

# DIPLOMARBEIT

## Musée Margiela

Zur Bedeutung der Mode für die Architektur

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

Senior Scientist Dipl.-Ing. Dr.in techn. Ines Nizic  
E253/4 FoB Hochbau und Entwerfen

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

Niklas A. Vuk, 12115542

## Kurzfassung

Diese Arbeit widmet sich dem Entwurf eines öffentlichen und einladenden Museums, dem Musée Margiela, für den berühmten belgischen Modeschöpfer Martin Margiela. Dabei gilt es ein Haus zu denken, welches es von selbst versteht, etwas zu feiern, ein zugängliches und demokratisches Haus, welches das Gemüt bewegt und nicht nur zur Ausstellungsschau sondern auch zum Verweilen, Arbeiten und Lernen einlädt. Für die Architektur kommt dabei der Bedeutung der Bekleidung eine wichtige Rolle zu, die es zu beleuchten gilt: Sie bildet die Naht zwischen Kunst und Mensch. Mit der Baukunst zusammen ist die Mode die alltäglichste und gebräuchlichste Kunstform, Ausdrucksform. Dieser textile Charakter wird hierbei in eine eigene Formensprache übersetzt und schafft so zusammen mit dem städtischen Kontext von Paris den architektonischen Ausdruck des Musée Margiela.

Im Zuge dessen wird der ausgewählte Bauplatz am Place de l'Alma in Paris analysiert und dessen Geschichte aufgezeigt, die eng mit der Entwicklung der Weltausstellungen im 19. Jahrhundert verwoben ist. Zudem wird ein Licht auf Martin Margiela, sein Werk, sein Verständnis und seine Haltung geworfen - er ist es schließlich, dessen Œuvre ausgestellt werden soll.

Zur Bedeutung der Mode für die Architektur wird von Gottfried Semper und seiner Bekleidungstheorie ausgehend ein Bogen über die Wiener Sezession - mit Otto Wagner und Adolf Loos - hin zur Moderne mit Vertretern wie Carlo Scarpa und Le Corbusier sowie deren Auffassung des textilen Charakters und der Ästhetik der Oberfläche gespannt und anschließend der heutige Einfluss der Mode auf Kultur wie Architektur reflektiert. Denn Bekleidung als Hülle - die zweite und dritte Haut - prägt die Theorie wie unsere Kultur bis heute.

All diese Informationsstränge münden in der Erläuterung des Entwurfes für das Musée Margiela und helfen dabei eine adäquate Sprache zu finden unter Berücksichtigung des urbanen Kontextes, der Evolution formaler Ausdrucksweisen und Gestaltungsmittel in Kunst und Architektur sowie des kreativen wie gesellschaftlichen Verständnisses von Martin Margiela.

## Abstract

This work is dedicated to the design of a public and welcoming museum, the Musée Margiela, for the famous Belgian fashion designer Martin Margiela. The aim is to think of a house that knows how to celebrate something, an accessible and democratic house that moves the mind and invites not only to the exhibition show but also to linger, work and learn. For architecture, the importance of clothing has an important role to be highlighted: it is the seam between art and man. Together with architecture, fashion is the most common and everyday form of art, of expression.

Here, the textile character is translated into its own formal language and thus, together with the urban context of Paris, creates the architectural expression of the Musée Margiela.

In the course of this, the selected building site at Place de l'Alma in Paris will be analyzed and its history will be shown, which is closely interwoven with the development of world exhibitions in the 19th century.

In addition, a light is shed on Martin Margiela, his work, his understanding and his attitude - because after all, it is his person whose oeuvre will be exhibited.

With regard to the significance of fashion for architecture, an arc is drawn from Gottfried Semper and his Bekleidungstheorie to the Vienna Secession - with Otto Wagner and Adolf Loos - to Modernism with representatives such as Carlo Scarpa and Le Corbusier and their conception of the textile character and the aesthetics of the surface. Additionally the influence of fashion today on culture and architecture will be reflected. After all, apparel as a shell - the second skin and the third skin - continues to shape theory as well as our nowadays culture.

All these strands of information culminate in the explanation of the design for the Musée Margiela and help to find an adequate language taking into account the urban context, the evolution of formal expressions and design means in art and architecture as well as the creative and social understanding of Martin Margiela.

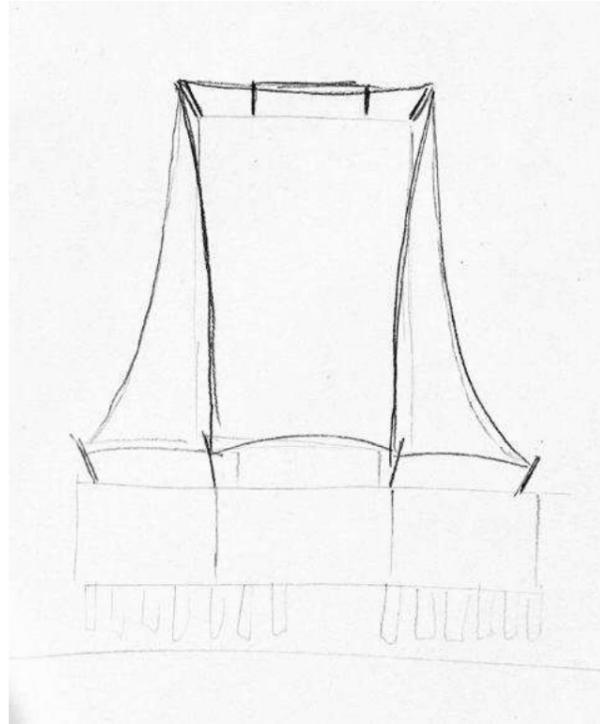
ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines  
Diplom-Ingenieurs unter der Leitung von Senior Scientist Dipl.-Ing. Dr.techn.  
Ines Nizic, Forschungsbereich für Hochbau und Entwerfen Institut für  
Architektur und Entwerfen, eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Niklas Aaron Vuk, 12115542

Wien, den 20.September 2023





Skizze der Hülle auf ihrem  
Hausmann'schen Sockel

Maison Martin Margiela SS 2009 →  
Trompe-l'œil "Posterkleid"  
mit Negativfoto der ersten Jacke  
aus dem SS 1989 auf  
Seidensatin gedruckt - danach  
verließ Martin Margiela sein Haus  
nach 20 Jahren

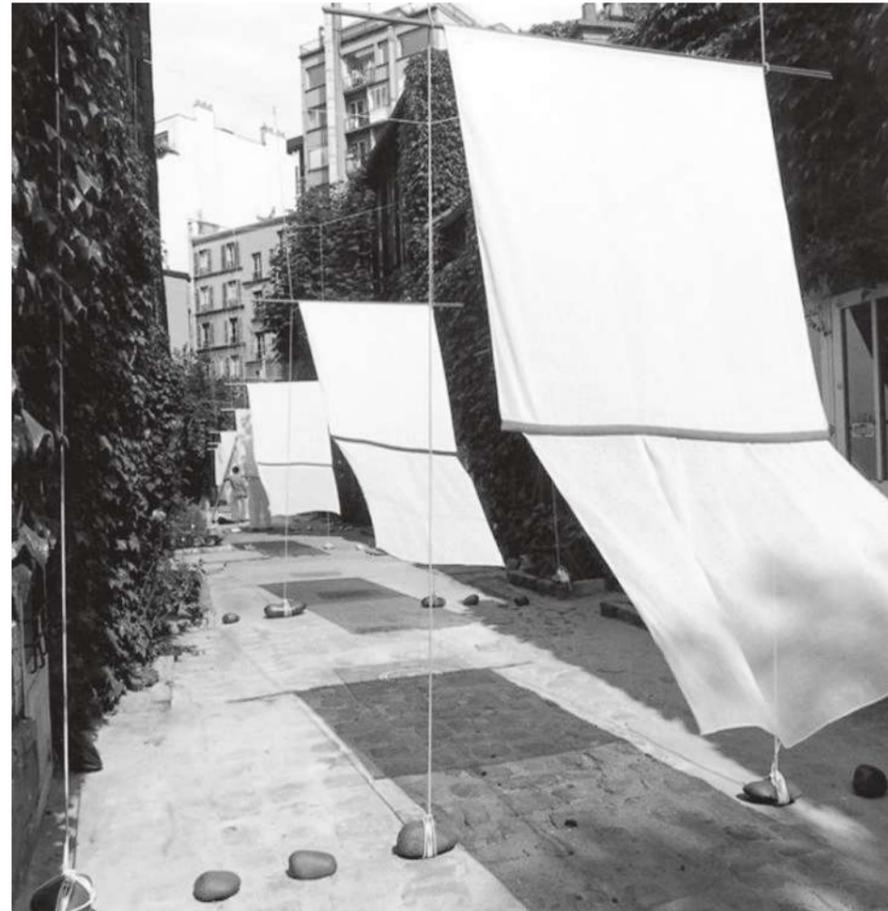


## Widmung

Diese Arbeit ist meinen Eltern Sandra und Ivica Vuk gewidmet.  
Mit ihrer Liebe, Geduld und unermüdlichen Unterstützung haben sie mein Studium möglich gemacht und wesentlich zu meinem Erfolg beigetragen. Auch bedanke ich mich bei den vielen großartigen Lehrenden, die ich im Laufe meines Studiums kennenlernen durfte, und die stets ein offenes Ohr sowie eine offene Tür hatten. Mein besonderer Dank gilt dabei meiner Betreuerin Dipl.-Ing. Dr.techn. Ines Nizic, die mich stets unterstützt, gefördert und mit zu dieser Arbeit inspiriert hat.

## Inhaltsverzeichnis

Prolog	1
Das Verständnis	5
Der Ort	
Impressionen in situ	7
Beschreibung der Lage	11
Die Geschichte des Ortes	17
Exposition Universelle - Die Welt zu Gast in Paris	25
Martin Margiela	
Zur Person	33
Der Rahmen - Maison Margiela Antwerpen 2018	34
Werk und Verständnis	38
Die Behandlung des Raumes bei Margiela	52
Zur Bedeutung der Mode in der Architektur	
Sempers Bekleidungstheorie - Ein Kind des 19. Jahrhunderts	58
Bekleidung in der Wiener Sezession	63
In die Moderne: Die Rezeption von Scarpa und Le Corbusier	66
Gegenwartsbetrachtung	72
Das Museum	
Zur Typologie	76
Essay: Der Dialog im Museum	78
Margiela Galliera	80
Der Entwurf - Das Musée Margiela	86
Konzept	89
Setzung	95
Außenraum	100
Raumgefüge	106
Konstruktion, Hülle und Materialität	140
Epilog	152
Endnoten	156
Literaturverzeichnis	159
Abbildungsverzeichnis	161



Sinnbild  
Stoff als Medium,  
raumdefinierend

## Prolog

### Warum Margiela?

Begonnen hat alles mit dem Sammeln von Sneakern.

Schuhe sind meine Leidenschaft.  
Kein anderes Objekt vereint Ästhetik und Funktion  
In solch Alltäglichkeit und Reduziertheit.

*What is function?  
A reply to a need.*

Das Interesse war geweckt an den schönen Dingen.  
Doch begriff ich schnell ihre Kurzlebigkeit.  
Von Dauer sind nur wenige Stücke.  
Des hohen Preises wegen  
Beschränkt sich ein Sammler  
Auf eben diese Dinge,  
Die zeitlos scheinen.  
Zwar Zeitgeist atmen,  
Diesen aber konservieren  
Und jeden Tag spürbar machen.

*„Here, no one talks about ‘clothes.’  
It is about the ‘piece’ that is ‘created’  
not the ‘apparel’ that is ‘bought’.“  
- Arnaud Sagnard on Mastermind Magazine*

Mit Margiela kam ich das erste Mal in Berührung,  
Als Asap Rocky darüber rappte.

*Let's take it to the basics, you in the midst of greatness  
My Martin was a Maison, rocked Margiela with no laces.*

Margiela Future hieß der Schuh -  
Ein Name, dem Gegenwart nicht genügt.  
Ein Leder, dessen weiche Haptik ich nie gefühlt,  
Eine Form, die ich nie zuvor gesehen.

*What is fabric?  
A medium.*

Ein solches Objekt wird zum Bedeutungsträger,  
Zum Vermittler einer Botschaft,  
Die Musiker, Künstler und Sammler verstehen,  
Die sie im Geiste vereint.  
Der Tabi Stiefel ist auf diese Weise  
Erkennungszeichen einer Geisteshaltung,  
eines Verständnisses

*What is texture?  
A result of time.*

Replica ist der Ansatz die Dauerhaftigkeit der Dinge herauszuarbeiten.  
Der gleichnamige Schuh ist die stoffliche Überarbeitung  
Des klassischen adidas BW.  
Zweireiher, Straight-Jeans und Oxford-Hemden  
Finden sich ebenso unter dem Begriff.  
Es ist der Versuch, einen allzeit gültigen Modebegriff zu etablieren.  
Erst nachdem man so ein Stück zwei Jahre getragen hat,  
Entfaltet sich seine ganze Schönheit.  
In Paris traf ich einen Kunsthändler, der meinte:  
In einer für ihn perfekten Welt, würden alle Margiela tragen.

*What would you like to develop? Besides clothing?  
An understanding.*

Kleidung und Kultur vermischen sich  
Und ergeben eine Mode, einen Zeitgeschmack.  
Literatur und Musik, Film und Kunst, Kleidung und Architektur -  
Sie bedingen sich gegenseitig.  
Ohne den einen Schuh,  
Hätte ich manches Wort nicht geschrieben;  
Ohne die Atmosphäre der einen Architektur,  
Hätte ich manches Kunstwerk nicht verstanden.  
Ohne das eine Lied,  
Hätte ich manchen Raum nicht gespürt.  
Die Übersetzung von Einem ins Andere scheint aber insofern falsch,  
Als dass eine Mode die Momentaufnahme eines Prozesses  
Kontinuierlichen Wandels darstellt.  
Kleidung wie auch Gebäude werden erst dann zu einer Mode,  
Wenn sie im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen, politischen und  
kulturellen Veränderungen der jeweiligen Zeit,  
In der sie getragen oder gebaut werden - dem Zeitgeist -,  
Gesehen und angenommen werden,  
Wenn es ein Verständnis über das eigentliche Werk hinaus gibt.

*How does a concept develop at Maison Martin Margiela?  
Time, a question, a reply.*

Gleich der Architektur entwickelt sich ein Konzept  
Als eine Antwort auf Problem oder Fragestellungen.  
Löst man ein solches,  
Arbeitet man schlicht als Künstler,  
Der mit offenen Augen denkt,  
Mit Weitblick, Gefühl  
Und für die Menschen handelt  
Sowie gegebene Zustände zu  
Verbessern versucht.  
Margiela machte diesen Versuch  
Für uns.  
Sein Museum kommt dem nach.

*What words do you live by?  
We.*

Martin Margiela Interview →  
"View On Colour"  
anonym per Telefax am  
04/02/1998

(BEGINS)

WHAT IS COLOUR?

An intensity, a temperature, a clash, a harmony.

AND

HOW DO YOU USE IT?

When it asks.

WHAT IS BLACK?

An absence, a presence, a mood, a mantle.

WHAT IS RED?

A blush, a flush, a fever, a command.

WHAT IS SKIN?

A protection.

WHAT IS FABRIC?

A medium.

WHAT IS TEXTURE?

A result of time.

WHAT IS CONSTRUCTION?

A means to an end.

WHAT IS FUNCTION?

A reply to a need.

WHAT IS ART?

A need to reply.

WHAT IS CRAFTSMANSHIP?

A fruit of time.

WHAT IS CLOTHING?

The final layer.

WHAT IS FASHION?

A series of propositions.

WHAT IS RECYCLING?

Another chance.

HOW DOES RECYCLING FIT INTO YOUR WORK?

By nature.

HOW DOES A CONCEPT DEVELOP AT MAISON MARTIN MARGIELA?

Time, a question, a reply.

HOW DOES A CONCEPT DEVELOP AT HERMES?

Time, another question, another reply.

WHAT WOULD YOU LIKE TO DEVELOP? BESIDES CLOTHING?

An understanding.

WHAT WORDS DO YOU LIVE BY?

We.

(ENDS)

## Das Verständnis

Was heißt es, ein Museum für Margiela zu entwerfen?  
Es gilt ein Haus zu denken,  
Welches es von selbst versteht,  
Etwas zu feiern:  
Pathos!

Ein öffentliches Haus,  
Welches das Gemüt bewegt -  
Ein feierliches Ergriffensein.  
Dies fühlt man bei Musik, in der Kunst, bei Objekten  
Und auch in der Architektur.

Es wird eine gewisse Monumentalität verlangt,  
Aber im lateinischen Sinne eines Zeichens  
Zur Erinnerung und zum Erkennen.

Diese Monumentalität entsteht durch die physische Erfahrung,  
Eine gewisse Tiefe sowie die Bedeutung des Ortes.  
Folglich muss das Musée Margiela  
An einem schwierigen Ort stehen,  
In einem kritischen Kontext,  
Um aufgeladen zu werden,  
Um Spannung zu erzeugen.

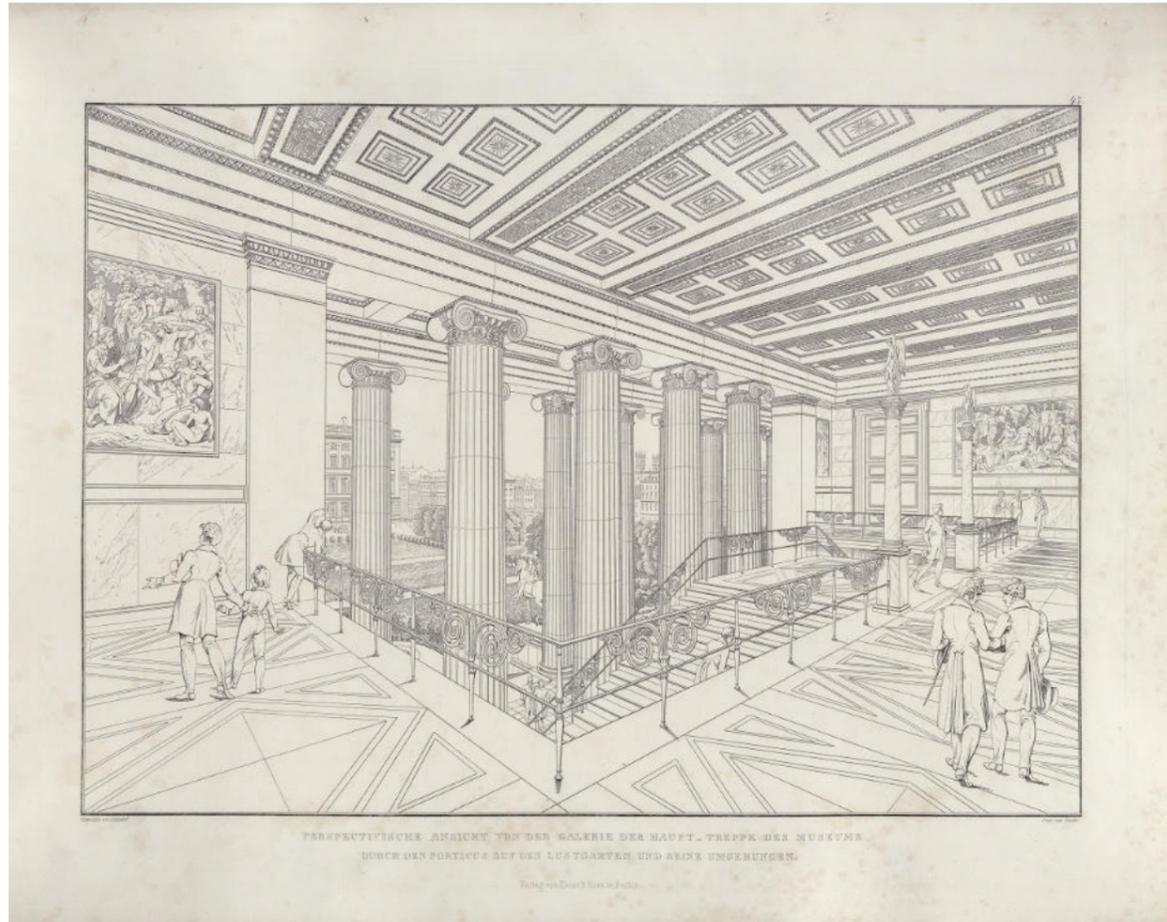
Nur Recycelte Materialien zu verwenden,  
Weil Margiela in seinen Kreationen dies oft so handhabt,  
Wäre ebenso plakativ wie ästhetische Grundsätze zu kopieren.  
Es gilt eine Ebene tiefer zu blicken, ein Verständnis zu zitieren.

Margiela kennzeichnet der stete Versuch,  
Allen seine Modeschöpfungen zugänglich zu machen:  
Demokratie!

Schinkel machte im Grundsatz  
Mit dem Bau des Alten Museums nichts anderes.  
Sie feiern die öffentliche Zugänglichkeit,  
Die Freiheit des Individuums.  
Architektur wie Kleidung  
Sind Medium einer freien Gestaltung, Entfaltung.

Für die Architektur kommt dabei  
Der Bedeutung der Bekleidung eine wichtige Rolle zu,  
Die es zu beleuchten gilt:  
Sie bildet die Naht zwischen Kunst und Mensch,  
Ist ihm eine zweite Haut, die Urhütte eine dritte.  
Mit der Baukunst zusammen ist die Mode  
Die alltäglichste und gebräuchlichste Kunstform, Ausdrucksform.  
Hier setzt Semper jedem Kunstschaffen und Genuss  
Eine gewisse Faschingslaune voraus:  
Karnevalskerzendunst!

In diesem Sinne erhebt sich das Musée Margiela aus den Gedanken.



Innere Ansicht der Haupt-  
treppe des Alten Museum  
Karl Friedrich Schinkel,  
Berlin 1829



Place de l'Alma  
fotografiert am 10.3.2023

## Der Ort

Impressionen in situ - 10. März 2023, vormittags

In der engen, schwül warmen Metro kommt man an:  
Station Alma-Marceau.  
Ich schlängle mich  
Mit tausend anderen  
Die stickigen Gänge im Untergrund  
Entlang wie Ameisen in ihrem Bau -  
Da war der Zugwaggon doch komfortabler.  
Der Straßenlärm empfängt mich  
Bereits beim Betreten der Stufen nach oben,  
Ans Tageslicht - frische Luft: Befreiung.  
Doch an der Kreuzung des Place de l'Alma angelangt,  
Terrorisiert mich das Chaos.

Der Platz ist im Herzen der Stadt  
An der Seine gelegen.  
Eine Brücke zeigt auf ihn.  
Der Blick schweift zum anderen Ufer  
Hin zu Eiffels Turm.

