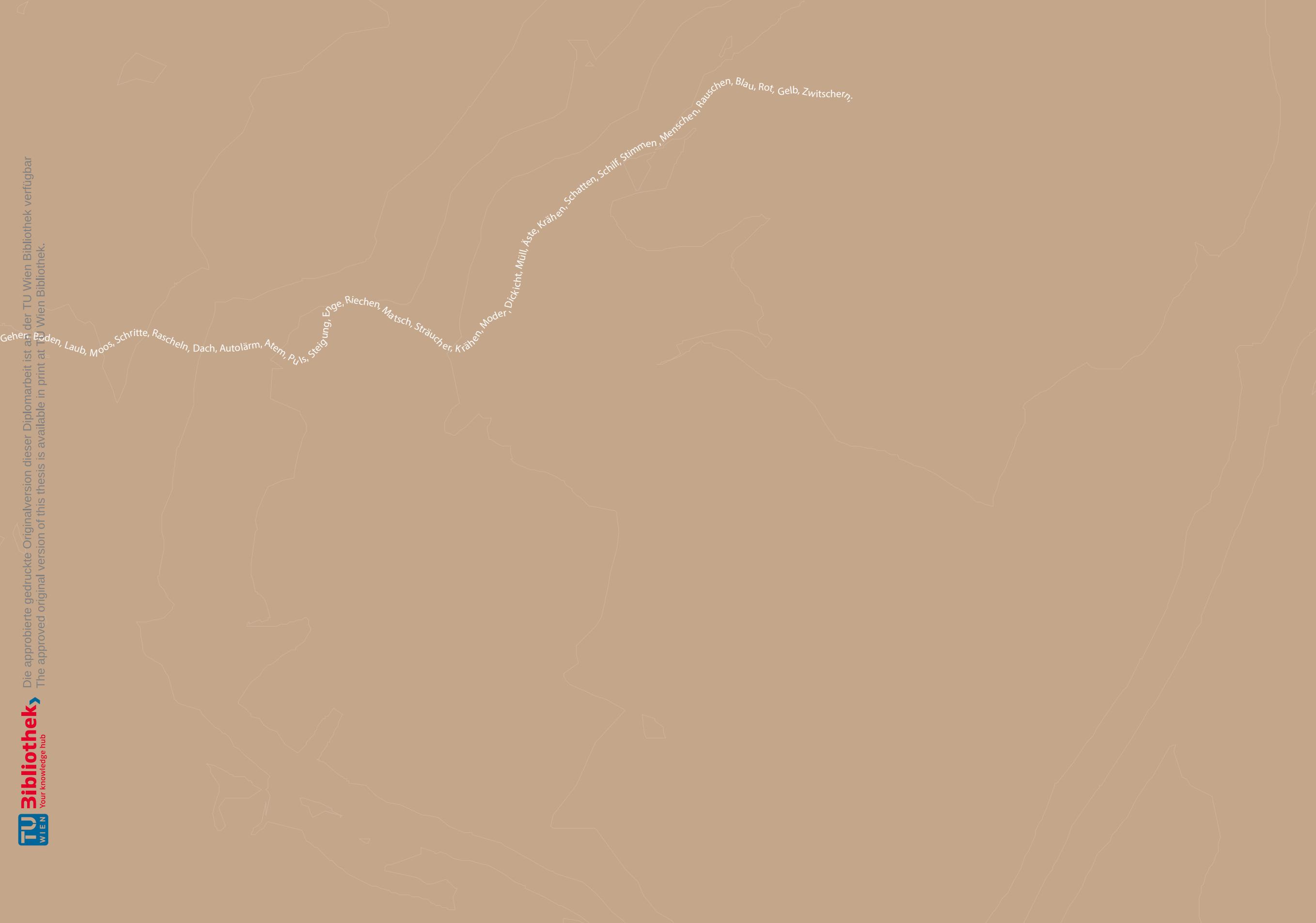
B zentral, Kunst indoor und outdoor - getrennt und separiert



C, D, E dezentral, Kunst indoor und outdoor - verbunden



F universal, Kunst indoor und outdoor



Gehe, Boden, Laub, Moos, Schritte, Rascheln, Dach, Autolärm, Atem, Puls, Steigung, Enge, Riechen, Matsch, Sträucher, Krähen, Moder, Dickicht, Müll, Äste, Krähen, Schatten, Schilf, Stimmen, Menschen, Rauschen, Blau, Rot, Gelb, Zwitschern,

4.1.2 Pavillon

„Ein Pavillon ist weder ein Gebäude noch ein reines Experiment. Er befindet sich in der Schwebelage zwischen dem Spekulativen und dem Pragmatischen. Für uns ist er ein interessantes Vehikel (ein Prototyp oder Muster), um die Grenzen und Möglichkeiten spekulativen Arbeitens auszuloten. Er gibt Themen, die unterschwellig vorhanden, aber unvollständig sind, eine Perspektive.“⁷¹

Für die Museumsarchitektur wird auf die Typologie des Pavillons zurückgegriffen. Pavillons gelten als grundsätzlich kleine Gebäude, oft in kulturellem Kontext, als Ausstellungs- und Veranstaltungsorte. Häufig sind sie nur temporär gedacht bzw. nicht mit dem Anspruch langfristig gebrauchsfähig zu sein, was ihre Eignung für Experimentalarchitektur ausdrückt.⁷²

In Europa findet man Pavillons vermehrt seit den Entdeckungsreisen und Kolonialeroberungen des 17. Jahrhunderts. Als Kontemplationsort nahmen sie Einzug in adelige Garten- und Parklandschaften. Diese japanisch, chinesisch, osmanisch oder maurisch inspirierten Bauwerke bzw. Zelte oder Paläste gelten als die Vorläufer der Länderpavillons für die Weltausstellungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Repräsentation der Länder erfolgte mit der zweiten internationalen Weltausstellung ab 1867 auch über die jeweilige Pavillonarchitektur. Pavillons galten teilweise als Prototypen späterer architektonischer Umsetzungen. Ein berühmtes Beispiel ist der *Pavillon de l'esprit nouveau* von Le Corbusier und Pierre Jeanneret zur Weltausstellung in Paris 1925, dessen Struktur sich als Grundbaustein in den später verwirklichten ‚Wohnmaschinen‘ wiederfindet.

Heute nutzen Architekt*innen Pavillons als Möglichkeit für formale Experimente oder für Material- und Konstruktionsforschung. Schmal und Sturm stellen fest, dass „d[er] Charakter des Temporären [...] ein wichtiger Vorteil des Pavillons“⁷³ ist. Pavillonbauten sind keine reinen Nutzobjekte, sondern können Erlebniswelten sein, ihre geringe Größe behält den menschlichen Maßstab als Bezugskonstante.

Ein Beispiel ist Bernd Tschumis *Glass Video Gallery* ▶ **Abb. 24**, die 1990 von der Stadt Groningen temporär für ein Musik- und Videofestival in Auftrag gegeben wurde. Laut Tschumi stellt der Pavillon das erste echte Glashaus dar. Glas wird als tragendes Element verwendet, die einzelnen Scheiben sind mit Klammern verbunden. Bildschirme sind nach Innen und Außen gerichtet.

4 Konzept

Tschumi stellt dadurch die für Videoinstallationen gängige Blackbox in Frage. Er erschafft einen Erlebnisraum, der durch Spiegelung, Transparenz und den doppelt geneigten Boden zwischen Innen und Außen vermittelt. Die *Glass Video Gallery* wurde nicht demontiert und ist als dauerhaftes Werk in den Besitz des *Groninger Museum* gewechselt.⁷⁴

Die Architektur ist im Beispiel der *Glass Video Gallery* selbst Kunstwerk (geworden) und sie beinhaltet Kunst. Horst Bredekamp bezeichnet diese Architektur als „Meta-Ausstellungsstück“, „indem sie die Funktion des Museums Kunstwerke zu bewahren, zum Anlass nimmt, deren Eigengesetze auf sich selbst zu übertragen.“⁷⁵

Als ein weiteres Beispiel dafür können die Bauten der Museuminsel Hombroich genannt werden. Sie wurden ursprünglich als maßstabslose Skizzen vom Bildhauer Erwin Heerich entworfen, dann architektonisch umgesetzt und stehen heute mit hohem skulpturalem Anspruch in der Landschaft. Einzelne Bauten hat man um die Funktion als Galerie erweitert. ▶ **Abb. 7**

Auch die Architekturen des *Museum Metamorphosis* lassen diese Interpretation zu. In Form von mehreren Pavillons, die sich über das Gebiet verteilen, erfüllen sie unterschiedliche Anforderungen der Institution. Ihre Funktion als Nutzobjekt steht im Einklang mit den Bedürfnissen des Parks und seinen Bewohner*innen. Ihre Architektur ist von vornherein als Prozess gedacht, weil der Zustand ihrer Materialien als einer unter vielen betrachtet wird und sich ihre wahre Bedeutung und ihr Ausdruck, erst durch die von vielen Akteuren beeinflusste Umwelt ergibt. Ihr inhärentes experimentelles Anliegen macht die Pavillons zu den drei ersten eigenständigen Kunstwerken des Museums.