Die breite Avenue Montaigne entlang  
Flanieren die Leute -  
Kaufen ein: Sehen und gesehen werden:  
Ein Laufsteg im Alltag.  
Der Boulevard wird Freilichtmuseum,  
Die Mode samt Träger zum Objekt.  
Die Prachtallee des Triangle d'Or aber  
Endet im Ampelstau - unwürdig.

Die Grünfläche Place de la Reine Astrid  
Mit ihren hohen, alten Bäumen  
Verschwindet hinter einer Tankstelle,  
Baucontainer säumen die Uferstraße.

Der Place de l'Alma scheint wie ein Mannequin,  
Das falsch gekleidet,  
Umringt von Betrachtern,  
Ein gegängeltes Dasein führt.  
Ein toter Platz inmitten der Szenerie  
Liegt da und lässt uns über sich ergehen,  
Ist das Auto leid,  
Wartet auf Veränderung.



Blick vom anderen Ufer  
fotografiert am 10.3.2023

### Impressionen in situ - 13. März 2023, nachmittags

Vom anderen Ufer dominiert  
Die horizontale Schichtung,  
Das Hintereinander in die Tiefe:  
Geländer, Seine, Kai und Grün;  
Dahinter ein gepflegter Haussmann.  
Achsen treffen aufeinander,  
Bilden an ihren Knoten  
Ein symbolisches wie kulturelles Gewicht -  
Eine zweite Deutungsebene des Stadtgefüges.

Die Brücke wirft einen Bogen,  
Verbindet Rive Gauche und Rive Droite,  
Eint zwei Seiten.  
Gerne würde man auf dem Platz gegenüber verweilen,  
Den Blick über Fluss, Stadt und Leute schweifen lassen.  
Was fehlt, ist das Angebot.

[Spaziergang entlang der Seine]

Flussabwärts, von der Passerelle Debilly  
Nimmt man den Place de l'Alma nur vage wahr.  
Ihr stählerner Rahmen erhebt sich  
Elegant über dem Pariser Strom.  
Der Palais de Tokyo nebenan  
Verblasst bei all den anderen Ausblicken.  
Selbst das Grand Palais zeigt sich in der Ferne.  
Paris wie ein Capriccio.  
Am Ende der Avenue Montaigne aber  
Vernimmt man lediglich einen grünen Fleck -  
Weder Eckgebäude, noch Ankerpunkt.

Der Platz hat Potential,  
Doch braucht es ein Gebäude,  
Das ihm Charakter schenkt.  
Ein Körper der vermittelt  
Zwischen historischer Baukultur,  
Den durch Verkehr fußgängerfeindlichen Boulevards,  
Dem fließenden Band der Seine  
Und den Ikonen der Stadt.  
Die Wiederbelebung der Fläche geht dabei einher  
Mit einem neuen Haus für die Öffentlichkeit.



← Schwarzplan Paris Zentrum  
mit Arc de Triomphe, Grand  
Palais, Marsfeld und Seine

Triangle d'Or  
entlang der Champs  
Élysées, im Süden die Seine,  
an der Spitze das Grand  
Palais und am westlichen  
Ende der Place de l'Alma

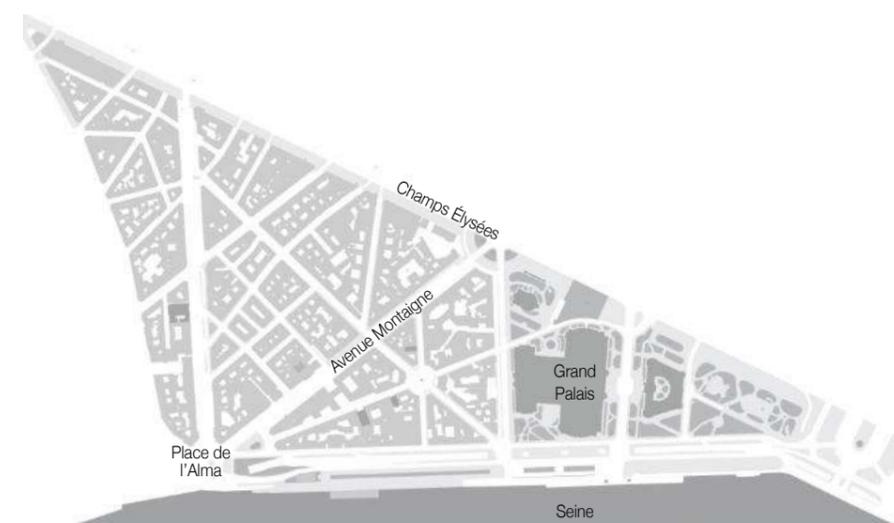
### Die Beschreibung der Lage

Die Lage meines Musée Margiela ist signifikant für dessen Wirkung im Stadtraum, die kulturelle Bedeutung und seine Akzeptanz durch die Bewohnerinnen und Bewohner sowie Besucherinnen und Besucher von Paris. Bei meiner Exkursion in die französische (Mode-)Hauptstadt erkundete ich einige potenzielle Standorte, doch keiner war so interessant und herausfordernd, passend und geladen wie das Grundstück am Place de l'Alma.

Wie in meinen Impressionen zuvor geschildert, kennzeichnet sich der Platz durch eine große Verkehrskreuzung, deren Chaos und Lärm sowohl die einmalige Aussicht auf den Eiffelturm als auch die entspannte Atmosphäre der von Bäumen gesäumten Boulevards wie die der Prachtallee Avenue Montaigne erdrückt, gar erstickt. Im folgenden möchte ich auf die Geschichte des Place de l'Alma, die der Avenue Montaigne sowie die künftigen Absichten der Pariser Stadtplanung eingehen.

Der Place de l'Alma liegt im 8.Arrondissement an der südwestlichen Spitze des Triangle d'Or, dem Goldenen Dreieck von Paris, der Gegend, die wie keine andere für Luxus, Mode und Ausschweifung steht, deren teure Adressen so manches textiles Kunstwerk zum Kauf anbieten und deren Hotels und Restaurants für die meisten unerschwinglich sind. Die unmittelbare Nachbarschaft des Bauplatzes ist demnach dekadent. Doch genau in diese Sphäre stößt auch Martin Margiela im Jahre 1989 mit seiner Mode und deren Präsentation vor: revolutionär, provokativ, disruptiv.

Ebenso muss ein Museum für ihn, an einer solchen Stelle errichtet werden. Die ausgesuchte Spitze ist ein sich verjüngendes Grundstück zwischen Cours Albert I. und der Avenue Montaigne, auf dem der Place de la Reine Astrid mit seinen hohen Bäumen gepflanzt ist. In seiner Mitte steht das Monument à la Belgique Reconnaisance. Sowohl die das Grundstück umkränzenden Bäume, hauptsächlich Ulmen, als auch das steinerne Monument gilt es rücksichtsvoll zu erhalten.



Durch die Allseitigkeit des Ortes gibt es kein Vorn oder Hinten - von allen Seiten wird man das Musée Margiela sehen können. Es muss sich zum Einen in Richtung der Seine präsentieren und mit der Straße einen Umgang finden und zum Anderen sich zur Avenue Montaigne hin öffnen und die Leute anziehen. Die Rue Jean Goujon, welche zwischen den beiden historischen Kopfbauten verläuft, kann als mittige Spiegelachse gesehen werden, als Winkelhalbierende dieses spitzen Bauplatzes. Diese Symmetrie entlang der Achse setzt sich im Grundriss im Inneren fort und ermöglicht so das gestalten anhand von drei sich überlagernden Rastern.

Neben dem Bauplatz per se soll das Grundstück eine Aufwertung hinsichtlich der Freiraumes und vor allem der Gestaltung der Avenue Montaigne und des Place de l'Alma erfahren. Hier ist eine Verkehrsberuhigung beziehungsweise eine Fußgängerzone entlang des renommierten Boulevards vorgesehen, was zusammen mit einer intensiveren Begrünung und Bepflanzung das *Green Paris 2030* Konzept noch etwas radikaler denkt.

Letztendlich ist ein neuer Kopfbau an dieser Stelle ein von überall her sichtbares Wahrzeichen, ein Symbol und Ankerpunkt. Das Gebäude generiert auf diese Weise sowohl städtische Bedeutung und Sichtbarkeit als auch Integration und Einsicht. Das Musée Margiela wird zum Bindeglied von Stadt und Fluss sowie beider Uferseiten und reiht sich in die Riege der prominenten öffentlichen Bauten in Paris entlang der Seine ein.

Place de la Reine Astride →  
einer der beiden Kopfbauten am Place de l'Alma mit vorgelagertem Park und Monument

Luftbild Place de l'Alma 1958  
seit der Einweihung des Alma-Tunnels und der Unterwerfung gegenüber dem Verkehr ist der Platz unverändert





Stadtentwicklung von Paris  
Erbauung von Straßen und  
Alleen nach Zeiträumen

■	vor 1600
■	1600-1670
■	1670-1783
■	1783-1803
■	1803-1840
■	1840-1852
■	1852-1880
■	1880-1902
■	1902-1919
■	1919-1954
■	1754-1977
■	nach 1977



Allée des Gourdes im  
18. Jahrhundert  
als unbefestigte, von Ulmen  
gesäumte Ausfahrtsstraße



Le Bal Mabille  
Der Tanzgarten als place-to-  
be an der Avenue Montaigne  
um 1850

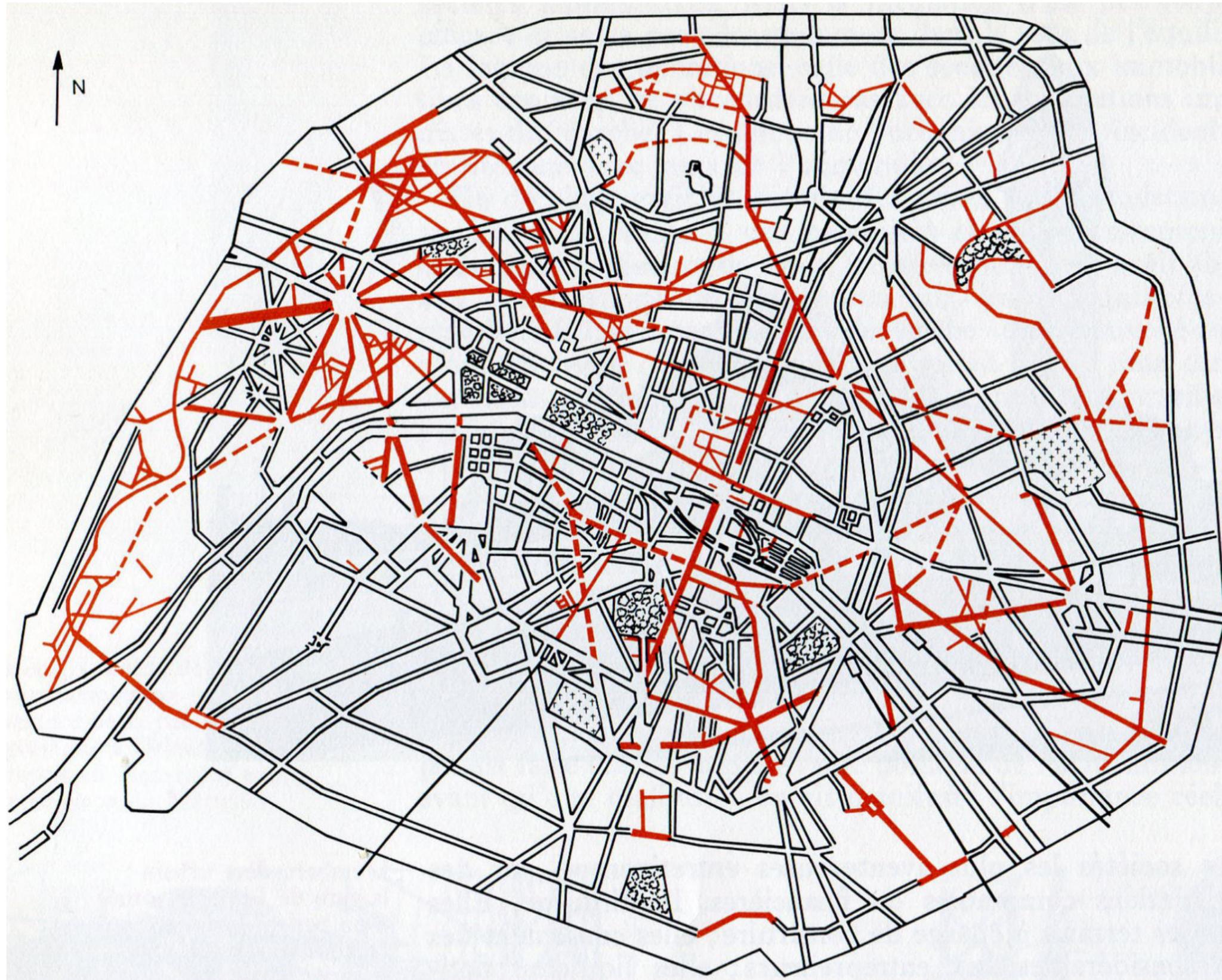
## Die Geschichte des Ortes

Die Ursprünge der Avenue Montaigne gehen zurück bis ins 17. Jahrhundert, als die heutige Prachtallee noch ein einfacher von rustikalen Hütten und Kleingärten gesäumter Weg namens Allée des Gourdes außerhalb der Stadtmauern des barocken Paris war. Im Jahr 1770 wurde auf Anordnung des Marquis de Marigny die Straße durch eine großzügige Pflanzung von Ulmen zu einer Allee umgewandelt, erhielt jedoch erst 1850 ihren jetzigen Namen nach dem Dichter Michel de Montaigne.<sup>1</sup>

Durch die Stadtentwicklung von Paris, welches sich im Zuge der Industrialisierung und der Landflucht des 19. Jahrhunderts vor allem in Richtung Westen ausdehnte, rückte das Goldene Dreieck mit der Avenue Montaigne und dem Place de l'Alma zusehends ins Zentrum der Stadt. 1840 wurde mit der Eröffnung des Bal Mabille, einem mit 3000 Gaslampen hell erleuchteten Tanzgarten, die Allee nicht nur zum Flanieren sondern durch eine gesellschaftliche Attraktion zum Anziehungspunkt.<sup>2</sup>

Die Renovierung von Paris durch Baron Haussmann war ein Wendepunkt in der urbanen Gestaltung und stellt eines der umfangreichsten öffentlichen Arbeits- und Stadtmodernisierungsprogramme des Jahrhunderts dar. Der Umbau von Paris wurde von Kaiser Napoleon III. in Auftrag gegeben und von seinem Präfekten Georges-Eugène Haussmann zwischen 1853 und 1870 umgesetzt. Es umfasste den Abriss mittelalterlicher Stadtviertel, die von den damaligen Behörden als überfüllt und ungesund eingestuft wurden, den Bau breiter Alleen, neuer Parks und Plätze zur Repräsentation und Verbesserung von Sicherheit und Hygiene, die Eingliederung der Vororte von Paris sowie den Bau neuer Abwasserkanäle, Brunnen und Aquädukte. Haussmanns Arbeit stieß auf heftigen Widerstand und er wurde schließlich 1870 von Napoleon III. Entlassen - die Arbeiten an seinen Projekten jedoch wurden bis 1927 fortgesetzt und prägten die Epoche der Weltausstellungen.

Das heutige Straßenbild und das unverwechselbare Erscheinungsbild des Pariser Zentrums sind größtenteils das Ergebnis von Haussmanns Vision für die französische Hauptstadt. Aus der Karte kann man eindrücklich die hohe Bauaktivität im Triangle d'Or ablesen: Ohne Haussmanns Pläne würde es den Place de l'Alma sowie die Pont de l'Alma in dieser Form nicht geben. Durch neue Boulevards und Brückenverbindungen über die Seine erschuf der Baron diesen einzigartigen Platz, der als Knotenpunkt von wichtigen Weg- wie Blickbeziehungen betrachtet werden kann und ermöglichte so den Auftakt für die Entwicklung dieses Stadtteils.



Umbau von Paris  
Baron Haussmanns Um-  
gestaltungsmaßnahmen  
zwischen 1850 und 1873

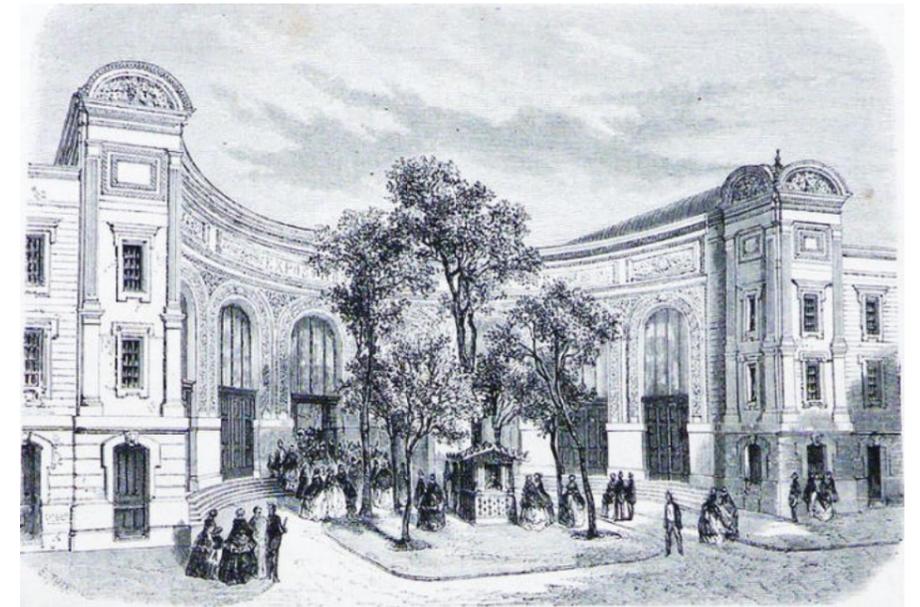
Mit der Lage an der Seine sowie der Nähe zur Avenue des Champs Élysées, zum Grand Palais und mit der Unmittelbarkeit des Eiffelturmes entwickelte sich der Ort immer mehr zum Herzen der Stadt. Bei sämtlichen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts wurden Pavillons und Attraktionen an der Avenue Montaigne und entlang der nahen Ufer errichtet. So plante der Architekt Hector-Martin Lefuel bei der Exposition Universelle 1855 den Palais des Beaux-Arts am Place de l'Alma, dem gegenüber der von der Kunstschau ausgeschlossene Realist Gustave Courbet seinen eigenen Pavillon du Réalisme als künstlerische Trotzreaktion auf dem späteren Place de la Reine Astride erbaute<sup>3</sup> - dem projektierten Grundstück für das Musée Margiela. Sein Pavillon war ein Kontrapunkt zum steinernen Prachtbau für die Beaux-Arts. Courbet errichtete einen hölzernen Schuppen mit vorgesetztem Eingangsportal in Form eines schlichten Rundbogens - Robert Venturi und Denise Scott Brown würden hier ihre Beobachtung der *duck* und des *decorated shed* wiederfinden können.

Mit dem Bau der beiden Pavillons gewann die Avenue Montaigne an Beliebtheit und Gewicht, wodurch zahlreiche Aristokraten, Industrielle und Kaufleute ihre Stadtpalais und Prachtvillen entlang der Straße erbauen ließen. Dieser Wohlstand der Gegend hält bis heute an und bestimmt das Erscheinungsbild. Ebenso prägen die Vorgärten entlang der Avenue Montaigne das Bild der Straße. 1860 legte ein kaiserlicher Erlass eine nicht zu bebauende Fläche von 3 Metern vor jedem Haus im Bereich des Champs-Élysées-Kreisels sowie die Anlage kleiner Gärten fest, die von einem Eisengitter umgeben waren.<sup>4</sup> Die anderen Grundeigentümer im 8. Arrondissement übernahmen schnell die Idee und gaben so mit einem Trend der Elite der Avenue Montaigne ihre charakteristische Freiraumgestaltung.

#### Exkurs: Place de l'Alma

Der Place de l'Alma hat seinen Namen von seiner Nähe zur Brücke Pont de l'Alma, von der die Avenue de New-York, die Avenue du Président-Wilson, die Avenue George-V, die Avenue Montaigne, die zu den Champs Élysées führt, und der Cours Albert I., der an der Seine entlangführt, abgehen. Der Place de la Reine-Astrid befindet sich an der Ecke Avenue Montaigne und Rue Jean Goujon. Hier wurde 1923 das Monument à la Belgique Reconnaissance eingeweiht. Die Brücke feiert den Sieg (1854) der Alliierten über die Russen an der Alma, ein kleiner Küstenfluss in der Nähe von Sewastopol auf der Krim.<sup>5</sup>

Der Platz ist berühmt für seine Flamme der Freiheit, eine Nachbildung der Flamme der Freiheitsstatue, die 1989 von der Herald Tribune gestiftet wurde; sie befindet sich über dem Tunnel, in dem Prinzessin Diana am 31. August 1997 bei einem Autounfall ums Leben kam.<sup>6</sup>



Pavillon des Beaux-Arts  
auf der Weltausstellung 1855  
an der Avenue Montaigne



Pavillon du Réalisme 1855  
von Gustave Courbet



oben: Place de l'Alma um 1900 als die Straßen noch den Menschen gehörten  
unten: Place de l'Alma überflutet Hochwasser am 29.1.1910

Um nur einige Namen zu nennen, wurden so ab 1860 das Maison Pompéienne, das Hôtel de Durfort oder das Hôtel Porgés sowie später im Jahr 1913 das Théâtre des Champs-Élysées sowie das Hôtel Plaza Athénée errichtet und feierlich eröffnet.<sup>7</sup>

Im Winter 1910 ereignete sich eine der größten Hochwasserkatastrophen an der Seine, die Paris je zu spüren bekam mit Pegelständen von über acht Metern. Unter anderem waren weite Teile der Stadt überflutet - so auch der Place de l'Alma und die abgehenden Boulevards. Die Menschen konnten nur ungläubig die Naturgewalt des Wassers bestaunen und mit baulichen Präventivmaßnahmen versuchen, die Schäden künftiger Hochwasser gering zu halten. Hier denke man aber nur an das Hochwasser von 2016, bei dem selbst die Archive des Louvre trotz aller Warnungen bedroht waren.

Nach dem Wasser kam der Mensch. Durch den Bau der Metrolinie 9 und der Station Alma-Marceau senkte sich der Place de l'Alma um über einen Meter ab;<sup>8</sup> ebenso wurde er im Zuge des Ersten Weltkrieges 1918 durch Granateinschläge stark beschädigt.<sup>9</sup> In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmte zunehmend der Autoverkehr und das Credo der autogerechten Stadt das Erscheinungsbild der Boulevards und der Alleen von Paris und so auch das der Avenue Montaigne und des Place de l'Alma. Wo früher einst die Bürgerinnen und Bürger unter Ulmen spazierten, drangen Fahrzeuge ein und verunstalteten die einstige Vision eines Baron Haussmann.