⁷¹ Cachola Schmal, *Der Pavillon*, 170.

⁷² vgl. Cachola Schmal und Sturm, „Pavillons – temporäre Prototypen“, 27.

⁷³ Cachola Schmal und Sturm, 29.

⁷⁴ vgl. Bernard Tschumi Architects, „Glass Video Gallery“.

⁷⁵ Bredekamp, „Museen“, 196.



Abb. 24: Bernard Tschumi Architects.
Glass Video Gallery, 1990.

4.2 Raumprogramm

Die drei zu Beginn errichteten Pavillons markieren die Etablierung der Institution am Ort.

Der Pavillon ‚Laube‘ bietet eine offene durch Zerfall und Wachstum bestimmte Raumstruktur, die ihren Charakter im Wechsel der Jahreszeiten und über die Jahre hinweg ändern wird. Der ‚Ofen‘ stellt ein Ensemble aus massiven Bruchteilen dar, die eigenständig oder in Bezug zueinander betrachtet werden und deren Aussehen von Erosion und Patina geprägt ist. Er öffnet ein großes Feld für raumgreifende Installationen oder Vermittlungsprogramme. Der dritte Pavillon, ‚Podium‘, der artifiziell aus den Terrassen der Topographie ragt ist Sockel und Aussichtspunkt und dient als Forum für Austausch und Diskussion.

Entsprechend den Ausstellungskonzepten können räumliche Schwerpunkte immer neu verhandelt und andere Bereiche des Parks miteinbezogen werden. Der Park bleibt mit der Eröffnung des Museums weiterhin uneingeschränkt zugänglich. Der Auf-, Um- und Abbau von Ausstellungen als Teil der Museumsarbeit kann von Interessierten mitverfolgt werden. Auch die Entstehung oder Installation von Kunstwerken rückt weiter in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit.

4 Konzept

Der inhaltliche Schwerpunkt liegt in der Präsentation zeitgenössischer Kunst. Das Museum strebt nicht an eine große Sammlung aufzubauen und Kunst in Lagerhallen zu deponieren. Bei Retrospektiven oder neuen Gegenüberstellungen wird auf Zusammenarbeit und intensiven Austausch mit etablierten Kunst- und Kulturinstitutionen gesetzt.

Für die Museumsverwaltung werden in direkter Umgebung Büroräumlichkeiten angemietet. Durch die periphere Lage des Wienerbergs und die bisher unzureichende Anbindung gibt es Leerstand. Im Geschäftskomplex *The Brick*, der Teil der Biotopcity ist, werden beispielsweise auf neun Stockwerken Büroflächen zwischen 150m² und 450m² angeboten.

Die Funktion des eigenen Museumscafés wird auf die umliegenden Gastronomiebetriebe, wie das Gasthaus Chadim am südlichen Rand oder das Müllerbräu im Gebäude der Wienerbergzentrale verlagert. Auch beinhaltet das Raumprogramm keinen Museumsshop vor Ort. Dafür wird ein Online-shop eingerichtet, um Publikationen und ausgewählte Merchandise Produkte anzubieten.

Der Museumsbetrieb ist selbst Prozess, da er seine räumliche Disposition ständig neu definiert und dabei im Einklang mit den Bedürfnissen des Parks und seinen Bewohner*innen handelt.

4 Konzept

4.3 Museumsbetrieb

Das Konzept des Museums zielt darauf ab eine mögliche nächste Entwicklungsstufe in der Geschichte von Museumsinstitutionen vorzuschlagen, mit Bezug auf die Probleme unserer Zeit. Es erscheint rudimentär, da es ohne Innenräume und architektonische Repräsentation auskommt, birgt aber eine Chance für die Kunst in einem wahren, vielschichtigen und transformierenden Kontext neue Bedeutung zu erlangen. Werden, Sein und Vergehen von Kunst sind sichtbar und stehen im Vordergrund. Künstler*innen sind eingeladen den Park durch ihre Praxis zu erforschen und in situ zu arbeiten. Park- bzw. Museumsbesucher*innen erleben Entstehungs- und Schaffungsprozess sowie Ausstellung und Abbau, also die Verbindung zwischen theoretischer Entwicklung und praktischer Umsetzung.

Die Pavillons bieten keine vor Wind und Wetter geschützten Räume. Der Museumsbetrieb wird sich an einen Umgang damit herantasten müssen. Das Museum ist ganzjährig geöffnet, Ausstellungen und Programme wandeln sich mit den Jahreszeiten. Ausstellungswechsel und -dauer werden dadurch definiert. Führungen finden nur bei Extremwetterereignissen nicht statt. Workshops und Vorträge bevorzugt bei trockenen Verhältnissen.

Kontinuierliche Veränderungen eröffnen für bestehende Pavillons neue Nutzungsszenarien. Sich verändernde Museumsprogramme, können den Bedarf an zusätzlichen Räumen oder ganzen Pavillons bedeuten. Bei permanent angedachten Werken, die die Pavillonstruktur funktional ergänzen wird auf die Zusammenarbeit von Künstler*innen, Landschaftsarchitekt*innen, Ökolog*innen und Ingenieur*innen gesetzt. Eine organisch wachsende Institution, wie sie die *European Kunsthalle* vorschlägt, ist vorstellbar.

Die Institution Museum verhandelt hier mit einem veränderlichen Ort. Unterschiedliche Akteure entwickeln Interesse an der Materie und wirken auf sie ein. Den Raum bildet keine tote Materie, er ist keine ‚neutrale‘ weiße Zelle, sondern ein kontextgeladenes Gefüge in ständiger Transformation. Unzählige Prozesse finden in ihm statt und geben den Ausstellungsmacher*innen und Kurator*innen immer neue Rahmenbedingungen für museale Konzepte. Der Einbezug fremder Spezies zur künstlerischen und kuratorischen Kooperation kann stattfinden.

Für die Institution kann das eine Modernisierung und Neuausrichtung bedeuten. Neben der Produktion von Ausstellungen erforscht sie ihr Verhältnis zur Natur und versteht es als ihre Aufgabe Besucher*innen in der Wahrnehmung ihrer vielgestaltigen Umwelt zu schulen.



Abb. 25: Totholz im Erholungsgebiet
Wienerberg, 2022.

4 Konzept

4.4 Materialität

Die Pavillons sind offen und zugänglich für äußere Einflüsse, für Wind, Wetter und jegliche Spezies. Ihre Materialität steht in ständiger Transformation wird besiedelt, behaust oder gefressen, verdaut und ausgeschieden. Die Konstruktionen können demnach nur selbsttragende Eigenschaften übernehmen und bilden Räume, indem sie Mauer oder Wand sind.

Die Materialien für die drei ersten Pavillons sind Lehm, Holz und Stein, die monolithisch zur Anwendung kommen, da keine geschlossene Hülle hergestellt wird. Sie formen Räume und sind dabei für mehr als nur den Menschen von Relevanz.

Lehm ist Bodenmaterial, er entsteht durch Verwitterung oder Ablagerung bestimmter Gesteinsschichten. Er wird mit Kies und natürlichen Zuschlagstoffen vermischt und in Schichten zu einer Wand verdichtet. Stampflehmwände werden in ungeschütztem Zustand langsam von Regen und Wind abgetragen und kehren vollständig in ihren Urzustand zurück.⁷⁶ In ihrer Phase als Wand setzt ihnen Erosion zu und es verändert sich ihr äußeres Erscheinungsbild. Aufsteigende Bodenfeuchtigkeit führt zum Quellen und Schwinden des Lehms und verursacht Rissbildung. Gleichzeitig sind die Wände durch ihre Masse gute Wärmespeicher und Schalldämpfer.

Holz wächst nach, nützt es der Holzwirtschaft nicht, verbleibt es im Wald und landet als Totholz am Boden, wo es dem Ökosystem zugutekommt. Dieser Prozess kann bis zu 100 Jahre in Anspruch nehmen und Bedarf einer sehr großen Anzahl an nicht-menschlicher Spezies. In intensiv bewirtschafteten Agrarlandschaften können Totholzhecken den Boden mit Nährstoffen aufbereiten und sich über natürlichen Sameneintrag zu Hecken entwickeln. Diese Methode wird aufgegriffen, Totholz wird für die Ausfachung von Wänden verwendet, geht in Austausch mit der Umgebung und wandelt kontinuierlich seine Form.

Stein ist die Substanz der Erde. Gesteinsart, Boden und Vegetation stehen in direktem Zusammenhang. Auch Steine sind von natürlicher Zersetzung betroffen. Neben Sonne, Wasser, Frost und Luftschadstoffen wirken Mikroorganismen und Kleinstlebewesen auf sie ein. In Form einer Trockenmauer repräsentieren sie alte Baukultur und entsprechen aktuellen Ansprüchen der Nachhaltigkeit. Im Vergleich mit Stampflehm- und Totholz wand bleibt die Trockenmauer länger formbeständig.

„To describe any material is to pose a riddle, whose answer can be discovered only through observation and engagement with what is there. [vgl. Tiffany. Lyric Substance, 75] The riddle gives the material a voice and allows it to tell its own story: it is up to us, then, to listen, and from the clues it offers, to discover what is speaking.“⁷⁷



Abb. 26 Frühlingsgrün drängt aus dem Steinspalt, 2023.

⁷⁶ vgl. Sauer und Kapfinger, *Martin Rauch: Gebaute Erde*, 65.

⁷⁷ Ingold, *Making*, 31.

4.5 Verortung

Auf der nächste Doppelseite ist ein Plan dargestellt, wie er zur Erkundung des Museums in Verwendung kommen kann. Die ersten drei Einträge stellen die drei Pavillons dar.

Die Laube wird im südlichen, tiefer liegenden Teil des Parks errichtet, auf einer derzeit landwirtschaftlich genutzten Fläche. Der Ofen findet Platz auf einer der zentralen großen Terrassen, deren Erscheinungsbild geprägt ist von mageren Wiesen und dichtem, staudigen Saum. Das Podium liegt nord-östlich über dem Ofen und ragt aus einem steilen Hang.

Alle drei Pavillons werden sorgfältig in ihre Umgebung eingefügt, damit keine Bäume oder größeren Stauden weichen müssen.

- 1 Die Laube
- 2 Der Ofen
- 3 Das Podium

-  Wienerlinien Station
-  Haupt-Eingänge
-  Pavillons



Abb. 27: Verortung der Pavillons.

5 Entwurf



Abb. 28: Die Laube als Bühnenstruktur

5.1 Die Laube

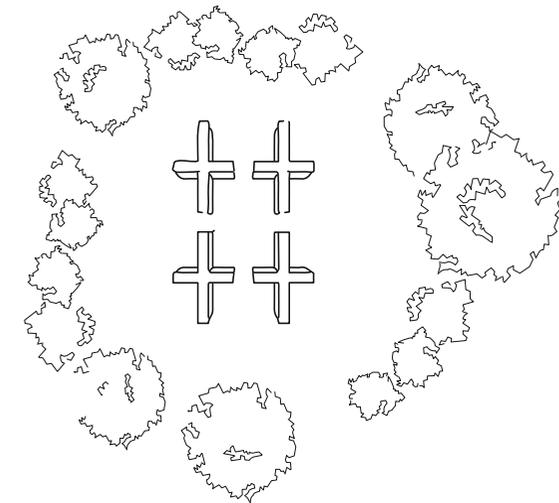
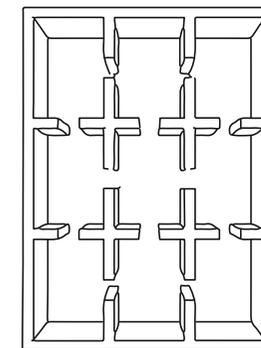
Die Laube wirkt wie der Teil einer größeren Raumstruktur auf einer Wiese im Süden des Parks. Ein definierter Raum im Zentrum und sternförmig daran anschließende offene Räume bilden den Pavillon. Die Wände sind 90 cm breit und bestehen aus wertvollem organischem Material, in Form von Holz, Grünschnitt und Laub. Dieses fällt durch die Parkpflege und -instandhaltung an und bleibt durch die Anwendung im Stoffkreislauf des Ökosystems. > **5.1.2** Der Boden bleibt in seiner natürlichen Form erhalten und ein konstruktiver Abschluss gegen Himmel wird zugunsten der Metamorphose durch die generierenden Kräfte abiotischer Einflussfaktoren vernachlässigt.

Der Pavillon verändert seine Gestalt über einen langen Zeitraum und durchwandert verschiedenen Stadien des Abbaus von organischem Material. > **5.1.3** Parallel dazu und davon beeinflusst, wird sich der Abtausch einer Summe von Pflanzen vollziehen, > **5.1.4** die wiederum Einfluss auf die Gruppe der Xylobionten, also der auf totem Holz lebenden Organismen, nimmt.

5 Entwurf

5.1.1 Formale Herleitung

Die Form des Pavillons wird von raumhohen Totholzhecken gebildet, die eine 3x3 Raummatrix andeuten. Der zentrale Raum ist klar gefasst, die äußeren Räume öffnen sich zur Umgebung. Diese Raumstruktur beinhaltet eine Flexibilität, die durch gezielte Wegführung von szenografischer Seite bewusst gesteuert werden kann.



5.1.2 Totholz als Material

Neben Laub bildet Holz den Hauptbestandteil der Hecken. Totem Holz begegnen wir im Wald und in natürlichen Parkanlagen, wie dem Erholungsgebiet. Es hat eine außerordentliche Bedeutung für die Naturverjüngung, die Bodenbildung sowie als Lebensraum. Unzählige Tiere, Pflanzen und Pilze besiedeln sterbendes Holz und tragen auf ihre spezifische Weise zur Zersetzung bei. Auch im urbanen Raum kann es das vegetative Netz bereichern und gilt als „Urheber einer natürlichen Artenvielfalt“⁷⁸.

Für die Zersetzung verantwortlich sind sogenannte xylobionte Organismen, darunter versteht man alle Arten, die im Laufe ihres Lebens in zumindest einem Abschnitt an Totholz oder Altholz gebunden sind. Das sind neben Vögeln, Kleinsäugetieren und Reptilien vor allem Insekten, Bodenorganismen, Pilze, Flechten und Moose. Sie nutzen das Totholz als Nahrungsquelle, Wohnraum oder als Substrat. Diese Bedürfnisse können oft nur gedeckt werden, indem inter- oder intraspezifische Symbiosen möglich sind und eingegangen werden.

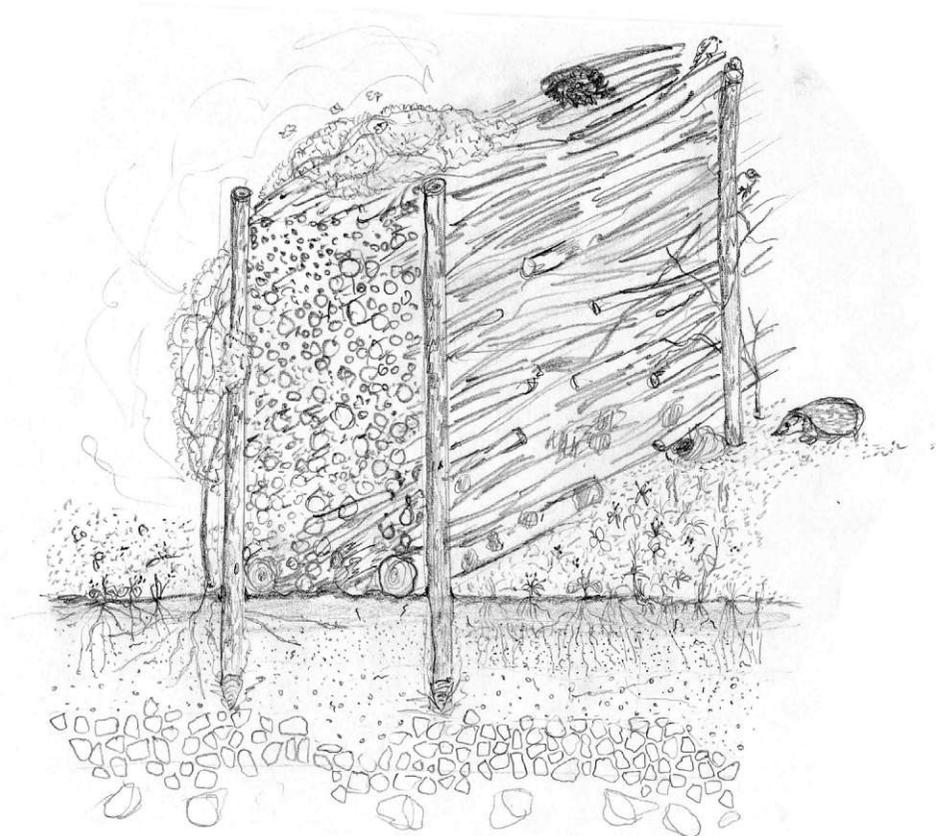
Totes Holz bildet die Lebensgrundlage für zahlreiche teils bedrohte Arten und zersetztes Totholz versorgt künftige Baumgenerationen mit wertvollen Nährstoffen. Es stabilisiert den Boden und schützt vor Erosion, zusätzlich hilft es bei der Regulation des Wasserhaushaltes.⁷⁹

Um xylobionte Lebensgemeinschaften aufzubauen und nachhaltig zu erhalten, muss Totholz in allen Zersetzungsstufen zu jeder Zeit zur Verfügung stehen: Frischholz, Totholz, Morschholz, Mulmholz und lebendes Holz. Insekten sind in ihrer Mobilität eingeschränkt, dadurch verringert sich die Reichweite, innerhalb derer sie zum Überleben passende Habitate finden müssen.