Erst in den letzten Jahren kehrt man mit dem Ziel *Green Paris 2030* zur grünen, menschengerechten und autobefreiten Stadt zurück - einen Denkanstoß hierzu soll auch das Projekt sowie die Außenraumgestaltung des Musée Margiela bieten.



Place de l'Alma 1951  
Autoverkehr statt Fußgänger



Porte de l'Alma  
„C'est, a-t-on dit, la revanche  
de la matière vivante sur le  
béton et le métal, le cri  
d'orgueil et de défi du bois“

2 Holzpylonen von 50 Meter  
Höhe bilden den westlichen  
Eingang der Weltausstellung  
1937; Arch. Marc Soltareff

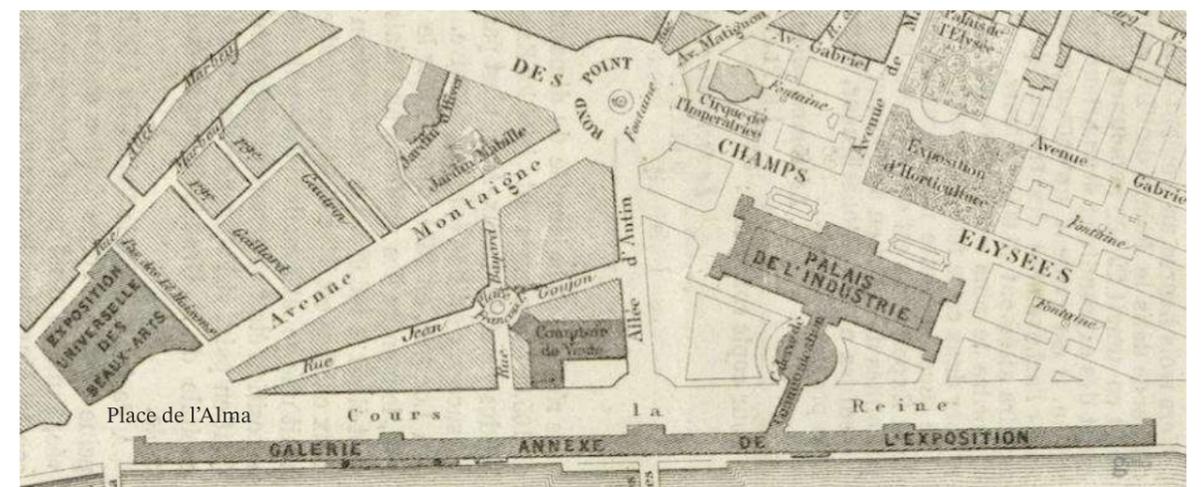
## Exposition Universelle - Die Welt zu Gast in Paris

Da hauptsächlich während der Weltausstellungen auf dem Place de l'Alma respektive dem Place de la Reine Astride Bauwerke und temporäre Pavillons errichtet wurden, lohnt sich der Blick auf Zeit des Fin de Siècle und der Belle Époque, einer Zeit in der Paris sechs Mal die Exposition Universelle abhielt und zur Hauptstadt des 19. Jahrhunderts aufstieg.

Nach der ersten Weltausstellung im Jahr 1851 in London mit ihrem allseits bekannten Crystal Palace dauerte es nicht lange bis 1855 Paris die Bühne der Exposition Universelle betrat. Die Stadt war inmitten ihres Umbaus durch Haussmann und prestigeträchtige Bauten wie das Grand Palais, die Opéra Garnier oder der Eiffelturm entstanden um die Zeit. Die fünf Pariser Expositions Universelles des 19. Jahrhunderts besuchten mehr als 110 Millionen Schaulustige, welche in festgelegten 11-Jahres-Abständen - der so genannten *régle des onze années* - auf dem Marsfeld im Zentrum der französischen Hauptstadt abgehalten wurden; die letzte in dieser Reihe, die *Exposition universelle et internationale de Paris 1900*, stellte einen Besucherrekord von über 50 Millionen Besuchern auf, was der damaligen Bevölkerung des Deutschen Kaiserreichs entspricht und deutlich mehr Menschen waren, als in Frankreich selbst zu der Zeit lebten - ein wahres Jahrhundertereignis.<sup>10</sup>

Nutzen und Funktion, eine solche Großveranstaltung abhalten zu dürfen, waren in erster Linie die Repräsentation des eigenen Landes, nationales Prestige, internationale Machtpolitik und Propaganda des imperialistischen Strebens. Wie Bucher Lessing zitiert: „Bereits in der zeitgenössischen Publizistik galten Weltausstellungen als Knotenpunkte des Geschichtslaufes und Kristallisationspunkte im Modernisierungsprozess, an denen der jeweils erreichte Stand des Fortschritts in materialisierter Form abzulesen sei.“<sup>11</sup> Nun, welche materialisierte Ausdrucksform ist lebhafter denn die Architektur. Nicht umsonst prägen die Aushängeschilder dieser Feste des Fortschritts noch heute als Wahrzeichen Stadtbilder und teils ein nationales Selbstverständnis. Man denke an die Modernisierung Barcelonas, die Haussmannisierung in Paris oder den Ringstraßenbau und den Prater in Wien.

Weltausstellung Paris 1855  
zwischen Avenue Montaigne,  
Champs Élysées und Seine



1855 wurden vor allem noch die Flächen des Rive Droite belegt, vor allem im Triangle d'Or, auf welchen die Bauten für die erste Weltausstellung in Paris errichtet wurden. Hier zu erwähnen sind vor allem der Industriepalast, welcher später dem Grand Palais wich, und die angeschlossene Maschinengalerie, welche entlang der Seine ein Band zwischen Place de l'Alma und Place de la Concorde spannte, sowie die bereits beschriebenen Pavillon des Beaux-Arts und Pavillon du Réalisme.

Das Palais Omnibus war anschließend der identitätsstiftende Ausstellungsbau der Weltausstellung 1867. Es nahm die über 50 Hektar des Marsfeldes ein, wo heute der Eiffelturm thront. Neben den ersten touristischen Seinebooten, den bateaux mouche, wurde die Erfindung des Stahlbetons ebenso wie die Begeisterung für die japanische Kultur, der *Japonisme*, gefeiert.

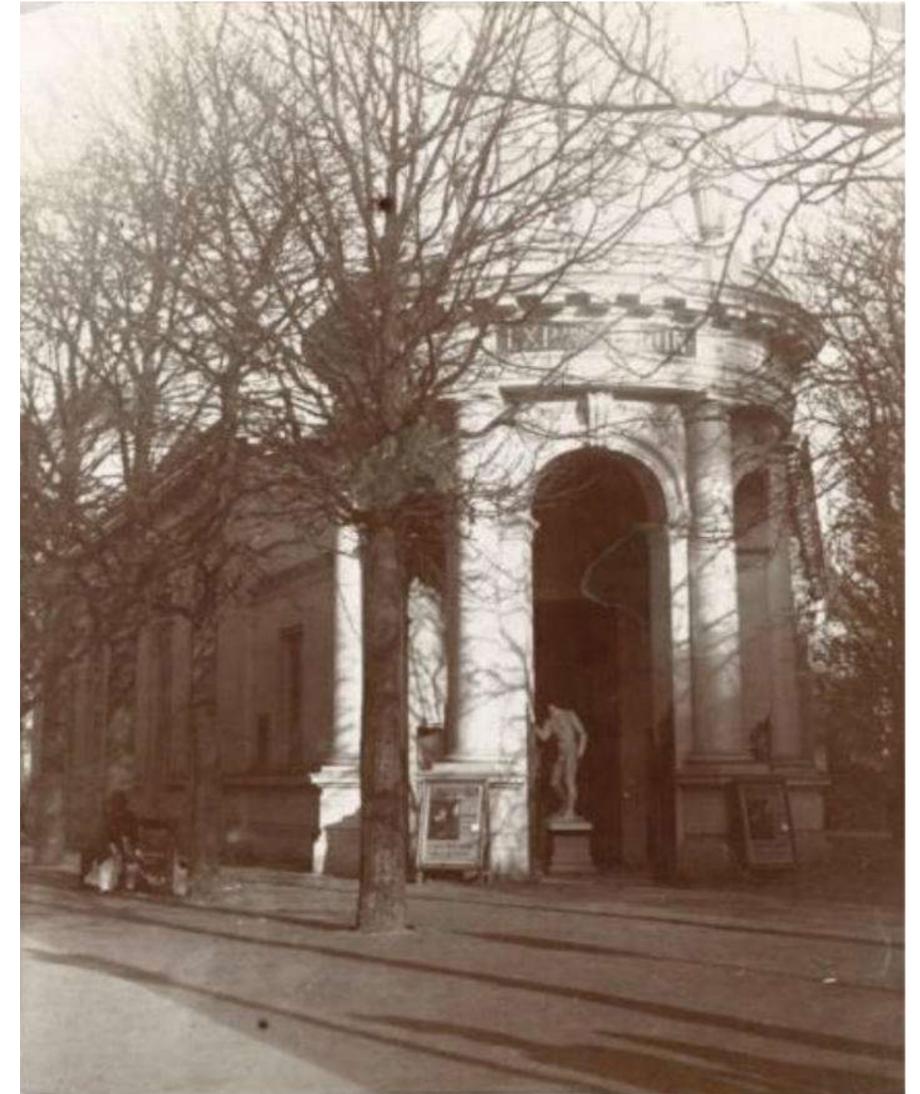
Die Exposition Universelle 1878 wiederum zelebrierte das Wiedererstarken Frankreichs nach der Niederlage 1870/71 gegen das Deutsche Reich mit einer noch größeren Ausstellung auf dem Champ de Mars, der Vorführung des elektrischen Lichtes und dem neu errichteten Palais du Trocadéro vis-a-vis sowie der 1875 eröffneten Opéra Garnier.

Das hundertjährige Jubiläum der Französischen Revolution beging man festlich mit der Eröffnung des Eiffelturmes auf der Weltausstellung 1889. Die Haussmannisierung des Stadtgefüges war bisweilen weit vorangeschritten und Paris entwickelte sich zusehends zur repräsentativen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts.

Aus diesem Grund sollte die Exposition Universelle 1900 zur Jahrhundertwende das vergangene Centennium, den globalen Beginn der Moderne mit all seiner Dynamik, den Erfindungen und Umwälzungen, glorifizieren. So proklamierte man: „Sie soll den Schluss bilden eines fruchtbaren Jahrhunderts und zeigen was Kunst und Wissenschaft und menschliche Arbeit zu schaffen vermögen; sie soll aber auch die Schwelle einer neuen Zeit werden, von der die Gelehrten und Philosophen uns Großes prophezeien, und deren Schöpfermacht, alle unsere Träume und Erwartungen übersteigen wird.“<sup>12</sup>

Hierzu plante und errichtete man in großem Umfang neue Infrastruktur in Form von Brücken wie der Passerelle Debilly oder der Pont Alexandre III., in Form von Bahnhöfen wie dem Gare de Lyon, Gare des Invalides oder dem

Weltausstellung Paris 1878 auf dem Champ de Mars; ggü. das Palais du Trocadéro

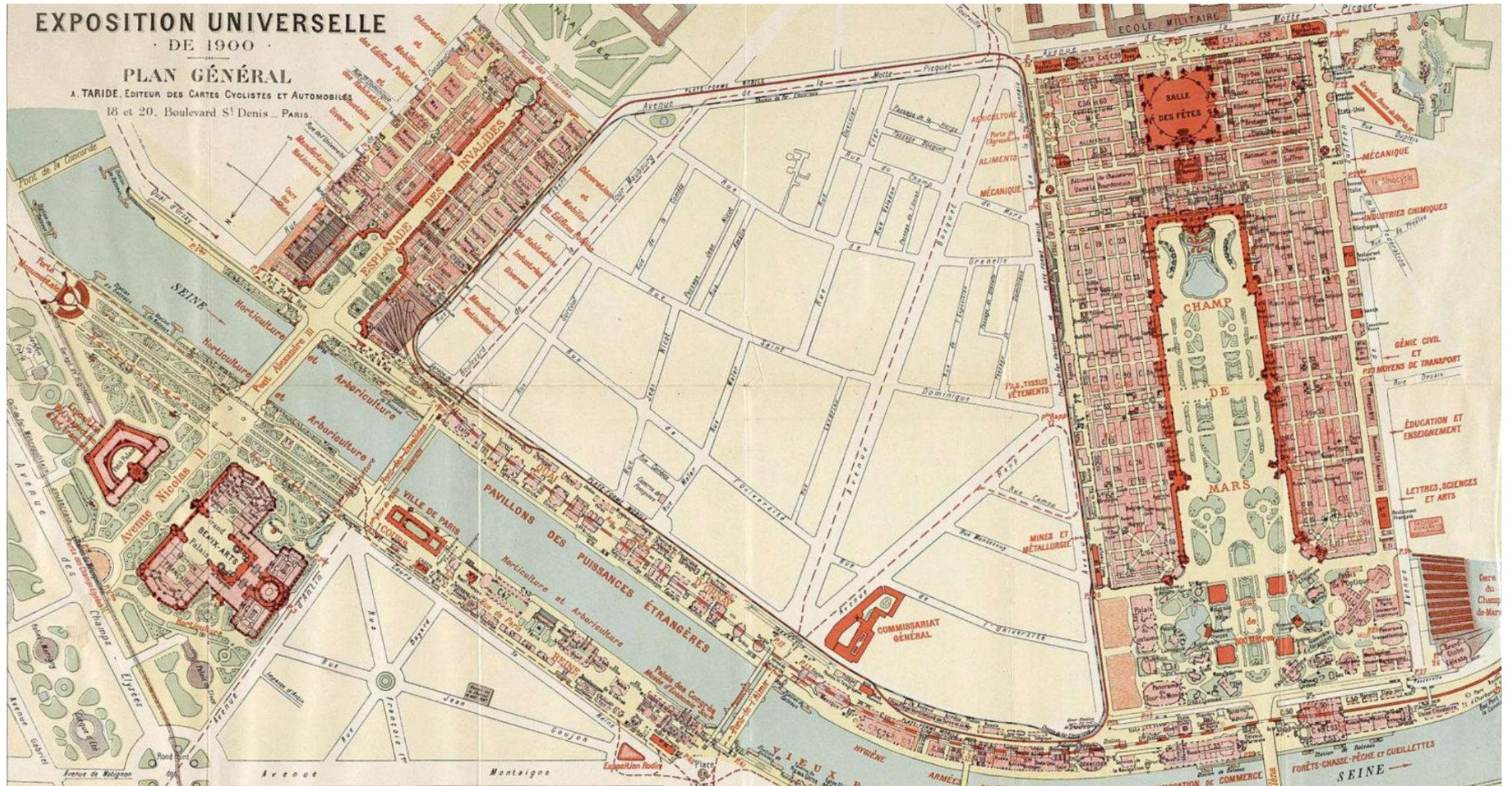


Exposition Rodin 1900 von hohen Ulmen umringter, temporärer Pavillon am Place de l'Alma

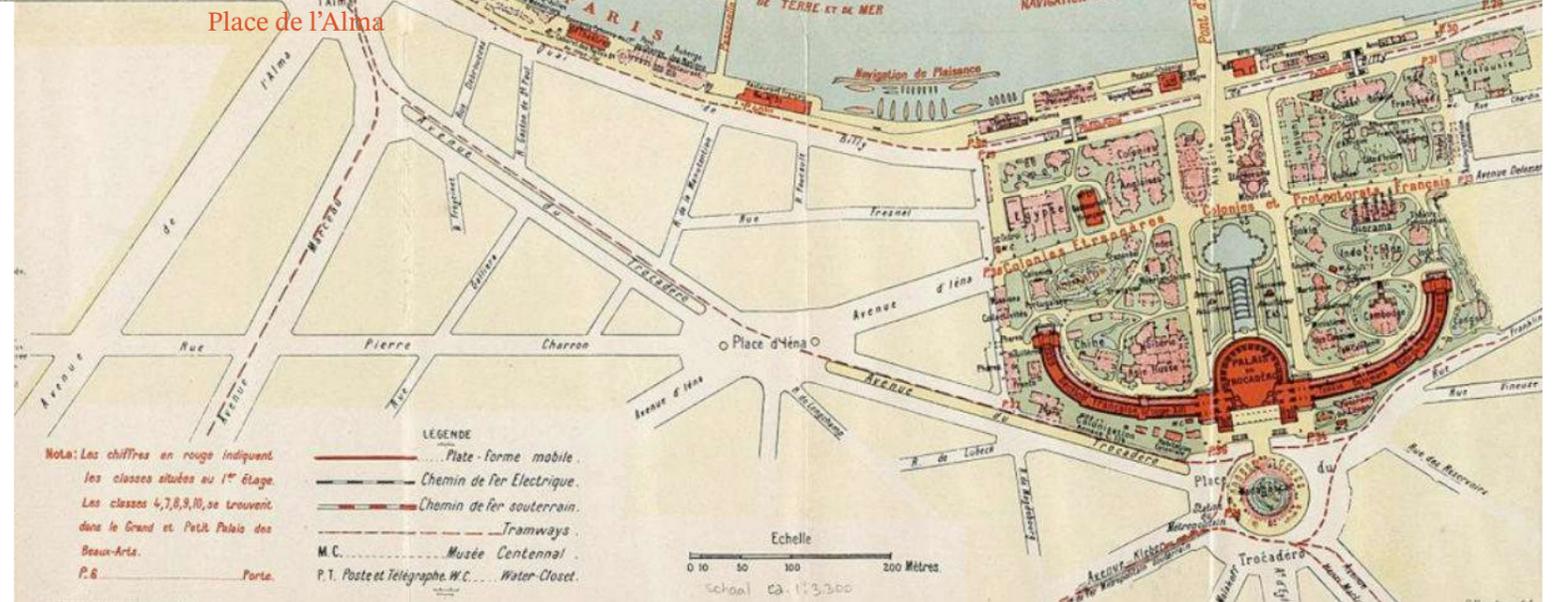
Gare d'Orsay, welcher heute das gleichnamige Museum beheimatet, und mit der Einweihung der ersten Linie der Métro. Allseits bekannt sind die beiden französischen Paradebauten der Belle Époque, das Petit Palais und das Grand Palais von Louis Girault, welche eigens für die Weltausstellung an der östlichen Spitze des Triangle d'Or erbaut wurden.

Auf dem Marsfeld, vor dem Invalidendom sowie entlang beider Ufer der Seine sprossen Pavillons und Ausstellungshallen in Gusseisen, Holz und Stein aus dem Boden und zogen so circa 50 Millionen Besucherinnen und Besucher an. An der Avenue Montaigne errichtete man den Pavillon de l'Alma, um die Skulpturen und Werke von Auguste Rodin zur Schau zu stellen. Dieser Bau griff Motive wie den Rundbogen und die Höhe von Gustave Courbets Pavillon du Réalisme von 1855 auf und schuf im Inneren eine intime Atelieratmosphäre, in welcher die Betrachterinnen und Betrachter auf Augenhöhe mit dem Künstler und seinem Werk in Dialog treten konnten.

Weltausstellung Paris 1900 links mit Grand Palais und der Esplanade des Invalides, rechts mit Trocadéro und den Attraktionen um den Eiffelturm sowie dazwischen die bunten Pavillons der Gastländer entlang beider Seineufer mit dem Place de l'Alma als Mittelpunkt und Seinequerung über die Pont d'Alma



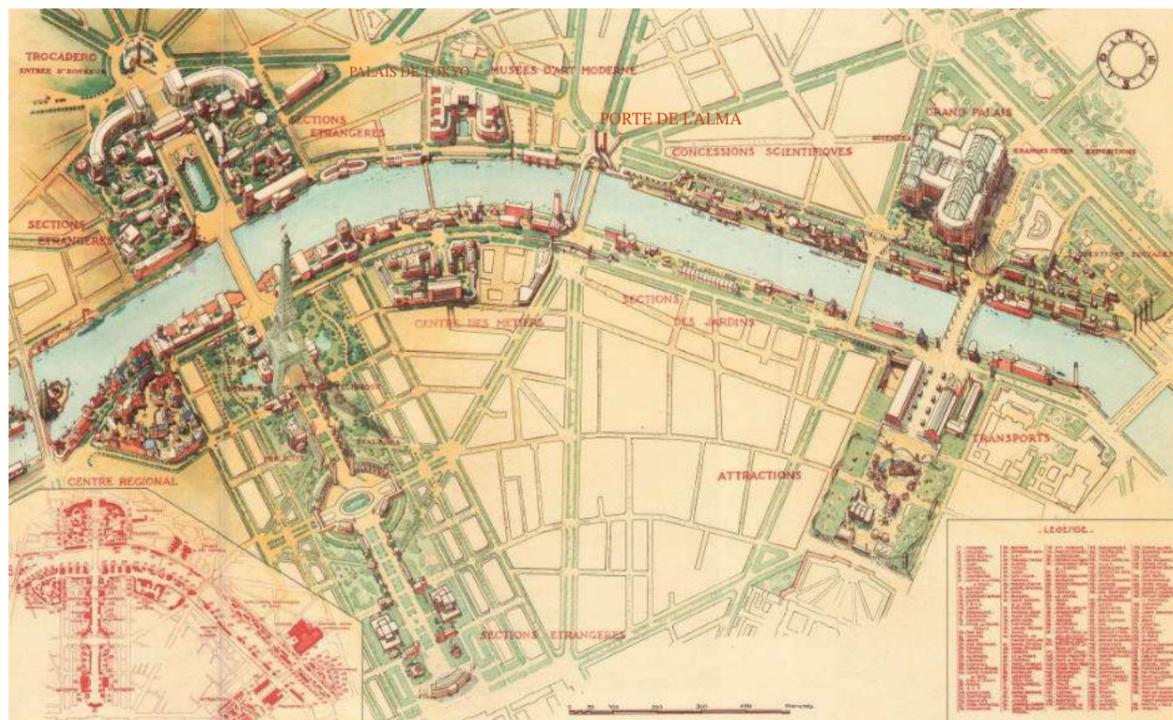
Blick von der Pont d'Alma auf die Länderpavillons am Rive Gauche; neben der Pont d'Alma wurde aufgrund des aufkommenden Straßenverkehrs zusätzlich eine Fußgängerbrücke erbaut