Der Holzabbau kann je nach Holzart über Jahrzehnte bis Jahrhunderte lang dauern. Darüber hinaus beeinflusst die Holzstärke, die Bodennähe und das Mikroklima den Abbauprozess. Wird der Hauptstamm betrachtet sind es bei Pappeln, Weiden und Birken 10 bis 20 Jahre, bei Buchen 30 bis 50 Jahre, bei Eichen 80 Jahre oder mehr. Neben diesen Baumarten kommen am Wienerberg noch Ahorne, Erlen, Eschen und eine Reihe von Obstbäumen und Sträuchern vor. Für die Totholzhecke werden kleinere Stammdurchmesser und Gehölzschnitt verwendet, weshalb von einer kürzeren Holzabbauzeit ausgegangen wird. Allgemein gilt, je langsamer sich das Holz zersetzt, desto nachhaltiger unterstützt das daraus entstehende Substrat die Entwicklung von xylobionten Organismen.

5 Entwurf

Der im Holz gespeicherte Kohlenstoff bleibt so lange eingelagert bis die Zersetzung einsetzt. Dabei findet eine Mineralisation statt, bei der organischer Kohlenstoff in CO₂ umgewandelt und freigesetzt wird. Da Holz ständig nachwächst und CO₂ bindet herrscht ein mengenmäßiges Gleichgewicht.



⁷⁸ Georg Möller, „Lebensraum Alt- und Totholz“, 6.

⁷⁹ vgl. Österreichische Bundesforste AG, „Aktiv für Totholz im Wald“, 5.



Abb. 29: Pilzstrukturen

5 Entwurf

5.1.3 Phasen des Holzabbaus

Die Zersetzung von Holz lässt sich in drei Phasen einteilen. Die nachfolgende Kurzbeschreibung der Phasen dient als Ergänzung zur Grafik. ▶ **Abb. 30**

1. Phase: Besiedlung von Frischholz

In der Besiedlungsphase dringen Pionierinsekten, sogenannte primäre Xylobionten in den frisch abgestorbenen Holzkörper ein. Sie lösen die Rinde und erschließen das Holz für weitere Insekten und für Pilze. Die Larvenentwicklung von Käfern und Holzwespen dauert häufig mehrere Jahre, sie wird zum Teil von symbiontischen Pilzen unterstützt.

Dauer ~2 Jahre

2. Phase: Der Zerfall des Holzes

Das Holz beginnt sich zu zersetzen, Zweige und Äste fallen ab, die Rinde löst sich ganz vom Stamm. Pilze und Bakterien beginnen das Holz abzubauen. Es finden sich Insekten ein, die entweder auf vorhandene Bohrgänge angewiesen sind, bereits teilabgebautes Holz benötigen, sich als Räuber von primären Xylobionten ernähren oder von Pilzfäden leben. Außerdem entwickeln sich Fliegen- und Mückenarten in den Gängen und im Mulm.

Dauer 10-20 Jahre

3. Phase: Vom Mulm zum Boden

In der Humifizierungsphase zerfällt das Holz und geht langsam in Boden über. Das Substrat besteht zu einem großen Teil aus Kot der bisherigen Besiedler*innen. Die eigentlichen Bodenlebewesen, verschiedene Würmer, Schnecken, Asseln, Tausendfüßer und Fadenwürmer steigen in das Moderholz auf.

5.1.4 Fruchtfolge

Die Entwicklung der Vegetation der Laube hat weder einen definierten Anfang noch ein definiertes Ende. Das aufgeschichtete Holz, Grünschnitt und Laub gehen vom lebendigen Stadium direkt in die erste Zersetzungsphase über und damit in Austausch mit ihrem neuen Standort. Nachfolgende Grafik beschreibt eine mögliche Fruchtfolge, die sich parallel zur Zersetzung des Materials vollziehen kann. Alle diese Pflanzen finden sich in nächster Nähe zum Errichtungsort. Erscheinungsbild und Dominanz einzelner Arten kann durch rücksichtsvolle menschliche Einflussnahme verändert werden.

5 Entwurf



Hainbuche (*Carpinus betulus*)



Wilde Brombeere (*Rubus fruticosus*)



Waldrebe (*Clematis vitalba*)



Feldrose (*Rosa arvensis*)



Haseluss (*Corylus avellana*)



Holunder (*Sambucus*)

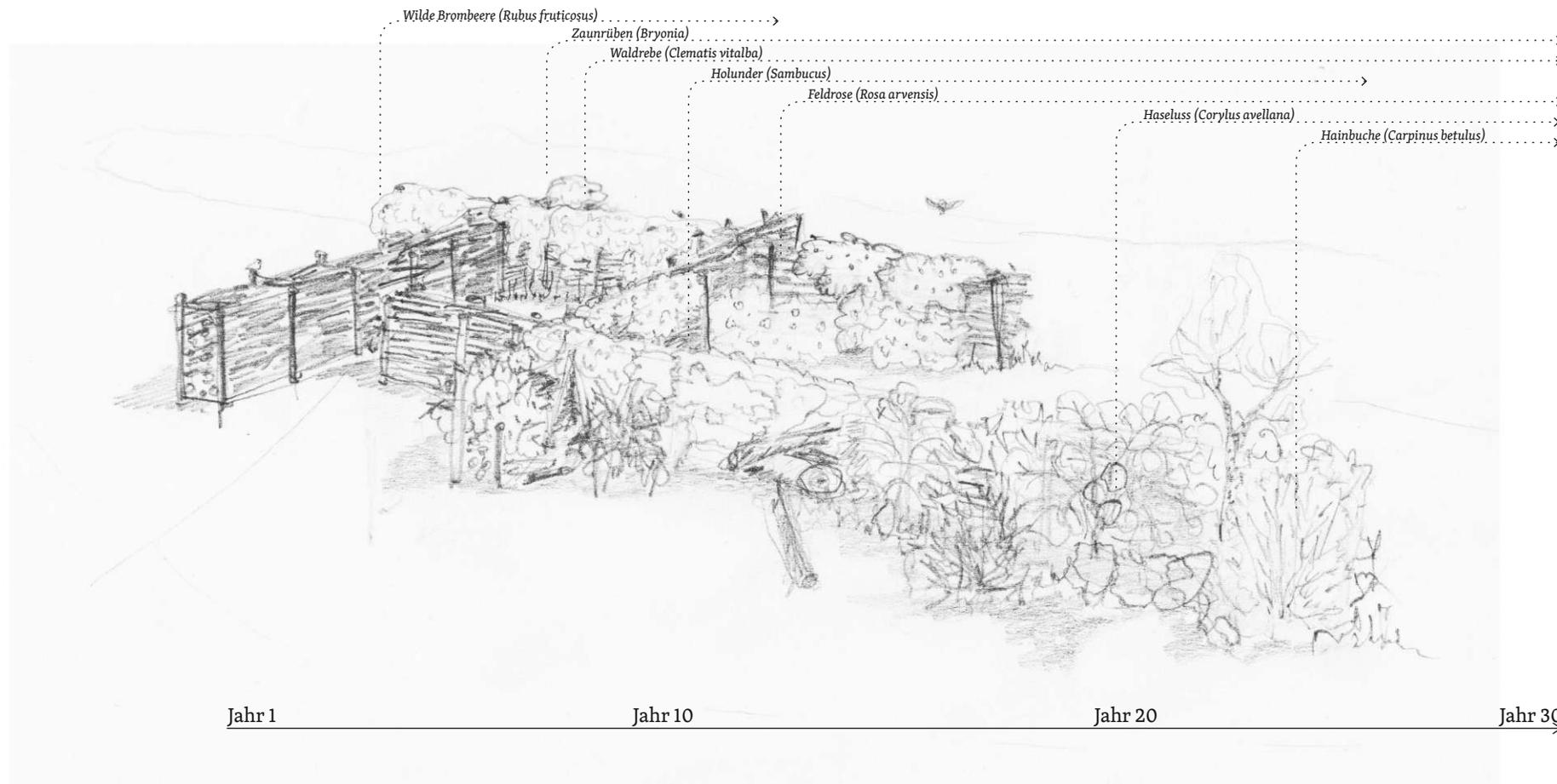


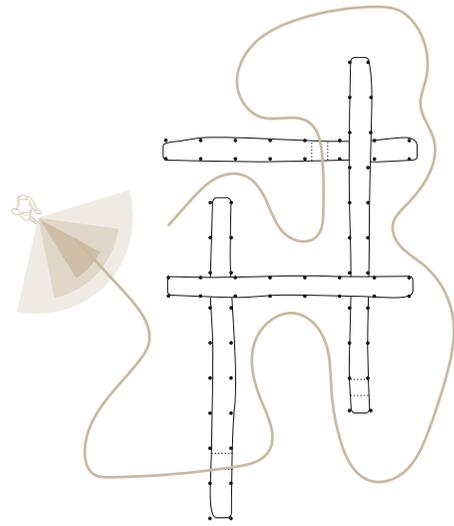
Abb. 31: Fruchtfolge

5 Entwurf

5.1.5 Kuratorische Betrachtung

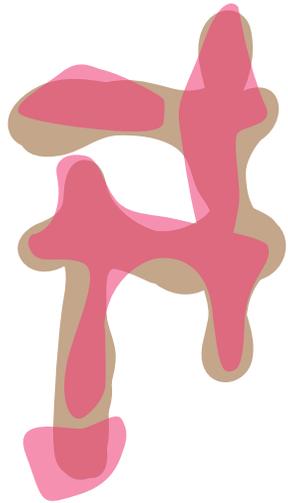
Nachstehend wird die Struktur der Laube auf die für die kuratorische Arbeit relevanten Rahmenbedingungen untersucht. Diese befinden sich ausnahmslos selbst permanent in Transformation, wodurch sich ständig neue Möglichkeiten eröffnen.

Gegebene räumliche Parameter werden durch die umgebende Vegetation beeinflusst. Verschiedene räumliche Dispositionen sind möglich. Zusätzlich spielen Gerüche, Geräusche, Temperatur und Luftfeuchtigkeit eine Rolle. Die Raumatmosphäre wird durch farbliche Veränderung der Vegetation beeinflusst und ein geteiltes Territorium entsteht durch die natürliche Inanspruchnahme verschiedener Spezies. Die Erfahrung der Besucher*innen ergibt sich durch visuelle Wahrnehmung und physische Wahrnehmung durch Bewegung. → **Abb. 32**



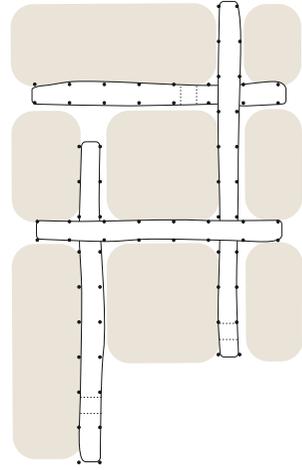
Erfahrung

visuelle Interaktion und
physische Interaktion
(Bewegung)

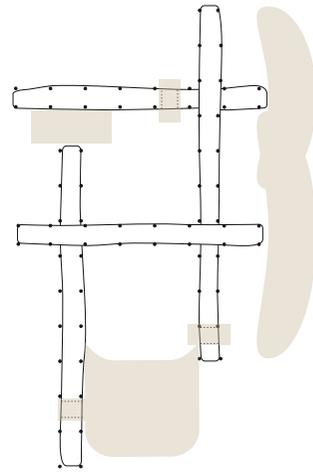


Atmosphäre (Vegetation im
Wechsel der Jahreszeiten)

Abb. 32 Kuratorische Betrachtung,
Diagramme.

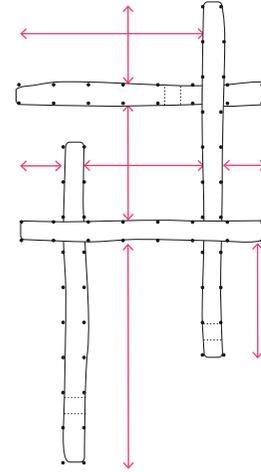


Räume

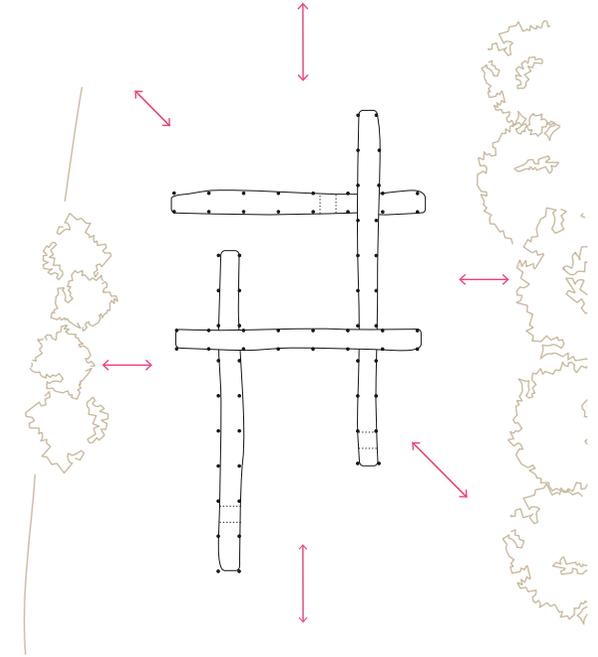


Räumliche Verknüpfungen

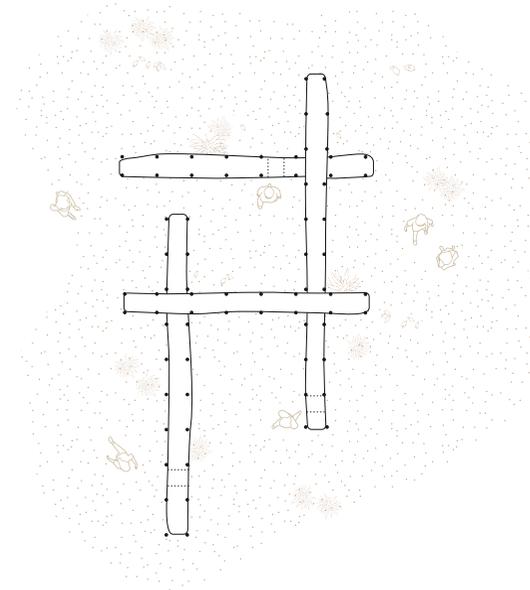
5 Entwurf



Raummaße

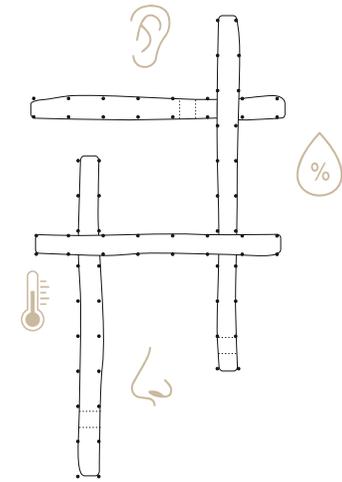


Raumbildende Elemente



Territorium

Mikroorganismen
Pflanzen
Tiere
Menschen



Sinneswahrnehmungen

Weg, Sicht, Wiese, Spur, Erde, Saum, Schritte, Luft, Atem, Satt, Versteck, Kohlrabi;

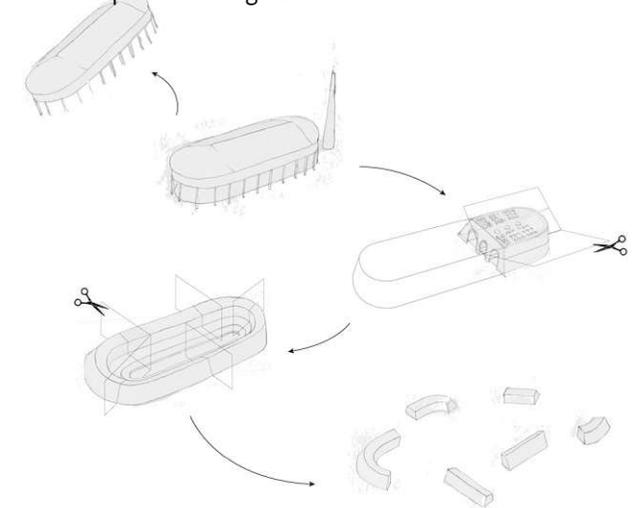


Abb. 33: Workshop im Ofen

5 Entwurf

5.2 Der Ofen

Der Ofen, ist Reminiszenz an die zahlreichen Ringöfen die während der Ziegelherstellung hier von 1000 Arbeiter*innen, unter widrigsten Arbeits- und Lebensbedingungen, betrieben wurden. Ihn bildet eine Summe von Fragmenten eines Ringofenbauwerkes. Der Ofen ist auf einer der Terrassen im Nordosten des Areals zu finden. Es handelt sich um eine geschützte, ruhige Stelle im Park, an der nur Trampelpfade vorbeiführen. Das Material des Ofens ist Lehm, der in Pisé Bauweise zu massiven Wänden gestampft wird. Im Gegensatz zum gebrannten Material (Ziegel) erodiert die Lehmwand. Dieser Vorgang verlangsamt sich im Laufe der Zeit und eine raue Oberfläche prägt das Erscheinungsbild. Das erodierte Material wird wieder Teil des Bodengefüges. Bei Regen bilden sich Lehmpfützen am unversiegelten Boden. Feuchter Lehm ist eines der wichtigsten Materialien für Insekten zum Nestbau, Wildbienen verschließen damit beispielsweise ihre Wohnröhren. Aber auch Mehl-, Rötel- und Rauchschnalben verwenden ihn für ihre Nester. Die schrägen, rauen äußeren Wände der Fragmente werden eine Besiedelung durch Pflanzen, Insekten oder Reptilien ermöglichen.