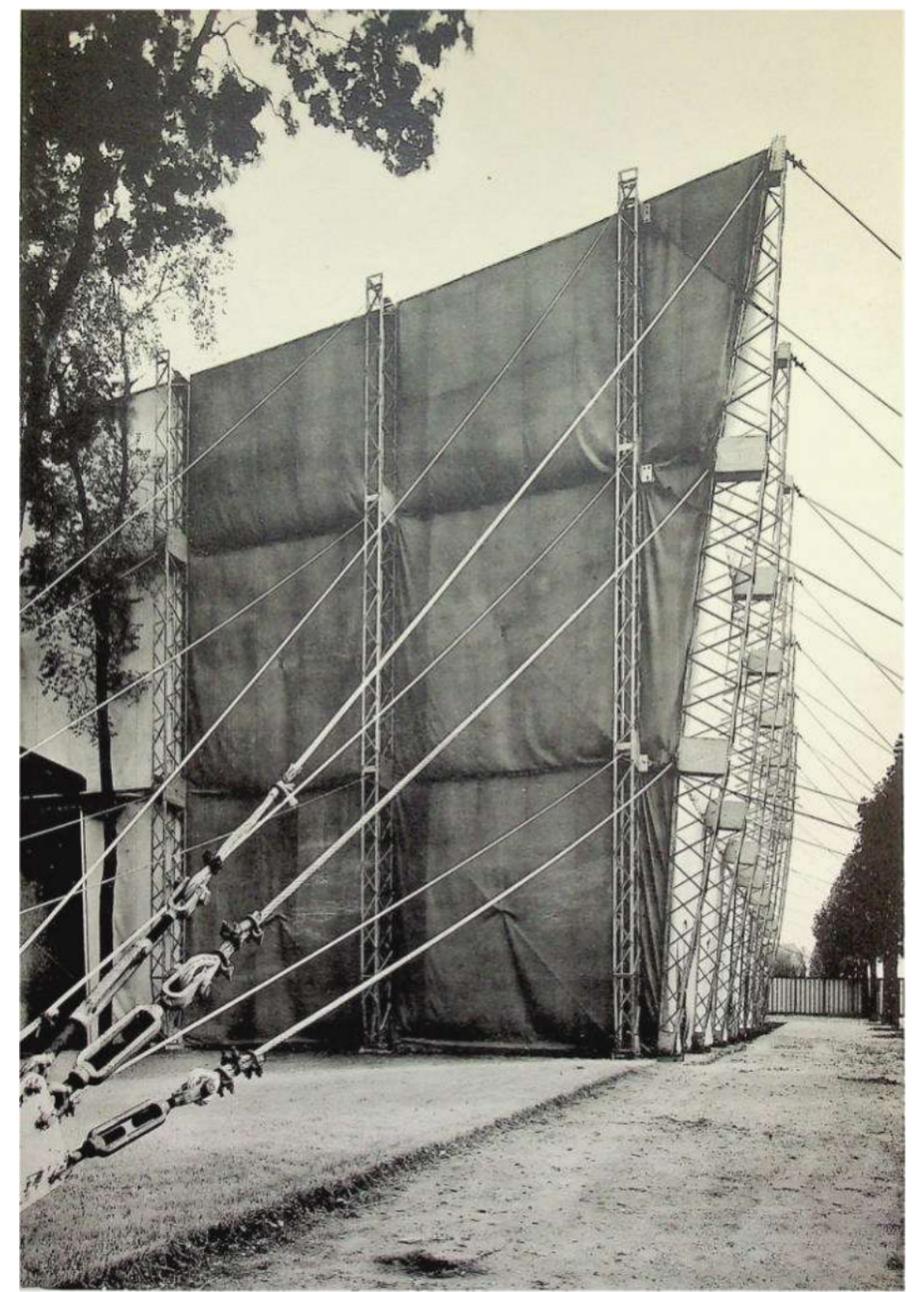
Die "kleine" Weltausstellung von 1937, die Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, fand bekanntlich am Vorabend des Zweiten Weltkrieges unter entzweiten Nachbarländern statt. Jede Nation versuchte die andere mit ihrer Architektur zu übertreffen - eine politische Momentaufnahme, eine Reflexion der Zwischenkriegsjahre.

Man denke an das bedrohliche Auspizium des Deutschen Pavillon von Albert Speer mit seinem sowjetischen Gegenüber oder den spanischen Pavillon von Lluís Sert unter dem Zeichen des Widerstandes gegen den Franquismo. Als Menetekel stellte all dem ein gewisser Pablo Picasso sein Gemälde *Guernica* gegenüber sowie die Architektenschaft die Moderne Architektur wie zum einen Le Corbusier mit dem *Pavillon des temps nouveaux*, der als demontierbarer quadratischer Zeltbau gestützt von stählernen Fachwerkpylonen einen einfachst durch Textil gefassten "Zwischenraum" zur feierlichen Ausstellungsfläche erhob, oder zum anderen Alvar Aalto mit dem finnischen Pavillon, bei welchem er seinen funktionalistischen Konstruktionsansatz mit wellenförmigen Decken und fließenden weißen Wänden mit dem traditionellen Baustoff Holz verband. Auf dem Place de l'Alma plante Marc Sotolareff die Porte d'Alma (siehe S.24), ein Eingangstor zur Uferpromenade bestehend aus zwei über 50 Metern hohen Holzpylonen, zwischen denen eine geschwungene, repräsentative Außentreppe Zugang zur Brücke über die Seine sowie Aussicht über das Spektakel gewährte: „C'est, a-t-on dit, la revanche de la matière vivante sur le béton et le métal, le cri d'orgueil et de défi du bois.“<sup>13</sup> Das Trocadéro vis-a-vis des Eiffelturmes wurde durch den noch heute bestehenden Palais de Chaillot ersetzt und das Palais de Tokyo findet sich seitdem an der Seine wieder. Entlang beider Flussufer wurden abermals weitere Länderpavillons errichtet, die sich zwischen der Pont d'Alma und dem Grand Palais aneinander reihten.

Paris Weltausstellung 1937  
Übersichtsplan mit der Porte d'Alma und dem Palais de Tokyo in der Mitte



Die Weltausstellungen in Paris sind so noch heute Ausdruck einer ganzen Epoche, dem Beginn der Moderne und der Zeit, die den Weg in unsere heutige Welt, wie wir sie kennen, ebnete. Paris entwickelte sich in dieser Zeit zur kulturellen Hauptstadt - begonnen mit der Haussmannisierung und mündend in die Moderne zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Der Place d'Alma war während dieser gesamten Zeit immer wieder Dreh- und Angelpunkt von Stadtentwicklung wie Weltausstellungen, auf welchem verschiedenste Architekturen als temporäre Kopfbauten der Avenue Montaigne errichtet wurden und deren Erbe es im späteren Entwurf zu berücksichtigen gilt.



Pavillon des Temps nouveaux  
Le Corbusiers Antwort auf Gottfried Sempers Bekleidungs- und Theorie und die Schwere anderer Pavillons an der Porte Maillot; als temporärer Zeltbau geplant, der durch ganz Frankreich touren sollte

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



# Martin Margiela

## Zur Person

Martin Margiela ist vielen ein Name, doch ebenso vielen auch kein Begriff. Er verstand es, durch Abwesenheit Gewicht und Präsenz zu schaffen. Wohl kein anderer Modeschöpfer der letzten 35 Jahre ist so einflussreich und über den eigenen Kreativbereich hinaus disruptiv und revolutionär wie er. Deconstructed fashion, oversized oder recycelte Kleidung sowie neue Silhouetten, eine neue Wahrnehmung von Mann und Frau sowie der Mut in der Breite zu einer gewissen Nonkonformität sind nur einige Neuerungen, die auf Margiela zurückgehen.

Er stellt das Werk über die Industrie, das Konzept über den Kommerz, Ästhetik über Zahlen. Durch seine kontinuierliche Haltung wie Arbeitsweise, welche er über 20 Jahre lang in seinem Hause pflegte, ist er eine Inspiration für Generationen an Kreativen und rückt mit seinem Verständnis eines schöpferischen Aktes - seiner konzeptuellen Absicht - näher als man denkt an eine Architektur im Sinne von nachhaltiger, demokratischer, gar poetischer Baukunst.

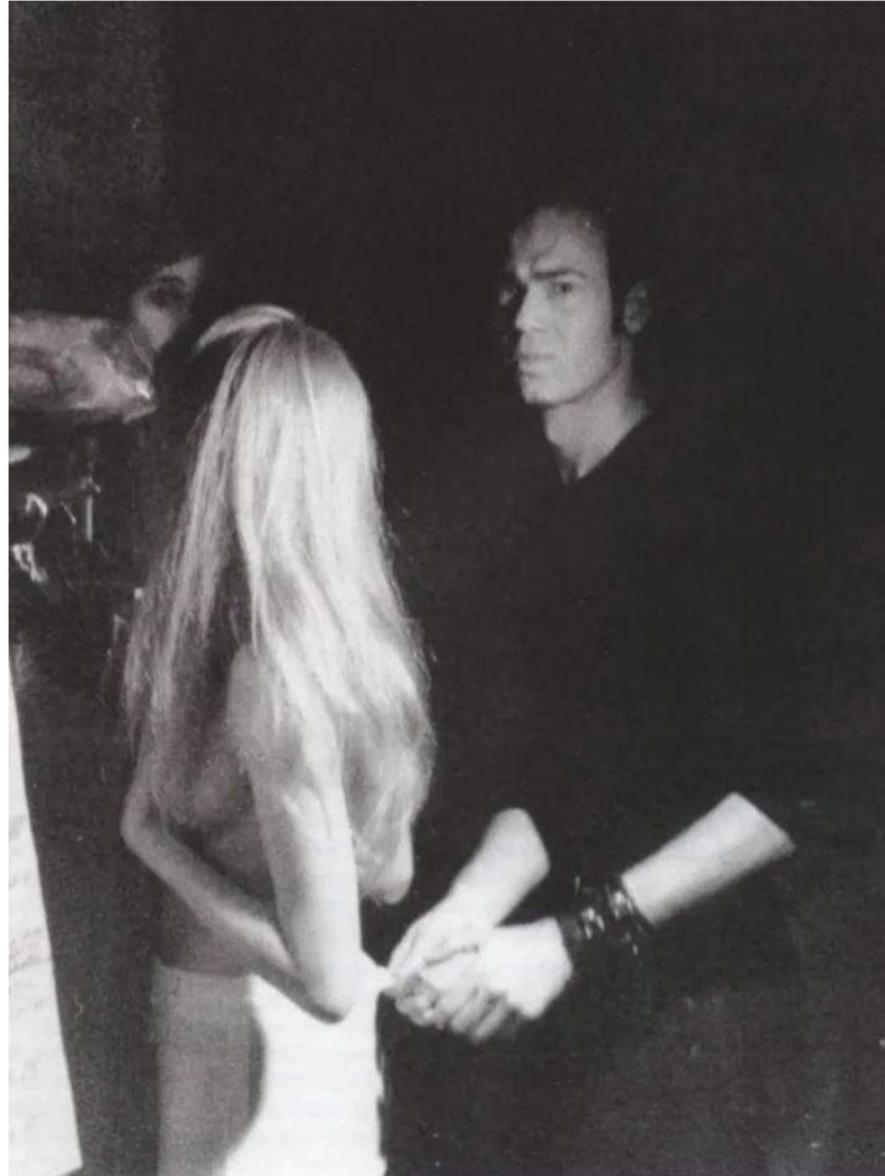
Im Jahr 1957 in der belgischen Stadt Genk geboren, interessierte sich Martin Margiela schon früh für Mode, Haar und Textil. Seine Affinität zu Perücken und Parfüms rührt von seinem Elternhaus, welches damit Handel trieb. Mit dem Schneidern, mit Stoffen und Textilien kam er durch die Großmutter in Kontakt, welche als Schneiderin arbeitete und ihrem Enkel das Handwerk nahe brachte. Margiela liebte es zudem Flohmärkte nach second-hand Stücken suchend zu durchstreifen und diese zu eigenen neuen Outfits zu kombinieren,<sup>13</sup> altem Vergessenen neuen Wert zu geben.

Das Fernsehen war ebenso ein wichtiges Medium, durch welches der junge Martin mit der Fashionwelt in Kontakt kam. In dem vielleicht einzigen dokumentierten Interview nach seinem Abschluss in den frühen 1980ern erklärt er dem Sphere Magazine gegenüber: „I was watching the TV news and there was an item about (Paco) Rabanne and (André) Courrèges. As soon as I saw their designs I thought, 'How wonderful, people are doing the sort of thing I want to do.'“<sup>14</sup>

In der Folge studierte Margiela zwischen 1977 und 1980 Textildesign an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in der belgischen Diamantenstadt Antwerpen. Da sein Abschluss einige Jahre vor dem der bekannten Antwerp Six liegt, zu denen Dirk Bikkembergs, Ann Demeulemeester, Walter Van Beirendonck, Dries Van Noten, Dirk Van Saene und Marina Yee gehörten, wird er oft fälschlicherweise zu der Gruppe gezählt - ohne minder signifikant zu sein.

Nach dem Studium ergriff Margiela schnell die Chance von 1984 bis 1987 als persönlicher Assistent für Jean Paul Gaultier zu arbeiten: „I didn't need a design assistant,[...] And he said, 'I don't care, I'll be your secretarial assistant.' He became in charge of the commercial collection. I could see his strength. And I said, what are you doing here, you could do something incredible.“<sup>15</sup>

Anschließend gründete er zusammen mit Jenny Meirens, einer visionären Einzelhandelskauffrau aus Brüssel, im Jahr 1988 sein eigenes Unternehmen Maison Martin Margiela.



Martin Margiela  
„a man of substance in a  
world of appearance“

## Der Rahmen - Maison Margiela, Antwerpen 2018

Im zweiten Semester meines Bachelorstudiums in Stuttgart fiel mir praktisch per Zufall oder Fügung Margiela als Thema zu: Es war ein Entwurf für eine Baulücke in Antwerpen vorgesehen, das Programm durfte man frei wählen. Der Kontext passte perfekt und ergänzte sich so mit meinem bereits bestehenden Interesse für den belgischen Designer - ich plante also ein Atelierhaus für Modedesignstudierende, einen Inkubator frischer Ideen, einen Rückzugsort für Kreative.

„Mein Gebäude trug den Namen *Maison Margiela* - warum?

Da ich schon seit langer Zeit von Martin Margiela und dessen Mode fasziniert war, ich mich mit der Qualität und Ästhetik der Mode identifizieren kann und mir durch die intensive Beschäftigung mit jener Person unter anderem bekannt ist, dass er ein Absolvent der *Royal Academy of Fine Arts* ist und somit eine enge Verbindung zwischen Antwerpen und dem damals jungen, ambitionierten und revolutionären Modeschöpfer besteht, war es evident, mir zum Konzept zu machen, die Arbeitstechniken und Designansätze, mit denen Martin Margiela arbeitete, auf das Gebäude, das in der kleinen Baulücke im Modeviertel von Antwerpen errichtet werden sollte, zu übertragen. Die jungen Absolventen in den Ateliers sollten den frischen Geist von Margielas Mode überall spüren und mit dem Gedanken an die Neuerfindung einer Sache Mode schöpfen.

Die formgebende Inspiration des *Maison Margiela* gab mir die *glove jacket* aus der Kollektion A/W 2006 und die *belt jacket* von 2009. Hier arbeitete ich additiv mit der Wiederholung einer anderen bekannten Form - dem Schuhkarton - und skalierte und funktionierte ihn in gewisser Weise von der Schuhherberge zum Modehaus um. Da Vor- und Rücksprünge einen Schuhkarton-Turm hauptsächlich charakterisieren, wandte ich ebenso nur die Verschiebung der Boxen auf einer Achse an.



Royal Academy of Fine Arts, Antwerp eigene Fotografie, Exkursion April 2018

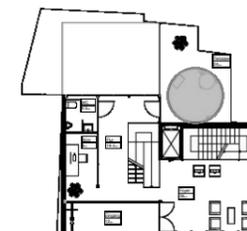
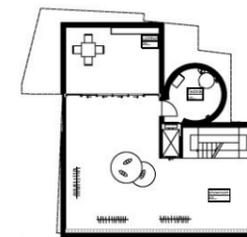


Margiela glove jacket, 2006  
 Margiela belt jacket, 2009  
 additives Arbeiten mit Alltagsgegenständen wie Handschuhen oder Gürtel

Margiela show 1992  
 in der verlassenen Métro-Station Saint Martin - die Aneignung eines Antiraumes



Maison Margiela, Antwerpen  
 Ausstellung Untergeschoss und Foyer Erdgeschoss



Erdgeschoss und Kopfgeschoss haben den gleichen Grundriss, die Ateliers sind durch Vorsprünge betont, die Gemeinschaftsetage und die Gästezimmer sind durch Rücksprünge sowie die Belichtung nur über die Gebäuderückseite zwecks Privatheit in den Hintergrund des außen sichtbaren Geschehens gerückt. Die Feuertrennwände zu den Nachbarbauten werden nicht als Hindernis, sondern programmatisches und konstruktive Chance gesehen.

Die Fassadengestaltung orientiert sich am Prinzip des *Inside-out*. So wie Margiela die Nähte nach außen wendet, so zeigt sich die Konstruktion des Gebäudes, Einbauten wandern raus, Vorhänge als Sicht- und Sonnenschutz werden außen am Gebäude angebracht und wehen im Wind. Der sonst nicht auffallende Technikraum im Untergeschoss wird durch eine begehbare Glasdecke zum gefeierten Highlight der Terrasse im Hinterhof. Zudem verlagern die großzügigen Glasflächen nach Norden und Süden Wohnen und Arbeiten nach draußen und laden fremde Blicke von der Straße, wenn gewollt, in das *Maison Margiela* ein.

In einem der zwei je veröffentlichten Interviews mit Martin Margiela antwortet er auf die Frage „What words do you live by?“ mit „We.“ Und auch im Namen seiner Marke Maison Martin Margiela beschreibt er sein Maison als „Kollektiv, in dem das Werk der Gruppe im Vordergrund steht und das Wir mehr Gewicht hat als das Ego“.

Aus diesem Grund war es mir wichtig, dass die Atelierräume nicht voneinander getrennt, sondern offen gestaltet sind und durch die Setzung im ersten und vierten Obergeschoss die Gästezimmer und die Gemeinschaftsetage zu einem großen *Wir* rahmen.

Auch die Öffentlichkeit soll in das *Wir*, das auch durch Nutzungsüberlagerung und multifunktionale Räume gefördert wird, mit eingebunden werden und kann das Erd- und Untergeschoss für sich einnehmen, um die neuesten Modeschöpfungen zu betrachten und zu erleben, beziehungsweise im fünften Obergeschoss im Workshop zu diskutieren oder im Café zu entspannen und die Aussicht zu genießen.

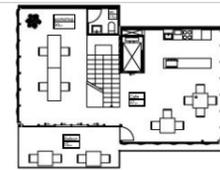
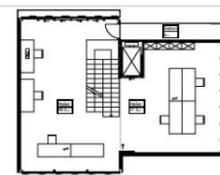
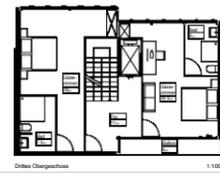
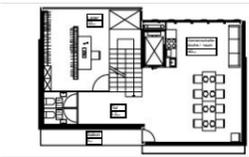
Des Weiteren führen Trompe-l'œils als Martin Margielas eigene Idee für die Innenarchitektur das Auge hinters Licht und heben die Eingänge in meinem Gebäude hervor.

Für Martin Margiela ist nicht nur die Mode selbst, sondern auch ihre Präsentation ein wichtiges Medium, um sich auszudrücken. Beispiele hierfür sind die revolutionäre Show vom 10. Oktober 1989, in der er Mode allen zugänglich machte und wodurch sich die Industrie von der Highsociety zu lösen begann oder die Show der Sommerkollektion 1992, welche als eine der dramatischsten Schauen in der Metrostation *Saint-Martin* stattfand und zugleich als Vorbild für den Showroom dienen soll [- ähnlich wie die Ausstellungsflächen des jetzigen Musée Margiela].

Das gesamte Untergeschoss ist der Präsentation der Stücke gewidmet, die oben in den Ateliers entstehen. Belichtet wird die fünf Meter hohe Spielwiese durch ein Oberlichtband im Süden, wo durch Glasbausteine in der Decke die Schatten der Füße der Ein- und Ausgehenden im Erdgeschoss gesehen werden können, und durch einen begehbaren Lichthof im Norden, der zum Rauchen und Plaudern einlädt. Die weiteste Fläche und die größte Höhe für den wichtigsten Raum.

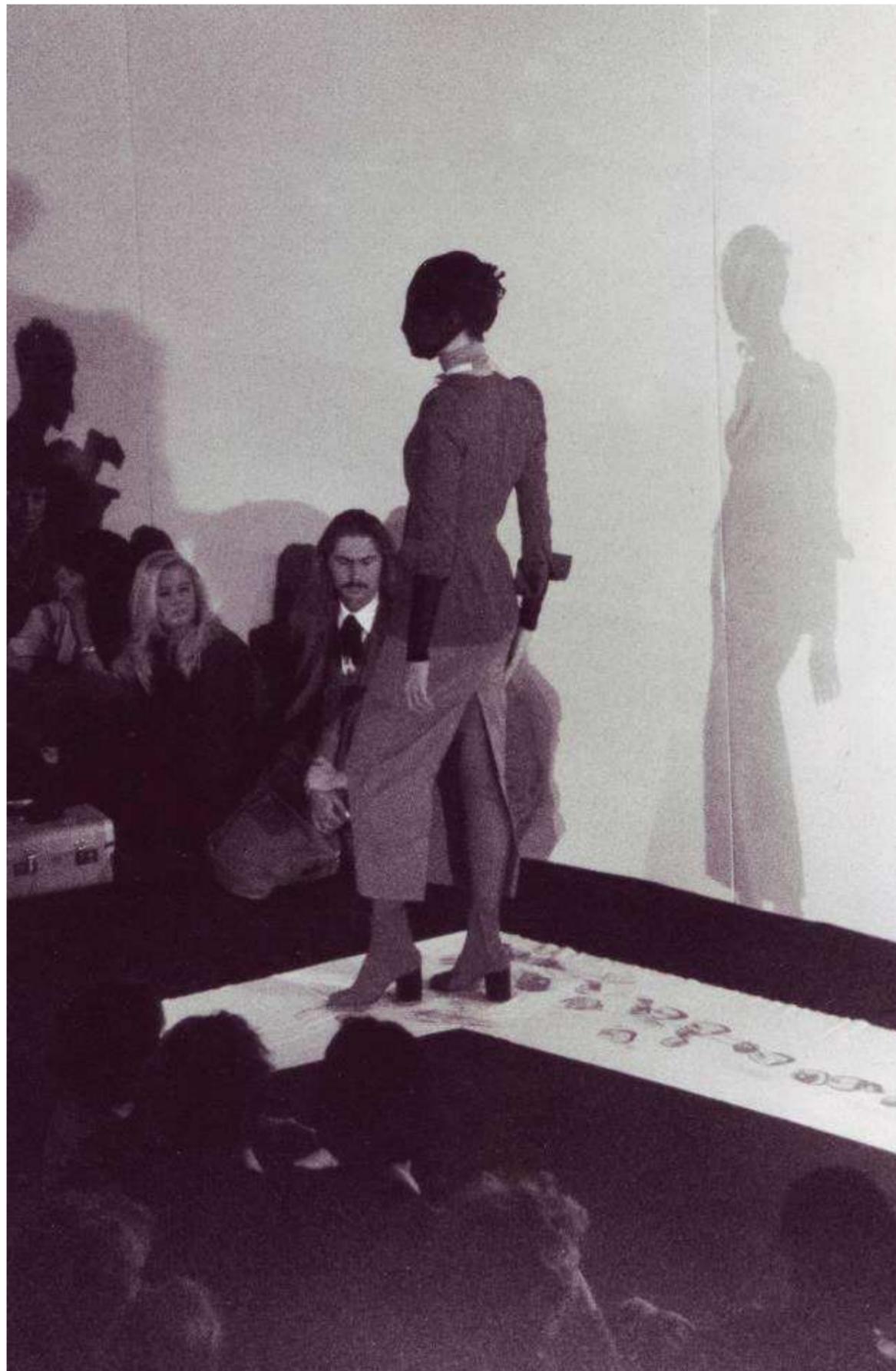
Alles in allem ehrt mein Konzept für das Modeatelierhaus *Maison Margiela MMM* das Werk des meiner Meinung nach bedeutendsten Absolventen der dort ansässigen Akademie und des einflussreichsten Akteurs der Modeszene der letzten Dekaden. Dies soll die Nutzer und Besucher erinnern und inspirieren, mit Ehrfurcht erfüllen und faszinieren.“<sup>16</sup>

Auch um diesen ersten eigenen Entwurf nun gedanklich zu Ende zu führen, wählte ich bewusst das Musée Margiela als meinen Auftrag für die Diplomarbeit. Es soll ein Rahmen entstehen, von den Anfängen - ob Stuttgart oder Antwerpen - hin zum abrundenden Rahmenschluss in Wien, in Paris. Natürlich ist die Ausformulierung und Tiefe des Maison Margiela nur fragmentarisch vorhanden, doch spiegelt die Beschäftigung mit der Thematik eine immer wiederkehrende Faszination wider, die sich bis hin zu meinem letzten universitären Entwurf gehalten hat.