5.3 Das Podium

Die Idee zum Podium entsteht aus der topologischen Formation seines Ortes. Ein Hang im Nordosten des Areals mit steiler, schmaler Terrassierung. Auf den Terrassen sitzend blickt man weit ins südliche Wiener Becken – bei guter Sicht bis zur Rax-Schneeberg-Gruppe. Der Hang wird von Besucher*innen auch als Alternative zur kurvenreichen Spazierroute gewählt. Die steinerne Plattform wird als Trockenmauer errichtet. Sie wirkt massiv als Form und fragil, durch ihre lose Fügung. Sie schneidet sich in das Terrain ein und ist dadurch von oben über die Mauerkrone begehbar.

Die rechteckigen Steine für das Podium stammen von Bauwerken und Befestigungen zur Zeit der Ziegelproduktion und liegen angehäuft in einem Dickicht im Süden des Gebietes.

Trockenmauern sind für eine große Zahl von Pflanzen und Tieren interessant. Dabei handelt es sich oft um Vertreter*innen, die wir als untergeordnet betrachten. Algen und Bakterien sind genügsam und überleben von dem, was Wind oder Regen hinterlässt. Sie produzieren Nährstoffe, die sich mit Staub aus der Luft vermischen und ablagern. Darauf können Flechten wachsen, die mit ihren wurzelähnlichen Fäden kleine Steinpartikel ablösen, welche wiederum mit abgestorbenen Flechtenteilen zu Nährboden für Moose werden. Moospolster speichern Wasser und filtern die Luft. Die Verwitterung führt langfristig zur Humusbildung welche Voraussetzung für komplexere Pflanzenarten ist.⁸⁰ Deren Samen werden häufig von Ameisen antransportiert, die sich auf sonnenbeschienenen Steinen wärmen. Auch Algen und Bakterien haben ihre Abnehmer*innen, dazu zählen Schnecken oder das Bärtierchen. Auf Moosen findet man Fadenwürmer, Milben und Springschwänze. Und so kommen, je reichhaltiger die Flora sich entwickelt, auch Säugetiere und Reptilien hinzu. Welche Tiergemeinschaft sich im Bauwerk ansiedelt hängt stark von seinem Standort ab.⁸¹

Neben ihrer prozessualen Bedeutung für andere Spezies ist das Trockenmauerbauwerk dynamisch in seiner Struktur. Da weder Mörtel noch Beton verwendet werden kann es gewisse Bewegungen im Boden über seine Luft Räume und Fugen ausgleichen.⁸²

⁸⁰ vgl. Hassenstein, *Trockenmauern*, 329.

⁸¹ vgl. Hassenstein, 351–52.

⁸² vgl. Hassenstein, 137.



Abb. 34: Homage an Penone

6 Resümee

Diese Arbeit zeigt auf, dass es berechtigt und möglich ist die exklusive Nutzung bestimmter Bautypologien durch die Spezies Mensch aufzubrechen und sich Potentiale ergeben für architektonische Lösungen mit interspezifischem Ansatz. Die Dringlichkeit und die Notwendigkeit dafür sind gegeben. Darüber hinaus ermöglicht die Arbeit Einblicke in für die Architektur bisher fremde Bereiche und veranschaulicht die Zusammenhänge.

Dass die Architektur des *Museum Metamorphosis* stark in Kontrast zu klassischer Museumsarchitektur tritt, liegt an der Prämisse, eine Gleichberechtigung der Spezies, wie sie ECOLOPES erzielen möchte, im Projekt zu erreichen. Diese kann nur vollständig verwirklicht werden, wenn es kein Innen gibt, das dem Außen abgekoppelt gegenübersteht. Die gesamte Substanz sollte in ihrer Existenz für möglichst viele Arten Potentiale bieten, weshalb die Errichtung herkömmlicher Innenräume ausgeschlossen wurde.

Bei der Laube handelt es sich um eine räumliche Struktur die von lebendiger Masse geformt wird. Die stattfindende Zersetzung der Masse vollzieht sich sehr langsam und wird für viele Menschen im Verborgenen bleiben. Demgegenüber werden jedoch viele Generationen an nicht-menschlichen Arten von diesem Prozess profitieren. Es handelt sich um Architektur, welche sich zum Ende ihrer Zeit in neue Organismen verflüchtigt hat und keine artifiziellen Rückstände hinterlässt. Der Ofen und das Podium folgen demselben Prinzip, die Veränderungsprozesse verlaufen jedoch in unterschiedlichen Geschwindigkeiten.

Durch die Exponiertheit der Räume ergeben sich auch Einschränkungen für die Kunst. Denn die hier ausgestellte Kunst darf vor verändernden Einflüssen nicht zurückschrecken, sondern sollte sie, als aktiven Bestandteil verstehen. Für die Kunst sind die mehr oder weniger streng gefassten Räume

6 Resümee

der Pavillons, mit ihrem inhomogenen Erscheinungsbild, ein deutlich herausfordernderes Umfeld als es klassische Ausstellungsräume sind.

Das vorgestellte Konzept und die Liste der Projektanforderungen lassen sich offensichtlich nur eingeschränkt auf Typologien anwenden, die auf Innenräume nicht verzichten können. Das Erreichen einer gleichwertigen Berücksichtigung aller Spezies wäre hier nur räumlich separiert denkbar. Es würde bedeuten, dass ganze Gebäudeteile, wie beispielsweise die Hülle auf die Bedürfnisse nicht menschlicher Spezies ausgerichtet werden müssen. Der gewohnt repräsentative Teil von Architektur müsste sich einer neuen Ästhetik aus unkontrollierbaren, sich ständig im Fluss befindlichen Einflüssen, annähern.

Mit Blick in die Zukunft geht es um den bewussteren Umgang mit der Resource Boden, um das Erkennen und Wertschätzen nicht-menschlicher Spezies und die Sicherung ihres Fortbestandes. Eine schrittweise Öffnung bzw. Abtretung von Gebäudeteilen das Einwirken fremder Spezies wird unumgänglich werden. Damit verbunden wird interdisziplinäres Arbeiten an Bedeutung gewinnen und der Kompetenz-Pool um ökologische, biologische, geomorphologische sowie hydrologische Expert*innen erweitert werden müssen.



7 Anhang

7.1 Danke

An Felix, meine absolut größte Unterstützung während dieser Zeit. Danke für deine unsagbare Geduld, dein Verständnis, den Zuspruch und immer kritischen Blick.

An meine Eltern und Geschwister, für euren Rückhalt und eure Rücksicht, sowie die Aufmunterungen und Ablenkungen.

An Michael und Christian für die vielen inspirierenden Meetings und das gemeinsame Eintauchen in dieses Thema.

An Christoph, Fridolin und Vanessa für eure Zeit, euer offenes Ohr und die interessanten Gespräche.

An Livia, für den Austausch und Motivationszuspruch.

An Johannes und Miriam für euren guten Rat und die schönen Treffen, die wir haben und die ich nicht missen will.

7.2 Literatur

- ARCH+. „Ausstellungsbroschüre: Architectures of Cohabitation“. Arch+ Projekte. Zugegriffen 8. Dezember 2022. <https://archplus.net/de/architectures-of-cohabitation/>.
- Bernard Tschumi Architects. „PROJECTS: Glass Video Gallery: Groningen 1990“. Zugegriffen 11. Januar 2023. <http://www.tschumi.com/projects/17/#>.
- Biotope City Wienerberg. „Über die Biotope City Wienerberg“. www.biotopecity.wien. Zugegriffen 17. Oktober 2022. https://www.biotopecity.wien/ueber_die_biotope_city_wien.
- Bredenkamp, Horst. „Museen als Avantgarde“. In *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument: Festschrift für Hans-Ernst Mittag*, herausgegeben von Annette Tietenberg. München: Klinckschardt & Biermann, 1999.
- Bruno Latour. „Bruno Latour über CRITICAL ZONES: Eine Ausstellung des ZKM Karlsruhe 2020“. zentrum für kunst und medien karlsruhe. Zugegriffen 9. Dezember 2022. <https://zkm.de/de/bruno-latour-ueber-critical-zones>.
- Cachola Schmal, Peter. *Der Pavillon: Lust und Polemik in der Architektur*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Cachola Schmal, Peter, und Philipp Sturm. „Pavillons – temporäre Prototypen“. In *Mikroarchitektur: Kleine Strukturen, Mobile Bauten, Raumzellen*, herausgegeben von Christian Schittich, 24–31. München: DETAIL, 2010.
- Czeike, Felix. *Historisches Lexikon Wien: in 5 Bänden*. Bd. 1, A-Da. Wien: Kremayr & Scheriau, 1992.
- DEN FRIE. „MILIEU“. denfrie.dk. Zugegriffen 11. Oktober 2022. <https://denfrie.dk/udstilling/kunstscenen/>.
- detektor.fm. „Sonsbeek Biennale“. Was wichtig wird. Zugegriffen 15. Dezember 2022. <https://soundcloud.com/detektorfm-wort/sonsbeek-biennale>.
- Dutch Art Institute. „About Sonsbeek“. dutchartinstitute.eu. Zugegriffen 15. Dezember 2022. <http://dutchartinstitute.eu/page/3908/about-sonsbeek>.