Maison Margiela, Antwerpen  
Obergeschosse mit Ateliers  
und Gemeinschaftsräumen





← Margielas Debut 1988  
im Café de la Gare;  
maskiertes Model in Tabi-  
Stiefeln mit bemalten Sohlen  
auf weißem Textil

## Werk und Verständnis

Um die Tiefe, Bandbreite und Weitsicht der Ideen von Martin Margiela sowie die Kraft des Ausdrucks - sei es seiner textilen Kreationen, der Objekte oder räumlichen Konfigurationen - zu verstehen, soll im Folgenden das Werk in ausgewählten Auszügen beleuchtet und ein Verständnis für die Grundhaltung Margielas und seines Ateliers herausgearbeitet werden.

Es war ein Paukenschlag. Das Jahr 1988/89, in dem Margielas Kollektionen ihr Debüt feierten sowie in zwei Shows seine Haltung der kommenden zwei Jahrzehnte dargelegt wurde. Sein Debüt fand am 23. Oktober 1988 im Café de la Gare im vierten Arrondissement außerhalb der etablierten Fashionshows im Ersten, im darauffolgenden Herbst am Rand von Paris seine Statement-Show statt.

Als die Gäste eintreffen, ertönt aus den Lautsprechern das geschäftige Treiben des Teams hinter der Bühne, das die letzten Vorbereitungen trifft. An sich eine Geste, die man leicht nicht bemerkt oder in diesem Fall überhört, aber im Kontext von Martins weiter gefasstem Ziel, den Prozess in den Vordergrund zu rücken, ein Zeugnis seiner Weitsicht und Detailverliebtheit. Es ist eine Erinnerung daran, dass das, was man erlebt und sieht, ein Produkt vieler Hände ist - Hände, die unermüdlich gearbeitet haben, um alles zusammenzubringen und das Gesamtkunstwerk zu präsentieren.

Dieses Hintergrundgeräusch der letzten Vorbereitungen backstage wird abrupt durch die überwältigend laute Einleitung von The Velvet Undergrounds "Guess I'm Falling In Love" unterbrochen, einem schnellen und lauten Stück, das zu einer der besten Arbeiten der Band zählt. Die Band war dafür bekannt, dass sie bei ihren frühen Live-Auftritten außergewöhnlich laut spielte, die Regeln einer scheinbar undurchlässigen Musiklandschaft aufzubrechen und Dinge denkbar zu machen versuchte, womit sie eine neue Ära in der Musik einläutete, und zwar auf eine schrille und unkonventionelle Weise.

Gleich bei der ersten Show gelang Martin Margiela genau das: Er schickte Models in halbfertigen Hosen, mit übertriebenem Make-Up oder in den ikonischen Tabi-Stiefeln, bei denen die Zehen im Schuh voneinander getrennt sind, durch den Zuschauerraum. Manche trugen Oberteile falsch herum, die Nähte waren nach außen gekehrt und Schulterpolster wie Schnitte formten neue Silhouetten. Es wechselten sich Gruppen von monochromatisch weißen, roten oder schwarzen Modellen ab. Alle liefen farbgebadet oder mit gefärbten Sohlen über ein ausgelegtes Tuch, welches bei der folgenden Show im Herbst umgedreht wieder auf dem Boden lag und begangen wurde. Kein Kleidungsstück war gelabelt, lediglich vier Stiche im Nacken und ein weißes Etikett ohne Namen im Inneren zierten die Stücke:

„When we first started out in 1988, it was the biggest moment for labels.“ erklärt Martin Margiela im Oktober 1995 dem Time Magazine gegenüber, „I want people who don't know who made one of my garments to first say this is nice, then the salesperson can tell them who made it. If you see something in the cloakroom in a restaurant, then you will never know who it's by, but I don't care.“<sup>17</sup>

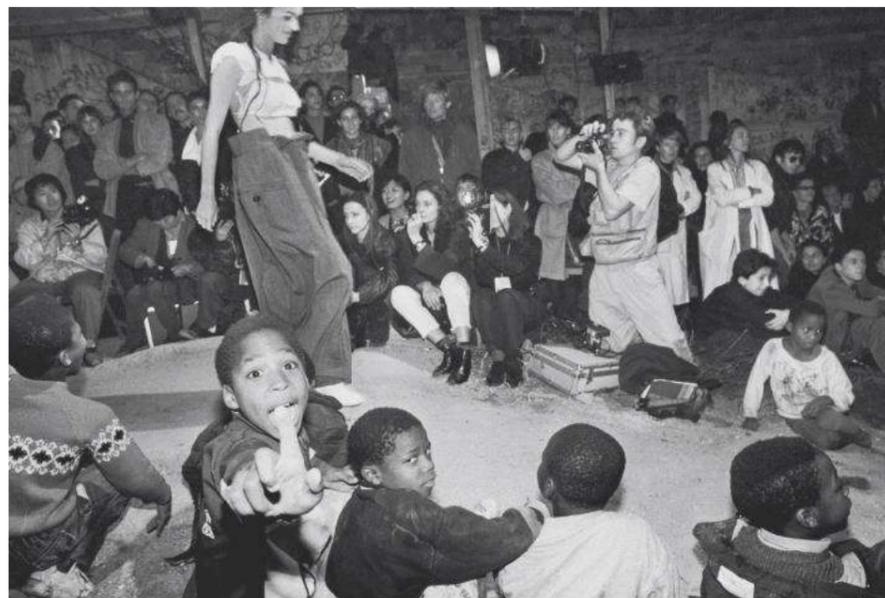
„The fact that we had a white label was strongly connected to the fact that Martin did not want to do interviews. If you don't want to show your face, and you don't want to speak with the people, why would you put your name on the label? And the stitches showing on the back were a technical decision. They were always on the first layer of fabrics, so not necessarily on the outside. If for example, a jacket had a lining, the stitches would be in the lining, so not visible on the outside. I remember that we had discussions with clients, who said 'Yes but why is it there?' and Martin said, 'But how do you want us to fix it otherwise? We can't... it's a t-shirt. There's just one layer of fabric, so the stitches will show on the outside. They were complaining about it. And then, later on, everybody wanted to have it on the outside, and we said no, it has stitches on the fabric of the lining. We don't need it to be on the back like a signature.'"<sup>18</sup>

Im Herbst 1989 inszenierte Martin Margiela auf einem heruntergekommenen Spielplatz am Rande von Paris nahe des Boulevard périphérique eine Show, wie sie die Modewelt noch nie gesehen hatte.

Die Sitzordnung lautete first come, first served. Die erste Reihe war mit Kindern aus der Nachbarschaft besetzt; die Models stolperten über den unebenen Boden. Die Kritiker zerrissen die Show, die Branche liebte es.

Die Kulisse für die Kollektion aus weißen und nudefarbenen Gürtelmänteln, weiten Hosen und Tragetaschen-Tops - allesamt ausgefranst und unfertig - war Brachland voller mit Graffiti beschmierter Wände und verfallener Gebäude, zwischen denen eine improvisierte Überdachung für das Modeereignis aufgestellt wurde.

Die Intention dahinter war so einfach wie genial. Margiela wählte die radikalste wie riskanteste Geste, um Kritik am exklusiven Modesystem zu üben, das keinen Platz für die Normalen, Vergessenen oder Außenseiter der Gesellschaft kennt. Mit dieser Entscheidung bekommt Margiela und die Marke eine sozio-politische Deutungsebene, welche in kommenden Veranstaltungen immer wieder kommentiert und ausgebaut wird.



Die Freude an der Mode als gesellschaftliches Ereignis  
Herbst '89



oben: Model mit Kleid aus Plastik-Verpackungsmaterial mit bunt gemischtem Publikum ringsum  
unten: Margiela Show Herbst 1989 in der Périphérique von Paris; Partizipation - die Kinder laufen mit

Margiela demokratisierte durch die Integration und das Zurücknehmen seiner selbst - das *Wir* vor dem *Ego* - sein Label und verstärkte diese Haltung über die Jahre durch seine konsequente Abwesenheit und Anonymität. In konsekutiven Präsentationen versuchte er immer mehr die Kleidung als Kunstwerk in den Fokus zu rücken, die Modewelt auf provokante Weise zu konterkarieren und auf den Kopf zu stellen. Models sollten Masken tragen, bekamen das halbe Gesicht bemalt oder übergroße Perücken aufgesetzt. In seinem Atelier führte er kollektiv die *blouse blanche* ein, der weiße Mantel, den jeder Mitarbeiter - ob Chefdesigner, Verkäufer oder Lagerist - mit Stolz trägt, und verbannte hierarchisches Denken aus dem Kreativprozess.

Jenny Meirens dazu: „There was no strategy behind it as such. We only wanted to have more democracy. We wanted everyone to experience fashion in the same way. With democracy, it was not only about the way the clothes were shown, but I think really in the way that the whole company worked.“<sup>19</sup>

Der französische Modehistoriker und Kurator Olivier Saillard sieht Margiela als Revolutionär.<sup>20</sup> „He didn't just introduce new clothes“, meint Saillard, „He also provided comment on a fashion system that was already very largely dominated by money. He completely turned fashion history around in his favor.“<sup>21</sup>

Daneben arbeitet Margiela ständig mit dem Dialog von Vergangenheit und Gegenwart. Nicht nur beim Konzipieren neuer Kleidungsstücke aus alten Materialien, second-hand Fundstücken oder Zweckentfremdetem, sondern auch bei der Wahl der Präsentation, der Orte, der Art und Weise.

Ein treffliches Beispiel hierfür stellt die Frühjahrspräsentation 1992 dar. Die Schau, die ebenso eine Abkehr von den eleganten Modeschauen der 1980er sein sollte, fand in einer leicht feuchten, stinkenden, stillgelegten Pariser U-Bahn-Station statt, der Métrostation Saint-Martin, einem lange verlassenen Vorkriegsbau, der seit 1939 nicht mehr genutzt wurde - abgesehen von kurzen Nutzungsintervallen als Obdachlosenheim und einer kurzen Inbetriebnahme nach der Befreiung Frankreichs (siehe Abb. S.34).

Die drei Treppenhäuser, durch die die Models liefen, wurden von 1.600 Bienenwachskerzen beleuchtet, die mit ihrem eigenen Wachs an den Metallgeländern befestigt waren - ein eindringliches Spektakel zwischen High-Fashion und dem Einsatz weniger Mittel für eine eindrucksvolle Dramatik: dem Wegsehen, gar der Angst vor derartigen Antiräumen und der Aufmerksamkeit für soziale Probleme wie eben die Obdachlosigkeit, ein Spektakel zwischen der Vergangenheit eines Ortes und dem Einhauchen neuen Lebens.

Farbe ist von Beginn an wie Textil, Haar oder Musik ein fester Bestandteil der Ästhetik Margielas. Während drei Jahre zuvor bei der Debütschau 1989 die Models in roter Farbe gebadet oder die Sohlen bemalt wurden, was zu den gespaltenen Tabi-Fußabdrücken entlang des Laufstegs führte, malte man für die Schau 1992 die Nadelstreifen und Drucke der Kleidungsstücke auf die Körper der Models, was zu einem Trompe-l'œil-Effekt führte, sodass die Kleidung aussah, als ob ihre Muster auf die Haut durchgesickert wären und die Barrieren zwischen Mode und Körper durchlässig wurden - ein Verschmelzen der ersten und zweiten Haut.

Susannah Frankel meint dazu: „It was a complete provocation, an uproar, but it stuck in people's minds.“<sup>22</sup>



oben: Models mit bemalten Händen und recycelten Kleidungsstücken im Kerzenschein  
 unten: Models mit bemalten Körpern und Händen als Trompe-l'œil-Effekt



oben: Margiela Frühjahr '98 Mitarbeiter in weißen Arbeitsmänteln präsentieren die Kollektion auf Bügeln  
unten: Margiela Herbst '98 mit Plastik umwickelte Marionetten als Präsentationsmedium

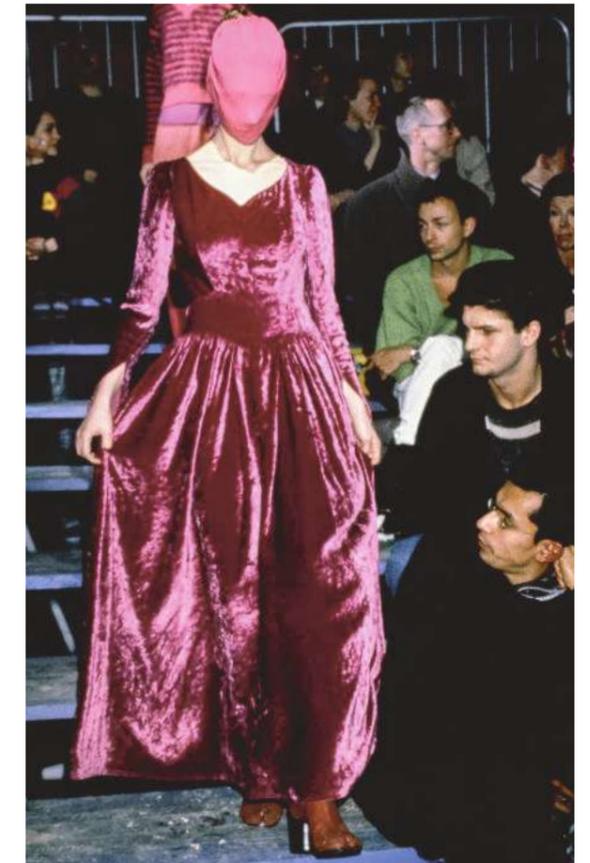
Margielas Herbst 1995  
Kontrast - durchsichtige wie  
konservative Kleider in  
leichten wie schweren  
Stoffen in starken Farben

In anderen Schauen finden sich die Gäste in einem verlassenen Zugdepot der SNCF, in einem Tunnel unter der Pont Alexandre III. (beide 2001), auf dem Friedhof von Montmatre 1993 im Norden von Paris oder in provisorischen Zelten, die an immer anderen Orten in der französischen Hauptstadt aufgebaut wurden, wieder.

Margiela lässt 1997 die Models auf dem Place de la Republique mit weißen Bussen zwischen drei Stätten hin und her fahren oder verzichtet wie 1998 ganz auf die Anwesenheit menschlicher Mannequins und nutzt stattdessen Träger und Kleiderbügel, Videoinstallationen oder Marionetten. Dadurch entwickeln sich die Schauen zunehmend zu Ereignissen, zu Happenings wie man sie aus der Konzeptkunst kennt, zu Etappen des geplanten Gesamtkunstwerkes von Martin Margiela.

Martin erfindet sich dabei Kollektion für Kollektion neu, stets unter neuen Einflüssen und unterschiedlichste Themen verarbeitend wie kommentierend. Von Proportionen fasziniert skaliert er 1990 Puppenkleider auf Menschengröße oder vermischt 1993 Minimalismus mit Anklängen aus der Viktorianischen Zeit.

Für die Schau der Herbstkollektion 1995 lässt Margiela ein Zirkuszelt im Bois du Boulogne aufstellen und schickt maskierte Models in Samtkleidern oder im einfachen Blaumann in ungewöhnlichen Farbkombinationen in Pink, Lavendel, Marine und Schwarz in den von Wunderkerzen und Scheinwerfern erhellten Raum.

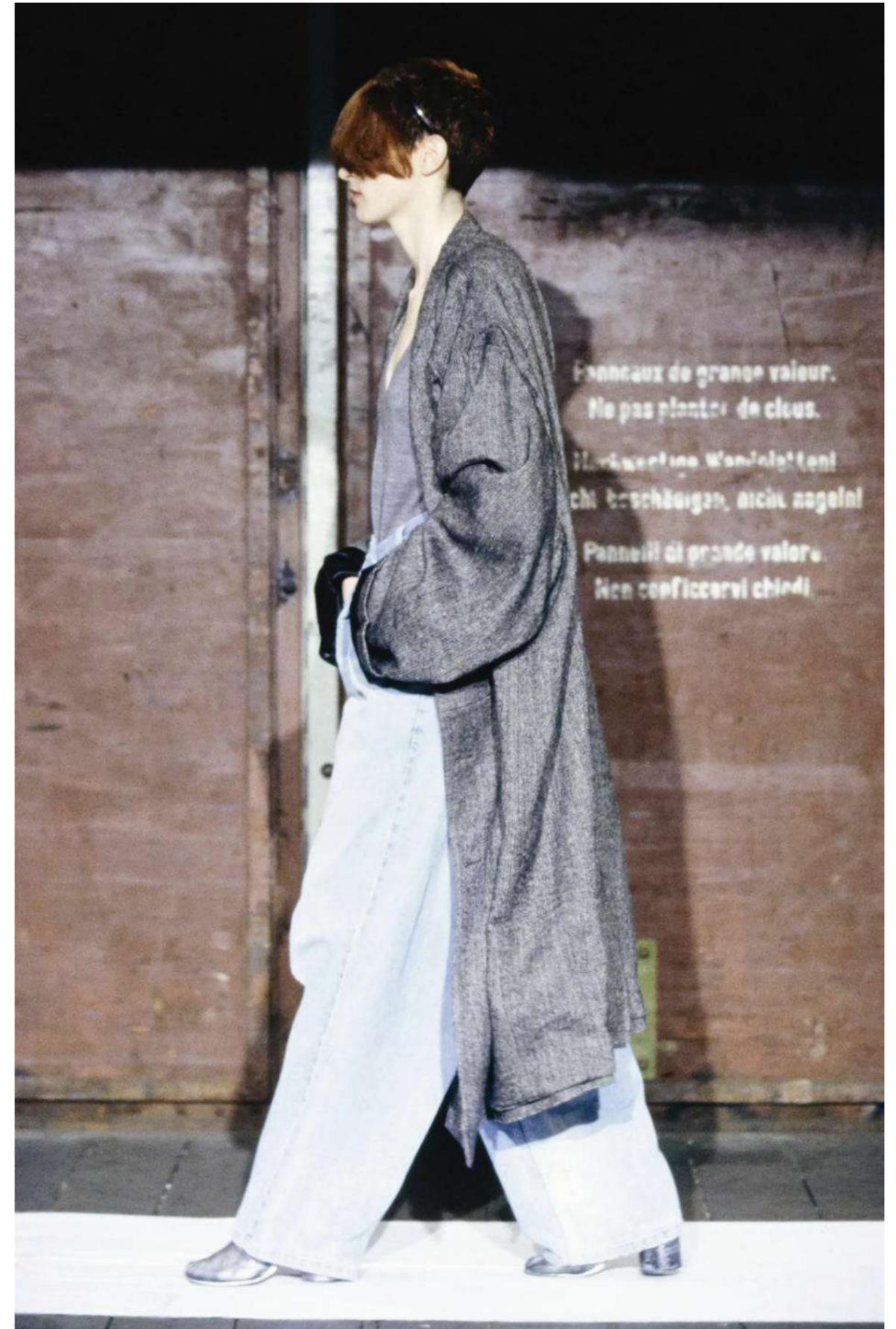


Im Jahr 1997 treibt er das Spiel mit den Proportionen von Hosen, Gürteln und Handschuhen, die zu Ärmeln werden, weiter und schließlich mit der Kollektion *La mode du XXL* im Jahr 2000 mit eleganten und fast skulpturalen Silhouetten in den Übergrößen 74 und 78 auf die Spitze (siehe S. 46f). Durchweg spielt Martin mit der Maske, der Anonymität und dem Überraschungsmoment. So sitzen bei der Frühjahrsschau 1995 die Models anfangs unbemerkt im Publikum bevor sie auf Glockenschlag aufstehen und die Kleider präsentieren.<sup>23</sup>

La Mode du XXL Jeansmantel →  
Herbst 2000 ready to wear



La Mode du XXL Lederjacke  
Herbst 2000 ready to wear



„From the Maison's point of view, garment is an 'accessory' for the body, with no intention of hiding or disguising it... a beautiful accessory that we have to decorate our body with.“<sup>24</sup>

Darüber hinaus kreiert Margiela stets aufs Neue faszinierende Stücke, dekonstruiert und fügt zusammen, betreibt Upcycling oder kleidet Models mehr in Skulpturen denn Kleidung. So verknüpft er Kronkorken zu einer Weste oder Flaschendeckel zu einem Kleid, näht Schuhe, Gürtel, Gardinen, Hüte und Perücken zu Kleidern wie Röcken zusammen oder arbeitet mit Luftballons, Verpackungsmaterial und Folie als dem Textil gleichwertiges Material. Das Unfertige bildet hierbei einen Schwerpunkt, eine Grenze, die Martin zusehends erkundet und zu überschreiten versucht, wodurch die Silhouetten der Körper fortan verschwimmen, gar verschwinden.