7 Anhang

- ECOLOPES. „About“. ecolopes.org. Zugegriffen 6. Oktober 2022. <https://www.ecolopes.org/>.
- . „Members“. ecolopes.org, 2. Januar 2021. <https://www.ecolopes.org/consortium/>.
- Geneva Biennale. „Sculpture Garden, Geneva Biennale 2022: Guide“. sculpturegarden.ch. Zugegriffen 6. März 2023. https://sculpturegarden.ch/wp-content/uploads/2022/07/GUIDE_SG_22.pdf.
- Georg Möller. „Schadsymptom oder Wertstoff? Lebensraum Alt- und Totholz“. *naturmagazin*, 2004.
- Gödicke, Franziska. „Tsuruoka House“. *ARCH+ features Architectures of Cohabitation*, Nr. 108 (März 2022): 4–5.
- Hantelmann, Dorothea von. „Thinking the Arrival: Pierre Huyghe’s Untilled and the Ontology of the Exhibition“. Herausgegeben von Buurman und Dorothee Richter. *The documenta Issue*, Nr. 33 (Juni 2017): 89–96.
- Haraway, Donna. *Das Manifest für Gefährten: wenn Spezies sich begegnen - Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Übersetzt von Jennifer Sophia Theodor. [Internationaler Merve-Diskurs]. Berlin: Merve Verlag, 2016.
- . *Unruhig bleiben: die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übersetzt von Karin Harrasser. Frankfurt New York: Campus Verlag, 2018.
- Hassenstein, Marianne. *Trockenmauern: Grundlagen, Bauanleitung, Bedeutung*. Herausgegeben von Stiftung Umwelt-Einsatz Schweiz. 1. Aufl.. Bern Wien [u.a.]: Haupt, 2014.
- Haubenberger, Gottfried, Hrsg. *Vom Wienerberg: Ziegenweide - Ziegelgrube - Lustlandschaft*. Wien: Österr. Kunst- und Kulturverl., 2009.
- Hauck, Thomas E., Wolfgang W. Weisser, und Marc Frohn. „Manifest für eine Architektur der Cohabitation“. *ARCH+ features Architectures of Cohabitation*, Nr. 108 (März 2022): 3.
- Hiller, Christian, Felix Hofmann, Alex Nehmer, Anh-Linh Ngo, Peter Spillmann, und Jakob Walter. „Ausblick auf eine Architektur der Cohabitation“. *ARCH+ features Architectures of Cohabitation*, Nr. 108 (März 2022): 2.
- Hiller, Christian, Alex Nehmer, Anh-Linh Ngo, und Peter Spillmann. „Editorial“. Herausgegeben von Nikolaus Kuhnert und Anh-Linh Ngo. *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Urbanismus Cohabitation*, Nr. 247 (März 2022): 4.
- Hirsch, Nikolaus, Philipp Misselwitz, und Matthias Görlich. „Spaces of Production“. In *European Kunsthalle 2005 2006 2007*, herausgegeben von Astrid Wege und Vanessa Joan Müller, 105–53. Köln, 2007.

Hoffmann, Hans Wolfgang. „Geschichte und Theorie des Museumsbaus: Schatzkammern, Schaufenster und Showtempel waren gestern – Museen werden Workshops der Zukunft sein!“ In *Museumsbauten: Handbuch und Planungshilfe*, herausgegeben von Christian Schittich, 11–42. DETAIL series. München: DETAIL, 2016. <https://doi.org/10.11129/9783955532932-003>.

Ingold, Tim. „Footprints through the Weather-World: Walking, Breathing, Knowing“. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 16 (1. April 2010): S121–39. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2010.01613.x>.

———. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

KUNSTFORUM. „Geneva Biennale: Skulpturgarten eröffnet am 9. Juni 2022“. [kunstforum.de](https://www.kunstforum.de/nachrichten/geneva-biennale-skulpturgarten-eroeffnet-am-9-juni-2022/). Zugegriffen 1. November 2022. <https://www.kunstforum.de/nachrichten/geneva-biennale-skulpturgarten-eroeffnet-am-9-juni-2022/>.

Kunsthalle Krems. „Land Art“. [kunsthalle.at](https://www.kunsthalle.at/de/ausstellungen/15-land-art). Zugegriffen 13. Oktober 2022. <https://www.kunsthalle.at/de/ausstellungen/15-land-art>.

Ludwig, Ferdinand. „The Imposition of Uncertainty“, 2021, 3. Zugegriffen 2. November 2022. <https://urbanenv.org/the-imposition-of-uncertainty/>.

Ludwig, Ferdinand, Michael Hensel, und Wolfgang Weisser. „ECOLOPES Gebäudehüllen als biodiverse Lebensräume“. In *Bauen von morgen*, herausgegeben von Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung, 84–89. Bonn, 2021. <https://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/veroeffentlichungen/sonderveroeffentlichungen/2021/bauen-von-morgen.html>.

Müller, Vanessa Joan. „Modell Kunsthalle: zwischen Utopie und Realität“. In *European Kunsthalle 2005 2006 2007*, herausgegeben von Vanessa Joan Müller und Astrid Wege, 57–67. Köln, 2007.

museum in progress. „Über“. [mip.at](https://www.mip.at/ueber/). Zugegriffen 17. Dezember 2022. <https://www.mip.at/ueber/>.

National Research Council, Hrsg. *Basic Research Opportunities in Earth Science*. Washington, D.C.: National Academies Press, 2001. <https://doi.org/10.17226/9981>.

nextroom. „Wohnbebauung Wienerberggründe, Otto Häuselmayer, Günther Oberhofer, Otto Steidle - Wien (A) - 1995“. [nextroom.at](https://www.nextroom.at/building.php?id=2335). Zugegriffen 23. Januar 2023. <https://www.nextroom.at/building.php?id=2335>.

O’Doherty, Brian. *In der weißen Zelle = Inside the white cube*. Herausgegeben von Wolfgang Kemp. Internationaler Merve-Diskurs. Berlin: Merve Verlag, 1996.

Österreichische Bundesforste AG, Hrsg. „Aktiv für Totholz im Wald Anregungen für Forstleute und Landwirte“, Juni 2008. https://www.bundesforste.at/fileadmin/publikationen/brochueren/Totholz_Broschuere_doppelseitig.pdf.

7 Anhang

Perini, Katia, Maria Canepa, Shany Barath, Michael Hensel, Anne Mimet, Surayyn Uthaya Selvan, Enrica Rocciello, u. a. „ECOLOPES: A Multi-Species Design Approach to Building Envelope Design for Regenerative Urban Ecosystems“, 368–81. Barcelona, 2021. https://www.researchgate.net/publication/360938775_ECOLOPES_A_multi-species_design_approach_to_building_envelope_design_for_regenerative_urban_ecosystems.

Pierre Huyghe. Artist Pierre Huyghe: „I’m not interested in binarity.“ Interviewt von Louisiana Channel. Zugegriffen 7. Dezember 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=WArGjRRF8Ec>.

Sandhofer, Margareta. „Kunstgeschichte Kompakt: Land Art“. [par-nass.at](https://www.parnass.at/news/kunstgeschichte-kompakt-land-art). Zugegriffen 12. Oktober 2022. <https://www.parnass.at/news/kunstgeschichte-kompakt-land-art>.

Sauer, Marko, und Otto Kapfinger, Hrsg. *Martin Rauch: Gebaute Erde: Gestalten & Konstruieren mit Stampflehm*. *Martin Rauch: Gebaute Erde*. DETAIL Special. München: DETAIL, 2015. <https://doi.org/10.11129/9783955532710>.

schnittpunkt, und Joachim Baur, Hrsg. *Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*. *Das Museum der Zukunft*. transcript Verlag, 2020. <https://doi.org/10.1515/9783839452707>.

Schubert, Werner. *Favoriten erleben: Chronik Favoriten einschließlich der Kulturwanderwege Süd-West und Süd-Ost*. 2. Auflage. Wien: GS-Multimedia Verlag, 2002.

Sheridan, Michael. *Louisiana: Architecture and Landscape*. Louisiana Museum of Modern Art, 2017.

Slapansky, Wolfgang. *Reise in die Geschichte der ArbeiterInnenbewegung in Wien: Ausgewählte Schauplätze*. Wien: ÖGB Verlag, 2018.

Stiftung Insel Hombroich. „Museum Insel Hombroich“. [Insel Hombroich](https://www.inselhombroich.de/de/museum). Zugegriffen 12. Oktober 2021. <https://www.inselhombroich.de/de/museum>.

Studio Animal-Aided Design. „Anwendung-Zertifizierung“. [Animal Aided Design](https://animal-aided-design.de/anwendung-zertifizierung/), 2022. <https://animal-aided-design.de/anwendung-zertifizierung/>.

———. „Methode“. [Animal Aided Design](https://animal-aided-design.de/methode/), 2022. <https://animal-aided-design.de/methode/>.