Aber nicht nur der Designer selbst sollte für Margiela kreativ sein, sondern auch die Leute selbst. In seiner dritten Schau 1990 nahm er sich das Thema deconstruction und DIY vor, wo er neben Leuten vom Land und einer rustikalen Ästhetik nicht nur die Mode vom Glamour sondern auch durch frei zugänglich Anleitungen zum Zusammenbasteln der recycelten Vintagekreationen das Werk vom Designer löst.

Zudem erdenkt Margiela ein nummeriertes System für die verschiedenen Linien und Werke, die er schafft. 0 ist dabei die Artisanal Kollektion, welche Upcycling kennzeichnet, 12 vereint den Schmuck unter sich. Während die Linien 1 beziehungsweise 10 mehr Avantgarde sind, charakterisieren die Linien 4 beziehungsweise 14 einen zeitloseren und alltäglicheren Ansatz.

In jeder Saison brachte Margiela zusätzlich zu den Linien 4 und 14 eine Gruppe von *Replica* Stücken heraus. Diese Replica-Garderobe umfassen bestehende Margiela Sachen oder zeitlose Ikonen, die der Designer sehr schätzt. Die *Replica* Kollektion versucht, diese Stücke wie das klassische Oxfordhemd, die Bluejeans oder den *adidas BW German Army Trainer* zu reproduzieren und die Wichtigkeit für das Erbe des Hauses und der Mode zu verdeutlichen.



0 bis 23 - ein Ordnungssystem  
Einteilung der verschiedenen  
Kreativbereiche und Aktivitäten



backstage  
Models mit verborgenen  
Gesichtern, sitzend/stehend

Jedes *Replica* Stück wird von einem zweiten Etikett begleitet, das den Ursprung, die Funktion und die Einzigartigkeit dokumentiert. Dies alles dient der Etablierung eines holistischen Ansatzes in der Mode und schafft nachhaltig ein Bewusstsein für Qualität.

Eben diese Wertbeimessung und Selbstsicherheit bewegte Hermès dazu, Margiela von 1997 bis 2003 als den Kreativdirektor des Hauses zu beschäftigen. Er überzeugte den damaligen CEO Jean-Louis Dumas mit einer kurzen, prägnanten Vision in Schlagworten: „Comfort, quality, timelessness, everlasting, handmade, tradition, elegance in movement“<sup>25</sup>

Bei Hermès stellt sich Martins Talent noch mehr heraus - seine Arbeiten wirken wie von einem anderen Designer, der jedoch die gleiche DNA, den gleichen Ansatz wie er verfolgt.

Kaat Debo dazu: „I noticed [...] that Martin's legacy is omnipresent. [...] There is this real nostalgia for his œuvre and of course you see his ideas coming back in a lot of fashion houses. Fashion has a very short memory. [...] I think Margiela's work [...] offers an alternative to a system which is under pressure. Martin's work allows time, it is away from this constant obsession with youth and consumption. For Hermès he did something very similar but within the context of luxury“<sup>26</sup>

Nebst der Mode stellen Objekte eine Faszination dar, der sich der Belgier nicht entziehen kann. Von Anfang an gestaltet er Modeschmuck, Lederaccessoires, Masken und Möbel. Highlights hierbei sind die *Magnifying Glass* - eine halbe Lesebrille -, der Schlüssel, dessen Motiv immer wieder auftaucht, und Trompe-l'œil Objekte wie zum Beispiel Türen oder Matroschka-Puppen.



← Margiela Trompe l'œil Tür  
als historisches Zitat einer  
Haussmannschen Salontür

So kann man in Bezug auf ein generelles Verständnis für Margielas Werk und Haltung gewisse Motive erkennen, die wie in einer Sinfonie durchweg erscheinen, thematisiert, vertieft und wieder ruhen gelassen werden. Grundlegende Gedanken zur Marke und deren Konzept wie die *white labels* und die *four stitches* oder der Umgang mit der Presse und das Marketing, welches mit der Abwesenheit und Anonymität, der Neugier und Überraschung spielt, bilden zunächst den Rahmen, in welchem Martin seine Kreativität entfalten kann.

Hinzu kommt ein sensibles Gespür für das Vergehen der Zeit und die Vergangenheit per se, den Wert eines Stoffes oder Objektes und dessen Bearbeitung sowie der Sinn für Einfachheit und Praktikabilität - natürlich immer unter anderen Linien und Vorzeichen. Diese Harmonie wird kontrastiert von Nonkonformismus, von einer lauten Reaktion gegen ein kommerzialisiertes Starsystem, von Modeschauen die zu kontemporären, sozio-politischen Ereignissen werden, und von einem durch und durch lateralen und demokratischen Zugang.

Durch dieses Gesamtkunstwerk aus einem Bereich des Kunsthandwerkes heraus, welches Margiela durch seine allumfängliche Vision schaffte, erreichte er sein Gewicht in Mode wie Kunst und den großen Einfluss, den er bis heute auf viele Kreative ausübt.

Ogleich seine Berühmtheit in Kennerkreisen hoch ist, scheint sein Name außerhalb der Branche vielen kein Begriff zu sein. Auch dies, das Näherbringen und Greifbarmachen seiner Idee von Mode und seine Haltung gegenüber dem etablierten System, soll das Musée Margiela in einem Haus vereinen.

Schnappschuss von Martin  
Margiela 1997  
veröffentlicht in der New  
York Times im Jahr 2008

Ob Dior, Saint Laurent oder Louis Vuitton - sie alle haben Museen und öffentliche Häuser, die ihre Marke und den Schöpfer ausstellen und zu mystifizieren versuchen. Martin Margiela jedoch ist von vorn herein ein Mythos. Es fehlt lediglich ein zentraler Ort, der ihn beheimatet.





oben: Besprechungstisch im Margiela Atelier mit verschiedenen verhüllten Stühlen und Luster  
unten: Impression Margiela Atelier mit beschrifteten Boxen, Türen und der ikonischen *bluse blanche*

## Die Behandlung des Raumes bei Margiela

Bei all der Farbenpracht und Polychromie in Margielas Werk ist es doch die Farbe Weiß, welche man sofort mit der Marke in Verbindung bringt. Sind es die ersten Geschäfte, welche pastös in Weiß gestrichen und mit weiß lackierten Möbeln ausgestattet waren, oder sind es die frühen Fotografien seines Ateliers, welches ebenso in weiß gehalten war. Möbel mit übergeworfenen weißen Laken, weiße Ordnungsboxen, Akten und Mäntel. Gleichermäßen wie der Designer soll sich der Raum und seine Ausstattung zurücknehmen, anonym werden, nicht ablenken von der Mode, dem (Kunst-)Werk, um welches sich alles dreht. Aber auch die Vereinheitlichung des Mobiliars, welches hauptsächlich aus alten zusammengewürfelten Möbeln bestand, ein Farbkonzept als Markenidentität können der Gedanke dahinter sein. Nichts darf den Geist, sei es des Designers oder des Betrachters, wegführen von den Kleidungsstücken, den Objekten, der Inszenierung - Konzentration!

Bei den Modeschauen sind es dahingegen Räume von immer anderem Charakter. Sei es ein improvisiertes Zelt, ein mit Dekoration und (Wunder-)Kerzen überladener Raum, seien es zivile Orte wie ein Café oder eine Metrostation, Stadien Plätze und Tunnel - Martin verstand es innerhalb einer Dramaturgie seine Mode zu inszenieren und nutzte hierfür vom ersten Moment an, in welchem die Welt seine neuesten Kreationen zu sehen bekam, die Architektur sowie die Atmosphäre eines Raumes.

Auch in den Geschäften sollte diese Atelieratmosphäre, das Offenlegen des Prozesses, aber auch die *hidden identity*, vorherrschen. Ebenso wie er Schuhe mit weißer Farbe bemalt, die bei mehrfachem Tragen abplatzt, badet er Stühle in weißer Farbe, die mit der Zeit abblättert, tüncht er den Boden weiß, der durch jeden Besucher mehr abgenutzt wird. Die Eingänge zu den Geschäften sind oft versteckt in Hinterhöfen und Seitengassen. Die Farbe Weiß wird so zum Medium, zum Indikator, wie viel Zeit vergangen ist und wie oft ein Gegenstand genutzt wird. Dabei bindet Margiela Betrachter wie Nutzer aktiv in den Prozess ein, denn für ihn ist die Geschichte eines Stückes nicht mit dem letzten Nadelstich oder dem Verkauf beendet.

Diese Haltung versucht seit 2018 das Studio Anne Holtrop bei der Gestaltung der Ladengeschäfte von Margiela weltweit umzusetzen. Die materiellen Gesten, die auf den einzigartigen Codes von Maison Margiela wie *Inside-Out*, *the memory of* und *décortiqué* basieren, schaffen hierbei eine vermeintlich neue architektonische Identität.<sup>27</sup>

Zu den Kernelementen gehören Gipsformen, die in Textilschalungen gegossen werden; dank der Flexibilität des Textils haben die gegossenen Teile jedes Mal eine andere Form; nach dem Entfernen der Textilschalung bleibt der Abdruck des Stoffes auf der Oberfläche der Wände und Säulen sichtbar, zusammen mit den Falten des Textils und der Bewegung des Gipses, wenn er aus der Schalung gedrückt wird.<sup>28</sup>

Dieser Abdruck kann als eine Art Zeitstempel gesehen werden, die Schalung bleibt ähnlich sichtbar wie die nach außen gekehrten Nähte. Die Wände und Säulen sind typische architektonische Elemente, die hier als primäre Bestandteile des Raums fungieren. Allerdings sind diese Säulen und Wandkissen lediglich Dekoration und erfüllen keine statische Aufgabe, was wohl eher weniger im Sinne von Martin Margiela ist, der immer die Praktikabilität und Konstruktion in den Vordergrund rückte.



Maison Martin Margiela  
Hauptsitz in Paris  
in einem historischen Schulgebäude im 11. Arrondissement;  
Rue Saint-Maur 163



oben: ursprüngliche Margiela Boutique London vor den Umbauten und Margielas Abschied  
unten: Margiela Store Tokyo zeigt als die erste Boutique im Jahr 2000 wie lange sich Martin Margiela vor der Kommerzialisierung seiner Marke scheute und ist ein Bekenntnis gegenüber dem Interesse und der Inspiration an der japanischen Kultur





Textilgipsprozess  
für Wände, Säulen und  
Kissen; Studio Anne Holtrop

# Zur Bedeutung der Mode in der Architektur

## Sempers Bekleidungstheorie - Ein Kind des 19. Jahrhunderts

Wie zuvor dargelegt, hat Margiela einen nachhaltigen Einfluss auf Kreativschaffende - doch nicht nur in der Mode oder Kunst, sondern auch in der Architektur. Seine Prinzipien eines niederschweligen und demokratischen Zuganges, einer einheitlichen Ästhetik, einer Uniformität, sowie sein gesellschaftliches wie historisches Bewusstsein sind genauso für Architekturschaffende wichtige und grundlegende Eigenschaften ihres Tuns. Es geht um nichts weniger als die Stringenz der eigenen Arbeit, um die Erkenntnis der Tragweite der eigenen Handlungen - sei es bei der Stoffwahl, bei der Bautätigkeit oder Botschaft, die man aussendet.

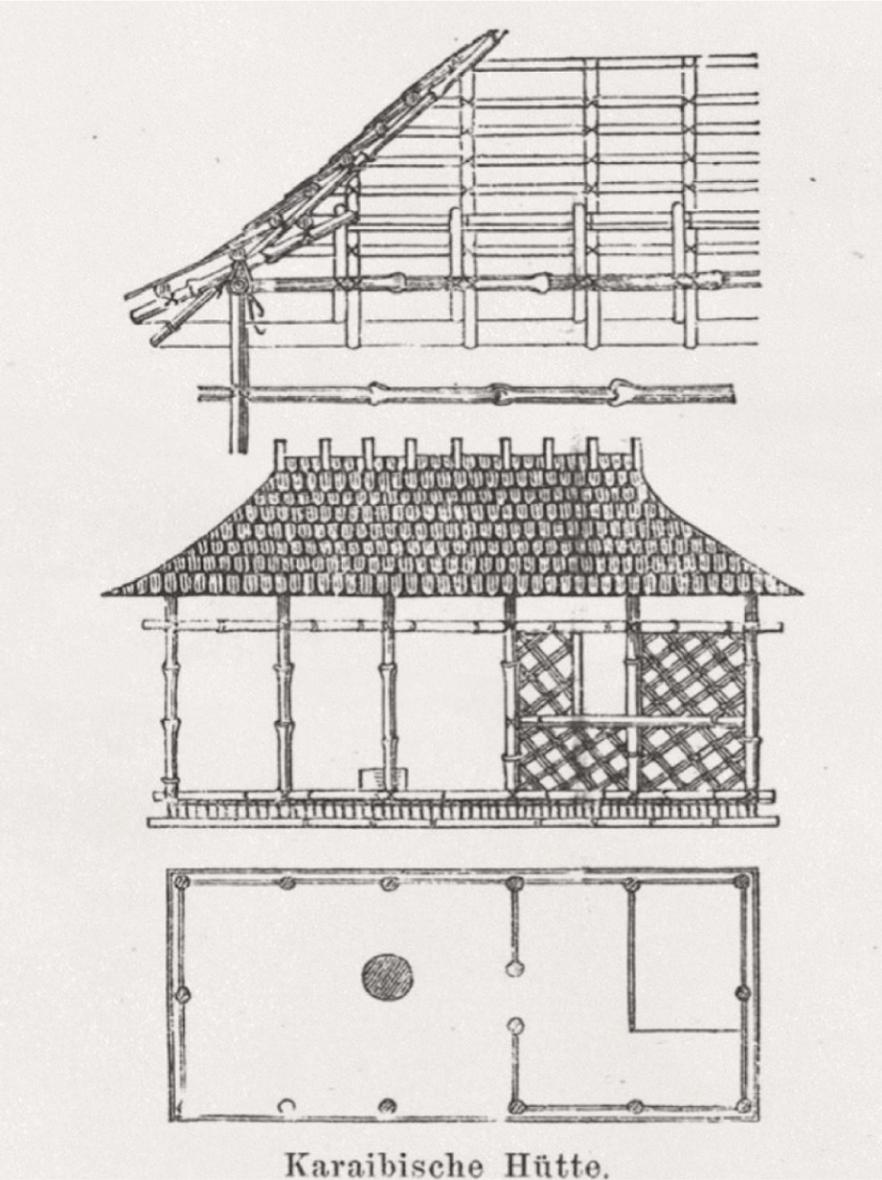
Um nun der Relevanz der Mode beziehungsweise des Textils in der Architektur nachzugehen, gilt es zurück in die Vergangenheit zu blicken. Mit Gottfried Semper und seiner Bekleidungstheorie beginnend, soll ein Bogen über die Wiener Sezession - mit Otto Wagner und Adolf Loos - hin zur Moderne mit Vertretern wie Carlo Scarpa und Le Corbusier sowie deren Auffassung und Behandlung des textilen Charakters und der Ästhetik der Oberfläche gespannt werden und anschließend der heutige Einfluss der Mode auf Kultur wie Architektur reflektiert werden.

Grundlage aller Kunst ist die Wahrnehmung. Sieht, hört oder spürt man sie nicht, hat sie keine Relevanz. Das Wahrnehmen hat dabei zwei Seiten: Zunächst die Oberfläche und dahinter die Tiefe. Gerade um das 19. Jahrhundert, das industrielle Zeitalter des Fortschrittsglaubens, der Weltausstellungen und der produktiven Wirtschaft, ändert sich mit einem aufkommenden, breiten Individualismus die Wahrnehmung von - wie sie Foucault nennt - Repräsentationen und verlangt die Gesellschaft wie Wissenschaft immer mehr nach der fundamentalen Wahrheit.

Michel Foucault in seinem *épistème moderne* dazu: „[Die Essenz mit ihrer fundamentalen Wahrheit] ruht künftig außerhalb der Repräsentation, jenseits ihrer unmittelbaren Erscheinung (*visibilité*), in einer Art Hinterwelt, die tiefer und dicker als sie selbst ist. [...] So erfindet sich die europäische Kultur eine Tiefe, in der [...] von großen verborgenen Kräften, die von ihrem ursprünglichen und unzugänglichen Kern her entwickelt sind, [...] die Rede sein wird. Künftig werden die Dinge nur noch aus der Tiefe jener in sich zurückgezogenen Dicke, [...] durch die Strenge, die sich da unten in dieser Tiefe verbirgt [...], zur Repräsentation gelangen.“<sup>29</sup>

Da der Begriff Tiefe in Relation zu einem Nullpunkt, einem anfänglichen Messpunkt, wie etwa zur Oberfläche stehen muss, ist das aufkommende Interesse sowie die Beschäftigung mit der Oberfläche per se nur eine logische Konsequenz. „Zur Phänomenologie der Oberfläche – mindestens in der westlichen Kultur – gehört unabdingbar stets auch ein Raum, der sich hinter oder unter dieser wölbt. Eine Oberfläche ohne eine zugehörige Tiefe ist für uns schlicht undenkbar, ebenso wenig wie ein Außen ohne ein Innen, zu dem sich dieses Außen in Bezug setzt.“<sup>30</sup>

Dieser veränderte Denkansatz weg von der Repräsentation bringt eine neue Gestaltung mit sich, einen anderen Blick auf die Vergangenheit: Zum einen als Fundus an Inspiration und zum anderen als Urgrund sowie ein Streben nach der erwähnten fundamentalen Wahrheit.



Karibische (Ur-)Hütte  
Weltausstellung London 1851

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

Nach eben dieser Wahrheit von Oberfläche und Tiefe - dem Ursprung - sucht neben vielen anderen Architektenkollegen dieser Zeit, welche als Historismus bekannt ist, auch Gottfried Semper, der auch in Wien sein bauliches Erbe hinterlassen hat, als er in seinem Londoner Exil auf der ersten Weltausstellung 1851 im Crystal Palace auf eine karibische Fischerhütte stößt.

Sie schenkt ihm den Gedankenfunken für seinen Text *Die vier Elemente der Baukunst*. Darin beschreibt Semper eine Lehre von den Elementen, ein System der Baukunst, das er mit den vier Urtechnologien und primären Stoffen verquickt. So treten „alle Elemente der antiken Baukunst in höchst ursprünglicher Weise und unvermischt hervor: der Heerd als Mittelpunkt, die durch Pfahlwerk umschränkte Erderhöhung als Terrasse, das säulengetragene Dach und die Mattenumhegung als Raumabschluss oder Wand.“<sup>31</sup>

Als weitere Reaktion auf die Weltausstellung mit ihrer unglaublichen Fülle an Exponaten - eine Akkumulation, die die Welt zuvor nicht gesehen hatte - verfasst Semper sein Werk *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, worin er sich tiefergehende Gedanken zu Bemalungen wie Ornamentik antiker Tempel macht, welche später in sein Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* mit einfließen. Die Bekleidung ist dabei das allumschließende Prinzip, innerhalb dessen Semper argumentiert, und die Mode mag mit der Auslöser für diese Diskussion über die Bekleidung sein.

Mit der industrialisierten Bekleidungsproduktion im 19. Jahrhundert treten neue Phänomene auf den Schirm: Kleidung wird zur Massenware, der Herstellungsprozess wird rationalisiert, die Maße der Trägerinnen und Träger konfektioniert. Romantikern wie Ästheten mag dies aufgestoßen sein, ist es doch die Kunstfertigkeit, das Handwerk selbst, welches verwässert wird, gar verloren geht.

Auch in der Architektur lassen sich diese zwei Pole beispielsweise in Frankreich ausmachen: Auf der einen Seite Baron Haussmann, welcher zusammen mit der Stadterneuerung von Paris dessen Hausfassaden rationalisiert und katalogisiert, sowie auf der anderen Seite Baukünstler wie Charles Garnier, der sich mit seiner kostspieligen Vision für ein prächtiges, den Künsten huldigendes Opernhaus behaupten muss.

Selbst in der Theorie steht Jean-Nicolas-Louis Durand, der mithilfe von Tabellen, strenger Geometrie und Rastern die fundamentale Wahrheit zu finden versucht, dem Ansatz Sempers gegenüber: „Die Grundidee in der Mannichfaltigkeit der Gebilde durchblicken zu lassen, ein individualisiertes aber zugleich ein in sich selbst und mit der Außenwelt in Einklang stehendes Ganzes darzustellen, darin besteht das große Geheimnis der Baukunst.“<sup>32</sup>

Nimmt man sich nun die zwei prägenden Kleidungsstücke des Centenniums vor, der geradlinige Herrenanzug und die ausladende Krinoline (Reifrock), so lässt sich darüber hinaus auch hier ein Gegensatzpaar erkennen: Zum einen die steife Vertikalität des schwarzen Anzuges, darunter ein Hemd mit weißem, gestärktem Kragen und auf dem Haupt ein hoher Zylinder sowie zum anderen der verzierte wie verspielte Reifrock, dessen Untergestell an die Gusseisen- und Stahlkonstruktionen der Architektur der Zeit erinnert. Die Parallele zur Baukunst kommt dabei noch mehr durch die beliebige dekorative wie formale Außengestaltung ohne direkte Folgen für Funktionalität oder Praktikabilität zustande - das Innere wirkt vom Äußeren losgelöst. So ist es wieder die Beziehung von Oberfläche und Tiefe, welche all dem zugrunde liegt.