United Nations. „Convention of Biological Diversity“, 1992. <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-en.pdf>.

Weiss, Judith Elisabeth, Hrsg. „Reworlding, Künstlerische Positionen zur Dezentrierung des Subjekts“. *[sýn] Zusammen [bíos] Leben: Kunst des Miteinanders als globale Überlebensstrategie*, KUNSTFORUM, 281 (Juni 2022).

„Weltnaturkonferenz Montreal“. Deutschlandfunk. *Informationen am Abend*, 8. Dezember 2022. <https://www.deutschlandfunk.de/weltnaturkonferenz-in-montreal-dlf-633c4137-100.html>.

Wien Geschichte Wiki. „Wienerberg“. Historische Wissensplattform. [geschichtewiki.wien.gv.at](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wienerberg). Zugegriffen 21. Dezember 2022. <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wienerberg>.

Wiener Linien. „Öffi-Ausbau U2xU5“. [wienerlinien.at/u2xu5](https://www.wienerlinien.at/u2xu5). Zugegriffen 29. November 2022. <https://www.wienerlinien.at/u2xu5>.

Wikipedia. „Wienerberg City“. In *Wikipedia*, 9. Mai 2022. https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wienerberg_City&oldid=222741682.

7 Anhang

7.3 Abbildungen

Abb. 1:
Hundertwasser, Friedensreich. Baummieter. 1976. hundertwasser.com. Zugegriffen 10.2.2022. https://hundertwasser.com/oekologie/766_arch22i_baummieter_1524.

Abb. 2:
Perini, Katia, Thomas E. Hauck, ECOLOPES Research Group. Abiotische und biotische Faktoren und die dynamischen Beziehungen eines ecolepe, 2021. Zugegriffen 10.02.2023. <https://animal-aided-design.de/portfolio-items/ecolopes/>.

Abb.3:
Jahnke, Sophie. Phasen der Methode, o.D. animal-aided-design.de. Zugegriffen 8.1.2023. <https://animal-aided-design.de/methode/#>.

Abb. 4:
Poller, Daniel. „Endgültige Fassung der Beschlussvorlage: Ausstellung in der Galerie Poll bis 1. August 2020“, 2020. archplus.net. Zugegriffen 10.1.2023. <https://archplus.net/de/daniel-poller-endgueltige-fassung-der-beschlussvorlage/>.

Abb. 5:
Arch+ Cohabitation, Prototypen von ZIRKULAR, 2022. Foto ©Harry Schnitger. archplus.net. Zugegriffen 21.11.2022. <https://archplus.net/de/architectures-of-cohabitation/#article-34795>.

Abb. 6:
Archdaily. Erweiterung Kunsthaus Zürich von David Chipperfield Architects, 2021. Foto © Noshe. [archdaily.com](https://www.archdaily.com). Zugegriffen 12.12.2022. <https://www.archdaily.com/953378/kunsthau-zurich-museum-extension-david-chipperfield-architects>.

Abb. 7:
Museum Insel Hombroich. Schnecke, Erwin Heerich, Begehbare Skulptur, 1993. Foto © Thomas Riehle. [inselhombroich.de](https://www.inselhombroich.de). Zugegriffen 18.2.2023. <https://www.inselhombroich.de/de/museum/bauten>.

Abb. 8:

Museum and the City. Freigelegte Gleditschien-Wurzeln unter den Platten im Skulpturengarten, 2017. Foto © Jürgen Liehr. blog.smb.museum. Zugegriffen 12.12.2022. <https://blog.smb.museum/ein-haus-im-gruenen-die-freianlagen-der-neuen-nationalgalerie/>.

Abb. 9:

ARTFORUM. Ausstellungsraum im Freien von kunstscenen.xyz, 2021. Foto © kunstscenen.xyz. artforum.com. Zugegriffen 9.12.2022. <https://www.artforum.com/artguide/kunstscenen-xyz-19502>.

Abb. 10:

Art Viewer. Ana Alenso. Liquid Agreement and Oil Interventions, 2019-2022. Foto © Geneva Biennale. artviewer.org. Zugegriffen 12.12.2022. <https://artviewer.org/sculpture-garden-at-geneva-biennale/>.

Abb. 11:

Jeffrey Shaw Compendium. Shaw, Jeffrey, Theo Botschuijver, Sean Wellesley-Miller. *Homage to Bladen*, air-inflated structure, sonsbeek buiten de perken, 1971. Foto © Jeffrey Shaw. jeffreysshawcompendium.com. Zugegriffen 29.02.2023. <https://www.jeffreysshawcompendium.com/portfolio/homage-to-bladen/>.

Abb. 12:

Heizer, Michael. *Double Negative*, Nevada 1969. © Christoph Meier, 2015

Abb. 13:

Huyghe, Pierre. *Untilled*. *Alive entities and inanimate things, made and not made*, dOCUMENTA 13, Kassel. 2011–12. esthershipper.com. Foto © Pierre Huyghe. Zugegriffen 20.2.2023. <https://www.estherschipper.com/exhibitions/386-untitled-pierre-huyghe/>.

Abb. 14:

Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

Abb. 18:

Meldemann, Niklas, Hans Sebald Beham. "Der stadt Wien belegerung, wie die auff dem hohen sant seffansthurn allenthalben gerings um die gantze stadt, zu wasser vnd landt mit allen dingen anzusehen gswest ist [...]", 1530. Wien Museum Inv.-Nr. 48068, CCO. Zugegriffen 15.2.2023. <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/125187/>.

Abb. 19:

Artaria&Co., *Plan der Großgemeinde Wien: Bezirke: I - XXI.* Wien, 1914. wienbibliothek.at. Zugegriffen 2.3.2023. <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1825756>.

Abb. 20:

Das Chadim. *Wohnhäuser der Ziegelerarbeiterfamilien*, o.D. Foto © Unbekannt. Zugegriffen 12.2.2023. <https://das-chadim.at/die-geschichte/>.

7 Anhang

Abb. 21:

Haubenberger, Gottfried, Hrsg. *Vom Wienerberg: Ziegenweide - Ziegelgrube - Lustlandschaft*. Wien: Österr. Kunst- und Kulturverl., 2009.

Abb. 22:

Schubert, Werner. *Favoriten erleben: Chronik Favoriten einschließlich der Kulturwanderwege Süd-West und Süd-Ost*. 2. Auflage. Wien: GS-Multimedia Verlag, 2002.

Abb. 23:

ORF. *Der Wienerbergteich: Eine Oase in der Stadt*, 2020. wien.orf.at. Foto © Josef Bollwein. Zugegriffen 21.2.2023. <https://wien.orf.at/tv/stories/3066357/>.

Abb. 24:

Bernard Tschumi Architects. „PROJECTS: Glass Video Gallery: Groningen 1990“. Foto © Bernard Tschumi Architects. Zugegriffen 11. Januar 2023. <http://www.tschumi.com/projects/17/#>.

Abb. 31: Grafik © die Autorin; Pflanzendarstellungen:

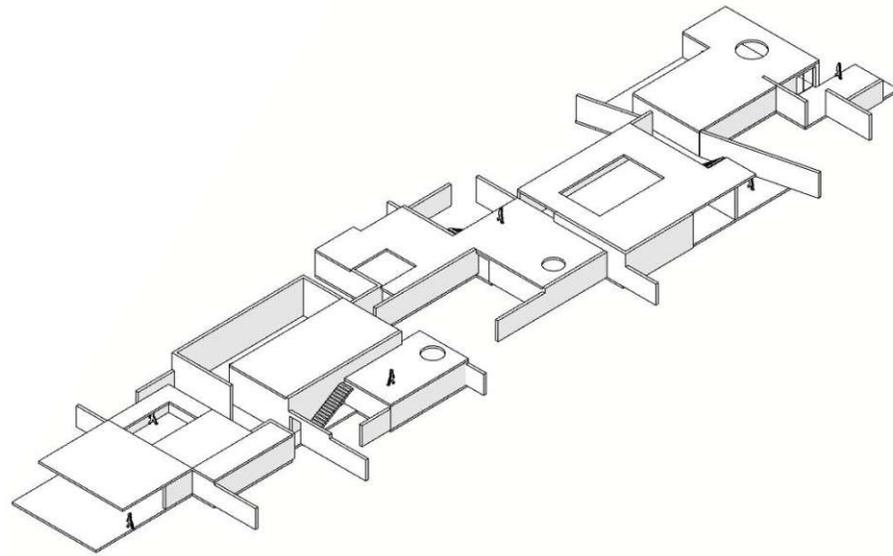
Delavau, Pierre. Lorrain. Mortier. Rivolier. *Geheimnisse und Heilkräfte der Pflanzen*. Stuttgart: Das Beste, 1978.

Abb. 15/16/17/25/26/27/28/29/30/32/33/34 und hier nicht angeführte Abbildungen stammen von der Autorin.

Schrift:

Skolar Sans, Skolar Latin

7.4 Einblick Prozess





KUNST IM LEBENSRAUM 48°09'54.7"N 16°20'59.6"E



7 Anhang

7 Anhang