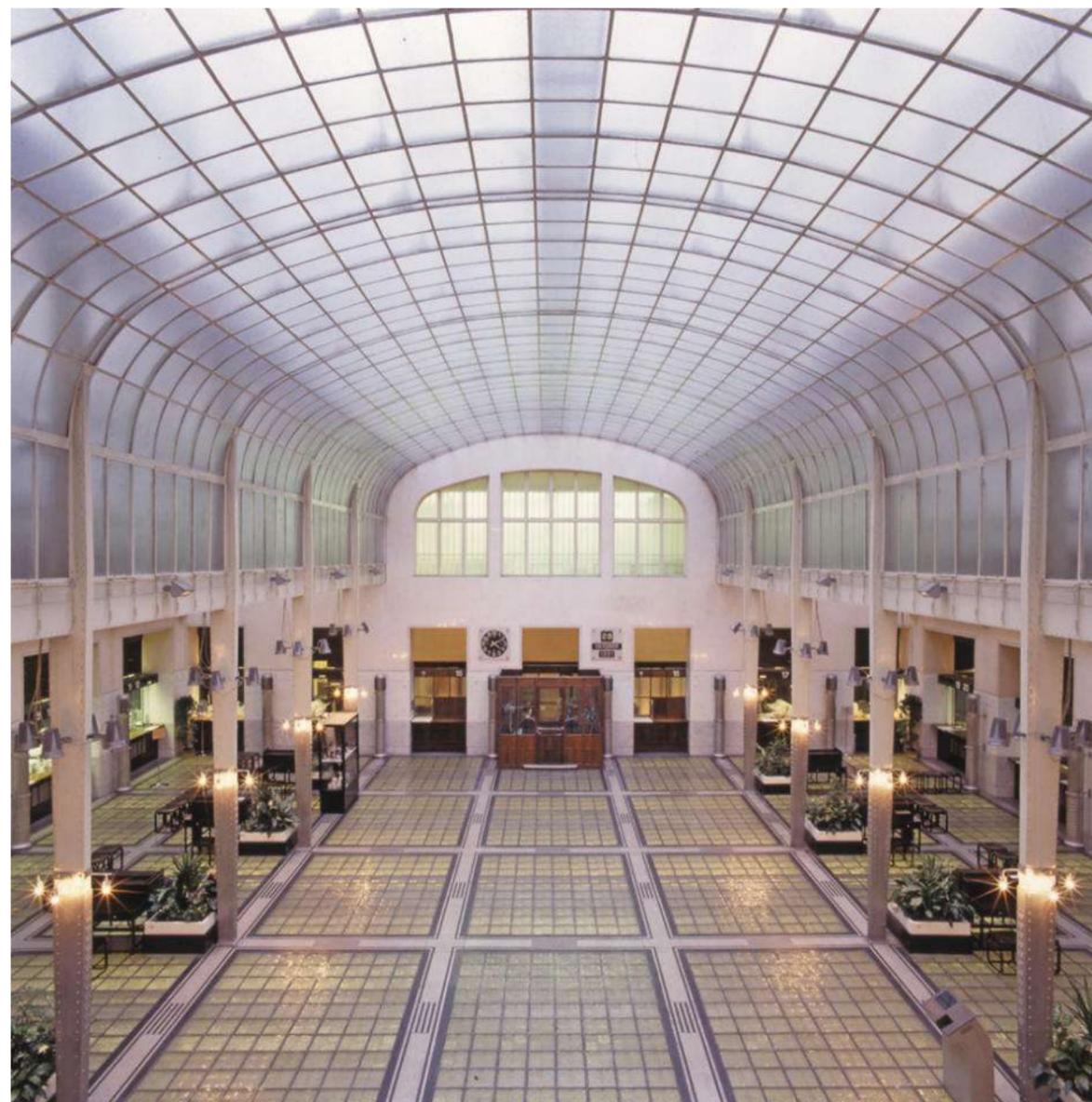
Krinoline und Herrenanzug  
das Gegensatzpaar der neue  
Mode des 19. Jh

Erinnert man sich nun an die Absicht Margielas, die Kleidung vom Bekleideten loslösen zu wollen, die Grenzen verschwimmen zu lassen und neue Silhouetten zu erzeugen, könnte man meinen, er hat die Krinoline wie den Anzug genau studiert.

Den in der Architekturtheorie vorherrschenden Polychromiestreit ausklammernd, möchte ich noch im Folgenden das Scheinwerferlicht auf Sempers Überlegungen zur Wand werfen. Für ihn ist die Kunst des Textilhandwerkes die Urkunst schlechthin. Ihre Typen und Symbole haben die anderen technischen Künste, selbst die Baukunst, aus der textilen Kunst übernommen.<sup>33</sup> Der Knoten als Technik, als Verknüpfung, wird in der Fläche zum Gewebe, Flechtwerk oder Gewand, das einen Raum definiert und abschließt. Als Grundlage für die Raumfindung dient zum einen der Mensch, der mit der zweiten Haut, der Mode die erste - seine eigene - schützen will, und zum anderen die Konstruktion, auf welcher ein Dach ruht und die es zu verkleiden gilt mit einer dritten Haut, die dem Menschen Schutz und Behaglichkeit schenkt.

Die Genealogie von Begriffen wie Wand und Gewand, Kleid und Verkleidung, Zaun und Saum, (Bau-)Stoff, Decke, Schnitt oder selbst die Vorhangfassade ist noch heute ein offensichtlicher Hinweis auf die Verquickung von Textil- und Baukunst. „Im Zusammenhang mit der Textilkunst hat Semper seine Thesen zum *Prinzip der Bekleidung in der Baukunst* und zum *Maskieren der Realität in den Künsten* entwickelt. Er wies darauf hin, dass auch im Drama der Erzählstoff, der zu *behandelnde Stoff* selbst als Schicksal eines Individuums umgestaltet, erhöht, ja monumentalisiert werden soll, um uns als Ausdrücke des allgemein-menschlichen Schönen und Großen zu berühren.“<sup>34</sup>

So hallt in der Architektur der Jahrhundertwende Sempers Theorie des textilen Ursprungs der Architektur - durch Materialwechsel (Metamorphose) vom stoffabhängigen Gerüst zum steinernen Haus - wider und fördert die Transformation der Gestaltungsmittel Wand, Boden und Decke sowie die Entfaltung einer formalen Ausdrucksweise in Europa.



Postsparkasse Wien (1904-06 und 1910-12), Schalteraal  
der helle Saal im Inneren zeigt Otto Wagners Umgang mit Material, Schichtung und Konstruktion

## Bekleidung in der Wiener Sezession

Zu Beginn die Loos'sche Paraphrase bezüglich Semper: „Der Architekt hat etwa die Aufgabe, einen warmen, wohnlichen Raum herzustellen. Warm und wohnlich sind Teppiche. Er beschliesst daher einen Teppich auf dem Boden auszubreiten und vier aufzuhängen, welche die vier Wände bilden sollen. Aber aus Teppichen kann man kein Haus bauen. Sowohl der Fussteppich wie der Wandteppich fordern ein konstruktives Gerüst, das sie in der richtigen Lage erhält. Dieses Gerüst zu erfinden, ist die zweite Aufgabe des Architekten. Das ist der richtige, logische Weg, der in der Baukunst eingeschlagen werden soll. So, in dieser Reihenfolge, hat die Menschheit auch bauen gelernt. Im Anfange war die Bekleidung.“<sup>35</sup>

Den textilen Gedanken und die von Semper erarbeiteten Prinzipien der Materialbehandlung, Schichtung und Bekleidung greift vor allem die Wiener Sezession um die Jahrhundertwende auf und macht sie zur Grundlage ihrer architektonischen Artikulation und eigenen Formensprache.

So wird nicht ohne Grund Otto Wagner von Ákos Moravánszky als „konsequentester Schüler Sempers“<sup>36</sup> betitelt; in seinem Werk *Die Erneuerung der Baukunst* bezieht sich Wagner mehrfach auf Semper. Betrachtet man zum Beispiel das *Haus am Schottenring* (1877), so erkennt man eine klare horizontale Schichtung der fast planen Wand sowie eine klassische Teilung in Sockel, Mitte und Dachrand. Die Fassade besteht aus dreieckigen Fliesen, die wie Knoten zu einem Geflecht, zu einer Oberfläche verschmelzen.

Am *Majolikahaus* (1898) lässt sich Wagners Neuinterpretation der Fassadenfläche noch besser ablesen: Das durchgehende Blumenmuster scheint die Fensteröffnungen nicht zu berücksichtigen, fast zu übergehen, wodurch er die stoffartige Charakteristik und Flächenhaftigkeit betont. Die textile Ornamentik - man denke an Stoffmuster - nimmt der großen Fläche ihre Schwere.

Postsparkasse Wien (1904-06 und 1910-12), Fassade  
Bekleidung der Fassade mit Steinplatten



In der Weiterentwicklung tendiert Wagner, zusehends von der gleichmäßigen Flächengestaltung abkommend, zur rasterartigen, was beispielsweise bei der *Postsparkasse* zu sehen ist. Friedrich Achleitner beobachtet zudem: „Während für Semper die Bekleidung noch das dominierende formale Element für die Erscheinung eines Bauwerkes war, akzeptierte Wagner, auf die inzwischen stattgefundene bautechnische Entwicklung reagierend, auch das Bekleidete, das Gerüst als mitbestimmendes Moment der Architektur.“<sup>37</sup> Wagner addiert Elemente und Materialien, kombiniert und befreit sie.

Im Schalteraal durchstoßen die das Dach tragenden Stützen die Glasdecke, die marmornen Steinplatten sowie der transluzente Boden werden losgelöst von ihrem monolithischen Wesen und bilden außen wie innen Bekleidungselemente der architektonischen Grundstruktur.

Kein bearbeitetes Mauerwerk sondern eine umhüllende Verkleidung bestimmt den Ausdruck des Gebäudes. Die Verankerungsbolzen, welche die Steinplatten halten, wirken dabei wie Zitate eines ursprünglichen Verknüpfungsmittels und erschaffen als symbolische Dekoration ein Narrativ. Der äußere Behang aus Stein kommt dabei einer Rüstung oder einem Paillettenstoff nahe.

Dieses Platten- und Befestigungsmotiv kennt man auch von der *Kirche am Steinhof* (1905-07).

Selbst im Innenraum kommt das flächige Prinzip der Raumgestaltung zur Geltung: Verschieden große Steinplatten bilden die Verkleidung des Treppenaufgangs zum Schaltersaal, ihre Befestigung wird sichtbar gezeigt; die Glashülle bildet die Decke der Schalterhalle und bedeckt den Raum wie ein Stoffbaldachin; die Säulen in der Schalterhalle sind im unteren Teil mit Aluminium ummantelt, mehrere Metallplatten bilden ihren Aufbau; Motive wie eingerahmte Decken, Flächen oder Wandzonen werden zum Bestandteil des Wagner'schen Formenkanons.<sup>38</sup>

Ergänzt man nun die *Wagner Villa II* (1913) zur Betrachtung, so weist auch diese lineare Elemente - blaue (Zier-)Nähte auf weißem Kleid - auf, welche die Fläche strukturieren und die Fenster verbinden. Das Haus wird durch die Klarheit der vier planen Außenwände zur Box, das Gewand zur Lochfassade. Die Einfachheit des Baukörpers und seine weißen Oberflächen deuten bereits die Sachlichkeit späterer Architekturgense an.

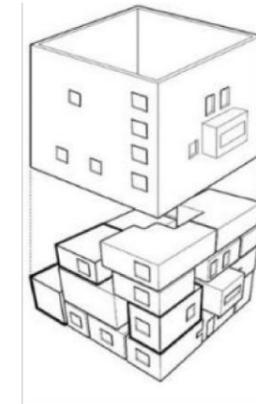
Zusammenfassend wendet sich Wagner während seiner Karriere zusehens vom traditionellen Formenkanon ab und experimentiert mit glatten, flachen Fassadenplatten, deren Trennung von der Tragkonstruktion er durch Details klar sichtbar macht. Mit seinen Bekleidungen wendet er insbesondere das Prinzip der materiellen Schichtung an, des Aneinanderlagerns von Flächen. Wagner bewirkte so den Schritt in Richtung der „Auflösung des mit massiven Mauern begrenzten Volumen“<sup>39</sup> und prägte mit der Weiterentwicklung von Sempers Ansätzen, seiner Flächengestaltung und modernen Auffassung von Oberfläche und Tiefe nachhaltig die Architektur.

Adolf Loos wiederum wendet sich dem Material sowie der differenzierten Raumstruktur zu. „Trotz unterschiedlicher Umsetzung entwickelt sich auch Loos aus der Tradition der Jahrhundertwende und übernimmt die Semper'sche Flächentrennung in die Fußboden-, Wand-, und Decke-Typologie und vertritt die These vom textilen Ursprung der Flächen- und Raumbildung.“<sup>40</sup>

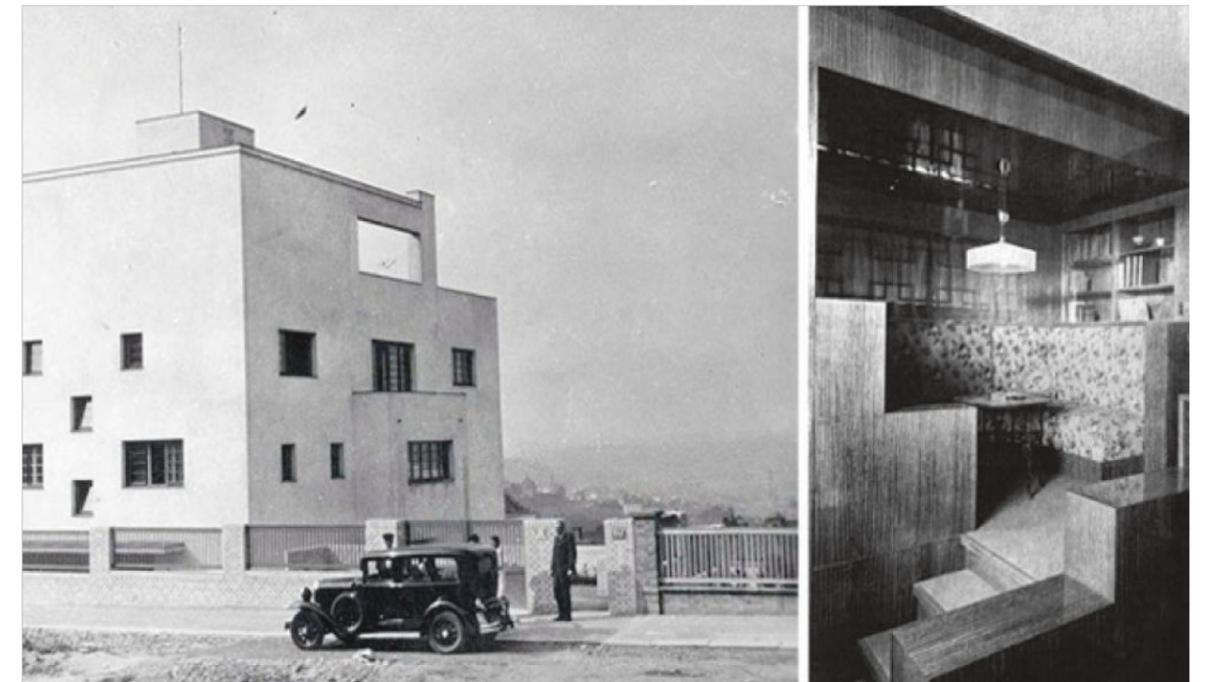


Wagner Villa II  
Mosaikfries als textiles Band;  
Wien 1912/13, erbaut von Otto  
Wagner für die eigene Familie

Raumplan-Hülle-Schema  
Villa Müller von Adolf Loos,  
Prag 1928-30



Villa Müller, Prag 1930  
Foto von Außen- und Innenraum:  
Raumplan mit bekleidender Hülle



Adolf Loos proklamiert hierzu für sein *Gesetz der Bekleidung*, dass „die Möglichkeit, das bekleidete Material mit der Bekleidung verwechseln zu können, [...] auf alle Fälle ausgeschlossen sein [sollte].“<sup>41</sup> Als energischer Verfechter der Materialwahrheit verurteilt er sämtliche Stoffe, die vorgeben, etwas anderes zu sein. Loos will ein materialgerechtes Bauen erreichen - sei es in der Planung, bei der Bearbeitung oder beim Anblick der letztendlichen Form.

Von außen scheinen die Konturen seiner Gebäude meist auf den ersten Blick schlicht und einfach, während hingegen die Gestaltung im Inneren diesem Ideal abtrünnig wird. Nichtsdestotrotz nutzt Loos an bestimmten historischen Bezügen festhaltend gewisse Archetypen von Räumen, die im Menschen mit ihrer eigenen Atmosphäre ein bestimmtes Gefühl erzeugen. Mit seinen reichhaltigen, stets dem Wohlbefinden von Nutzerinnen und Nutzern dienenden Räumen, schafft er so Tiefe hinter schmucklosen aber wohlproportionierten Oberflächen.

Man denke an die *Loos Bar*, mit ihren verspiegelten Wänden und der kassettierten Decke, deren Dunst jeder Wiener wahrscheinlich einmal durchschritten hat. Man denke an das *Haus am Michaelerplatz* - Loos' Antwort auf die Hofburg - mit seiner weißen Lochfassade und dem grünen Marmor. Man führe sich seine Villen vor Augen wie das *Haus Moller* in Wien oder die *Villa Müller* in Prag - helle kubische Volumen, die geprägt sind von Loos' spezifischem, räumlichen Verständnis.

Loos baut von innen nach außen, die Bedürfnisse der Räume und der Eigenschaften, die ihre Funktionen fordern, bestimmen das äußere Bild. So hat er ein Faible für die Differenzierung im Innenraum: Es gibt keine Geschosse per se, nur verbundene Räume von spezifischer Höhe und dem Nutzen angepasstem Schnitt, deren Übergänge unbemerkt und natürlich fließen. Dennoch arbeitet er auch mit der Schichtung als Gestaltungsprinzip in Form von Bekleidung, die vor allem in Innenräumen Anwendung findet, zudem aber auch als Hülle für seine Raumstrukturen - den Raumplan - dienen.

## In die Moderne: Die Rezeption von Scarpa und Le Corbusier

Sempers Gedanken spielen in der Entwicklung der modernen Architektur eine wichtige Rolle, da es doch grundlegende Überlegungen zur Trennung des architektonischen Raumes, zu Fassade, Bekleidung, Ausdruck und Farbe sind. Josef Gantner in seiner Antrittsvorlesung 1927 dazu: „Doch - hat man einmal diesen Faden an einem Ende gepackt, so läßt man ihn nimmer los, und versucht dann, noch weiter in die Gedankengänge der beiden Bücher hineinzuleuchten, von allem Akzessorischen abzusehen, die Überlegungen gemeinsam in der Nacktheit ihres Entstehens zu beobachten, so wird man ganz plötzlich vor der Erkenntnis stehen, daß bei Semper sowohl wie bei Le Corbusier derselbe Grundgedanke am Anfang steht: Die Forderung nach der Erlösung der Form aus dem Zwange des Ornaments, mehr noch: die Erlösung des Materials aus dem Zwange der Form.“<sup>42</sup>

Scarpa wie Le Corbusier behandeln das Material virtuos in seiner Echtheit. Sie machen architektonische Elemente und Funktionen sichtbar, stellen Komponenten und Ebenen ebenbürtig nebeneinander. Anhand nur weniger Bauten der beiden Architekten lässt sich der Faden von Semper aus weiter spinnen.

Otto Wagner und Carlo Scarpa vereint die Behandlung und Inspiration von historischen Gegebenheiten, dem Kontext. Man könnte sagen, sie gestalten die Oberflächen ihrer Architektur erst, nachdem sie die Tiefe bestehend aus Ort, Tradition, Motivik und Symbolik studiert haben. Wagner dazu: „Der Architekt kann in die volle Schatzkammer der Überlieferung greifen; von einem Kopieren des Gewählten kann aber keine Rede sein, sondern er muß durch Neugestalten das Überlieferte dem Zweck anpassen oder aus der Wirkung der bestehenden Vorbilder die von ihm beabsichtigte Wirkung herausfinden.“<sup>43</sup>

Die Bekleidung ihrer Bauwerke aufgreifend, strukturiert und unterteilt Scarpa ähnlich wie Wagner bei seiner *Villa II* die Fläche mit linearen Elementen, Fugen und Leisten - er trennt damit alt und neu, Protagonist und Antagonist. Dies lässt sich gut an der Fassade für die *Banca Popolare* (1980) in Verona nachvollziehen oder dem Möbelgeschäft *Gavina* (1963) in Bologna, wo er eine Betonscheibe vor den Bestand setzt .

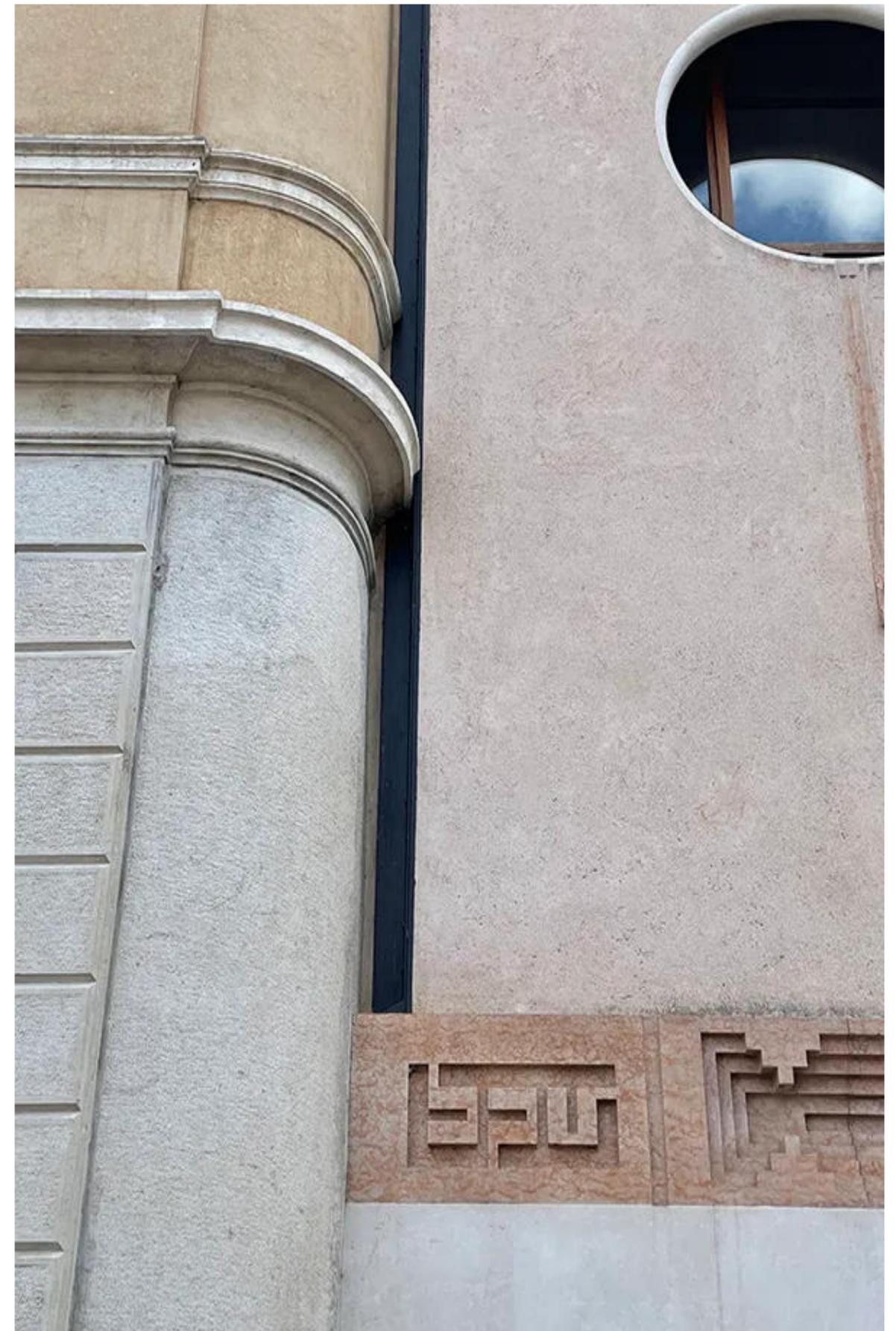
Scarpa arbeitet hier mit der reinen Fläche, entwickelt - wenn man so will - die plane Fassadengestaltung Wagners weiter. Er schichtet Ebenen übereinander und separiert Elemente der Hülle und Konstruktion voneinander, die dadurch auf poetische Weise eine eigene Wertigkeit bekommen. Das Prinzip der Separation sowie der Entwurf einer charakteristischen Tektonik werden zu Grundprinzipien beider Architekten.

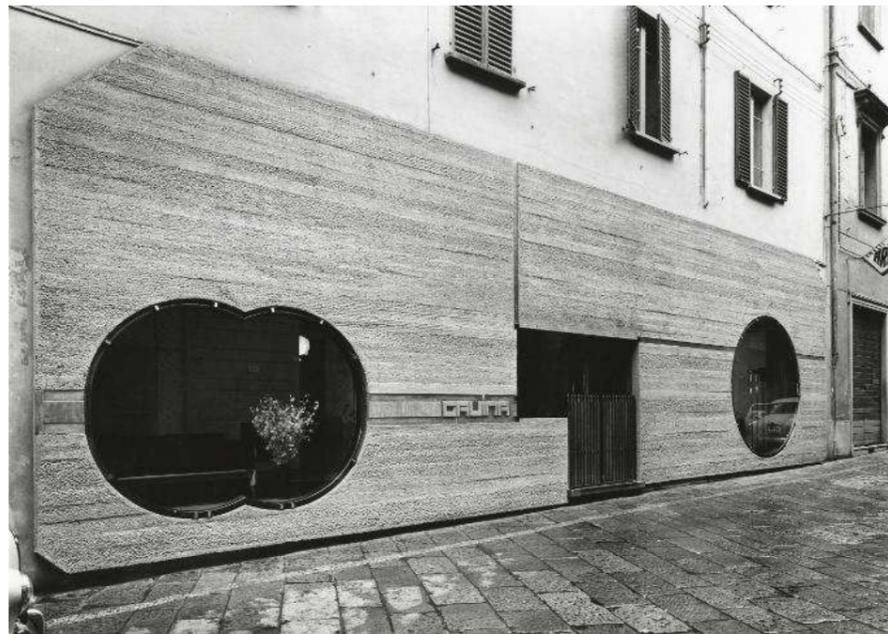
Scarpa wie Wagner werten die Verbindungen der einzelnen Fragmente zu Motiven ornamentalen Charakters auf. Sie spielen mit Verknüpfungen, Verbindungen, dem Aufeinandertreffen. Man muss nur im Schaltersaal der Postsparkasse sowie im Olivetti Geschäft in Venedig gestanden haben, um diese geistige Verwandtschaft, diese Verspieltheit verstehen zu können.

Scarpa teilte aber auch das Loos'sche Verständnis des Materials als autonomes Element, das keines addierten Ornamentes bedarf, wodurch es durch eine eigene Ornamentwertigkeit selbstständig und befreit zu sehen ist.

<sup>44</sup> Die Gestaltung des Einganges der *Banca Popolare* in Verona mit ihren kaskadierenden Fragmenten - ob als lineares Band oder markierendes Eingangsportal - oder auch die Ausformulierung der *Tomba Brion* zeugen von dieser Souveränität des Materials, vor allem des Betons, das sich unter Scarpa emanzipiert und frei wie ein Textil seine Falten schlägt.

Banca Popolare, Verona →  
Ausbildung der Fuge und Schichtung der Fassadenebenen; Carlo Scarpa, 1978-80





Negozio Gavina  
Carlo Scarpa, Bologna 1961-63



Tomba Brion  
in San Vito 1970-78, C. Scarpa

Wie Loos nutzt auch Scarpa die einzigartige Farbigkeit und Haptik eines jeden Materials, um Formen wie Atmosphären zu schaffen.

„Materialien haben bei Scarpa mehrere Ebenen. Die Materialcharakteristik wird in Form von Farbe und Oberfläche zur formalen Gestaltung verwendet. Dazu kommt die Art der Bearbeitung. [...] Parallel zu der materiellen Ebene der Betrachtung kann auf die assoziative Schicht nicht verzichtet werden, die bei der Verwendung einer Form oder eines bestimmten Materials Erinnerungen und Assoziationen wachrufen.“<sup>45</sup>

Durch die verschiedenen Bedeutungsebenen, das Aufladen eines Elementes mit mehr Information als es ursprünglich zu halten vermag, entsteht eine Tiefe vermittelt durch die Oberfläche eines Fragmentes, welche später Robert Venturi in *Komplexität und Widerspruch* als Mittel zur Wahrheitsfindung benennt: „Eine Architektur der Komplexität und des Widerspruchs hat aber auch eine besondere Verpflichtung für das Ganze: ihre Wahrheit muß in ihrer Totalität – oder in ihrer Bezogenheit auf diese Totalität – liegen.“<sup>46</sup>

Denkt man nun an die Suche nach der fundamentalen Wahrheit in Sempers Schriften zurück, dem Ursprung, den er im Textil ausmacht, so ist Carlo Scarpa vielleicht mit einer der Architekten, der dieser Forderung nach der Transformation der Gestaltungsmittel, dem Stoffwechsel, sowie der Entfaltung einer eigenständigen, formalen Ausdrucksweise am ehesten nachgekommen ist.

„Der Künstler aber, der Architekt, fühlt zuerst die Wirkung, die er hervorzubringen gedenkt, und sieht dann mit seinem geistigen Auge die Räume, die er schaffen will. Die Wirkung, die er auf den Beschauer ausüben will.“<sup>47</sup>

Ein Künstler braucht ein Medium um sich ausdrücken und seine Gedanken vermitteln zu können. Gebäude sind gebaute Gedanken. Anders als in der Kunst aber definiert sich ein Bauwerk über seinen Gebrauch. Dennoch drückt die Form und Ausführung Überlegungen, Ansichten sowie eine bestimmte (Welt-)Auffassung aus. Ein weiterer nicht außer Acht zu lassender Baukünstler nebst den bereits erwähnten ist Le Corbusier. Die Betrachtung beschränkt sich jedoch aufgrund der Fülle seines Werkes auf den *Pavillon des Temps Nouveaux* (1937).

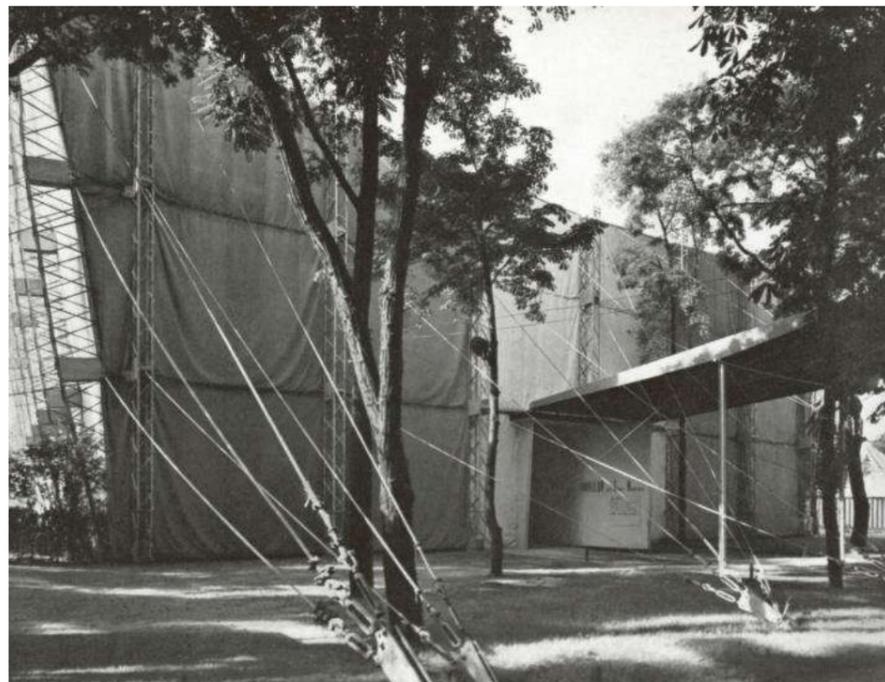
„Nähme man Semper als Juror, so hätten vor seinen Augen die Zelte von Le Corbusiers Pariser Pavillon des Temps Nouveaux (1937) und noch jüngere mobile und modulare Megapavillons ihres ephemeren Charakters oder wechselnder Nutzungen wegen wohl Gnade gefunden. Schließlich sprach [Semper] auch dem Crystal Palace von 1851 die Existenzberechtigung nicht ab“<sup>48</sup>, so Michael Gnehm in der arch+ 221.

Vergleicht man den Crystal Palace von John Paxton mit Corbusiers Pavillon von 1937, so tun sich doch evidente Parallelen auf: Ein offengelegtes, sichtbares Gerüst, der einfache Aufbau und die angedachte Demontierbarkeit, die Flexibilität im Inneren, die es erlaubt, alles Erdenkliche auszustellen, sowie der textile Behang - sei es 1851 noch zur Verschattung und als Raumteiler oder bei Le Corbusier schließlich die verschiedenfarbigen Stoffbahnen als Raumabschluss.

Beide Bauten hätte Semper wohl in die Evolution potenzieller Urhütten eingereiht, deutet doch der Crystal Palace einen Stoffwechsel von Holzpfeuern und Textil zu Eisen und Glas an und wendet aber im Umkehrschluss der *Pavillon des Temps Nouveaux* diese Metamorphose zum Ursprung, stülpt also die Umkehrung der Beziehung von Hülle und Kern aufs Neue um.<sup>49</sup>

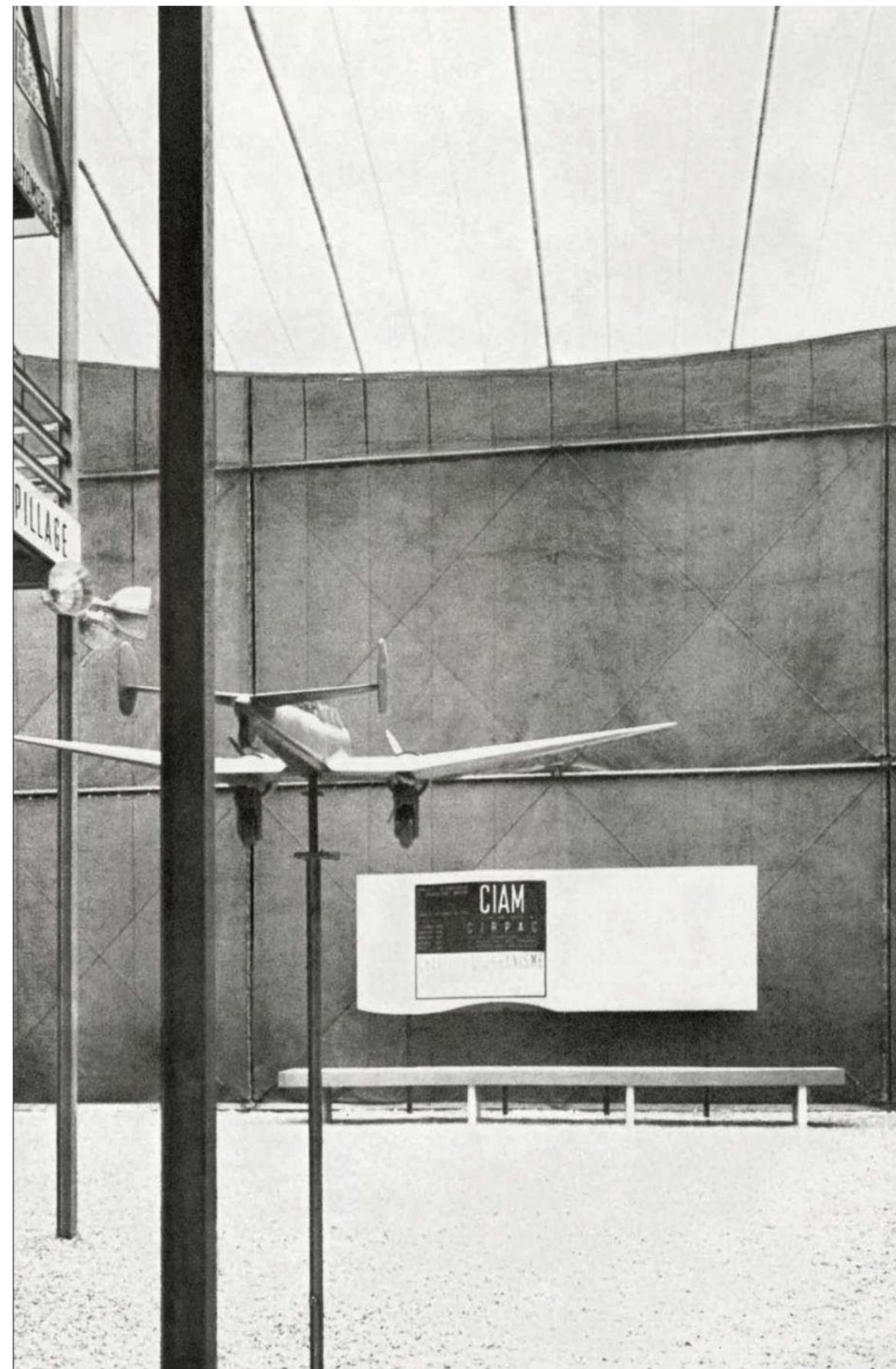
Mit seinen *Fünf Punkten zu einer neuen Architektur* proklamiert Le Corbusier den Dachgarten und die Langfenster, vor allem aber die Stützen, welche eine freie Grundriss- und Fassadengestaltung ermöglichen, sprich das Innere von der Außenhaut loslösen, als die zeitgenössische Ästhetik, als seine fundamentale Wahrheit. Er löst schon in frühen Überlegungen wie dem Dom-ino-Prinzip die Außenhaut von der modularen Tragstruktur - die Fassade wird zum Vorhang, zur Bekleidung.

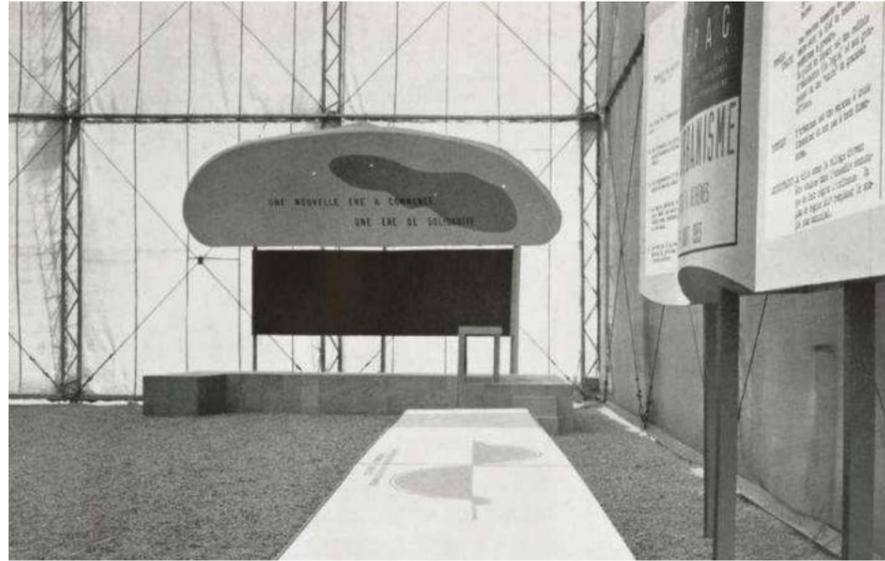
Für den Pavillon an der Porte Maillot 1937 bedient sich der Architekt an der historischen Tradition und plant - angelehnt an die großen, epochalen Ausstellungsgebäude wie dem Crystal Palace, Palais Omnibus oder Grand Palais - eine Architektur, die nicht durch ihren materiellen Kern sondern ihre Konstruktion und Hülle bestimmt, und deren Inneres eigentlich zunächst von Leere geprägt ist. Dieses innere Vakuum kann von Ausstellern und Künstlern beliebig gefüllt werden, der raumgebenden Oberfläche mit ihrer Tiefe wird erst dann Inhalt geschenkt. „Die fast quadratische Grundfläche war stützenfrei, von einer Zeltkonstruktion überspannt und in verschiedene Zonen unterteilt: den Eingang flankierten durch Rampen erschlossene, begehbare, ein- bis dreigeschossige regalartige Einbauten. Im hinteren Teil befand sich ein offener Veranstaltungsbereich. [...] Während die Dachbespannung aus durchscheinender Leinwand diffuses Licht einfallen ließ, bestanden die Außenwände aus verschiedenen kolorierten Stoffbahnen, die insbesondere im Inneren eine Vielzahl farbiger Atmosphären erzeugten. [...] Durch die Stoffbespannung mit außenliegender Tragkonstruktion und deren filigranen, aber durchaus raumgreifenden Abspannungen hatte der Pavillon eine subtile, irrealen Präsenz auf dem Gelände.“<sup>59</sup> Auch bei späteren Bauten kommt Le Corbusier der Verweidung seiner Werke vor allem durch sein meisterhaftes Spiel mit Beton und Glas nach, doch bleibt es meiner Meinung nach der *Pavillon des Temps Nouveaux*, mit welchem er die Deklination von Sempers Theorie für sich selbst abschließt. Le Corbusier hat fortan eine eigene Stringenz in seiner Arbeit gefunden, mit der er seine Auffassung, seine Botschaft und Ästhetik zu vermitteln wusste.



Pavillon des Temps Nouveaux  
Abspannung der außen-  
liegenden Pilotis; Leinwände  
in Blau, Weiß und Rot bilden  
die Hülle; ein Vordach betont  
die Drehtür als Eingang; Le  
Corbusier 1937

Innenraum des Pavillon  
regalartige Einbauten und ein  
frei bespielbarer Raum;  
durchscheinende Dachbe-  
spannung, textile Raum-  
begrenzung; Pairs 1937





Detailaufnahme im Inneren  
 Pavillon des Temps Nouveaux  
 Le Corbusier 1937



Baleri und Margiela Studio-  
 entwurf 2013  
 ein Raumversuch mit textilem  
 Charakter

## Gegenwartsbetrachtung

Nun ist im Vorangegangenen viel die Rede von Bekleidung und der Echtheit des Materials, von der Suche nach der fundamentalen Wahrheit sowie von der Auffassung des textilen Charakters und der Ästhetik der Oberfläche samt ihrer Tiefe. Die ausgewählten Architekten bilden nur einen Fadenstrang, der von den Gedanken zur Bedeutung der Mode für die Architektur abgeht - unzählige weitere Architekten und Künstler hätten hinzugezogen werden können. Doch sind es gerade diese Namen, auf die ich im Studium immer wieder gestoßen bin, die mich wiederkehrend umtrieben und deren Werk mich inspirierte - so auch zu dieser Arbeit und mit zu dem Entwurf des Musée Margiela.

So möchte ich bei der Betrachtung des Heute vor allem auf die zweite und dritte Haut, Bekleidung und Gebäudehülle, eingehen und ihre Parallelen aufzeigen, denn beide Bereiche sind Künste per se, die sich kultureller Traditionen bedienen und idealerweise mithilfe von Qualität und Wertigkeit nach Tiefe und Wahrheit trachten.

„Die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Mode und Architektur ist, dass sie sich denselben Ausgangspunkt teilen: den menschlichen Körper,“ erklärte das Maison Martin Margiela Kollektiv im *Interview Magazine* im Jahr 2008, „Die beiden Disziplinen haben die Funktion inne, den Körper, sein Fleisch und die Haut selbst zu schützen - wenn nicht zu beherrschen. Was den Prozess betrifft, so müssen Modedesigner und Architekten gleichermaßen in Proportionen, Strukturen, Volumen und Materialien denken.“<sup>51</sup>

Es geht also auf der einen Seite um die Ausführung einer praktischen Funktion wie dem Schutz des Körpers vor der Witterung mit Hilfe einer Zweiten oder Dritten Haut und auf der anderen um die Befriedigung des Bedürfnisses nach Repräsentation mittels Zeichen wie dem Aussenden von Reizen, Signalen und von indirekten Botschaften einer charakteristischen Figur oder Gestalt. Diese Repräsentationen mögen Foucault und Semper durch Oberfläche und Tiefe abgelöst gesehen haben, doch sind sie bis heute immer wieder Bestandteil von Ausdruck und Ästhetik.

Neben existentiellen Grundbedürfnissen haben also beide Bereiche gestalterische Aufgaben zu lösen, die von hoher kultureller Bedeutung und sozialer Tragweite sind. Zudem liegen sowohl der Architektur als auch der Mode Fragen der Qualität zugrunde - um jedoch Qualität und Werthaftigkeit fordern, beanspruchen und anstreben zu können, benötigt man Wissen und Sensibilität. Die strukturelle Affinität der beiden Disziplinen - ihre Nahtstellen - erkennt man zudem an bereits unter Semper anklingenden Begriffsanalogien wie Wand und Gewand, Fassadenverkleidung, Vorhangfassade und Kleid; man denke an den Schnitt einer Wohnung beziehungsweise den Schnitt eines Kleides. Nebst diesen Parallelen gibt es aber gleichzeitig in Architektur wie Mode die wachsende Bedeutung von Trends, von Moden, deren Taktfrequenzen immer kurzatmiger werden, was berechtigten Forderungen nach Nachhaltigkeit im weitesten Sinne diametral gegenüber steht.

Architektur und Mode als Bekleidungs- oder Baukunst haben einen gestalterisch-kreativen Schaffensprozess gemein. „Sowohl Architekten als auch Modedesignern stellt sich immer wieder die Frage nach dem Neuen, dem Originären und noch-nicht-Dagewesenen; beide sind immer

auf der Suche nach Anregungen, Ideen und Anstößen, beide brauchen Quellen, aus denen sich ihre Imaginationen und Inspirationen speisen. Gleichzeitig bauen die Entwerfer in beiden Berufsgruppen, je nach persönlichem Stil unterschiedlich intensiv, auf Traditionen [und die fundamentale Wahrheit] auf. Stetig werden beispielsweise sowohl in der Architektur als auch in der Mode neue Baustoffe beziehungsweise Textilien und Verarbeitungstechniken entwickelt, aus denen sich auch neue Möglichkeiten ihrer praktischen Verwendung und formalästhetischer Gestaltung ergeben. In beiden Fachdisziplinen kommen neben den allgemeinen Trends oder Moden die individuellen Handschriften einiger herausragender Persönlichkeiten eine immer größere Bedeutung zu.

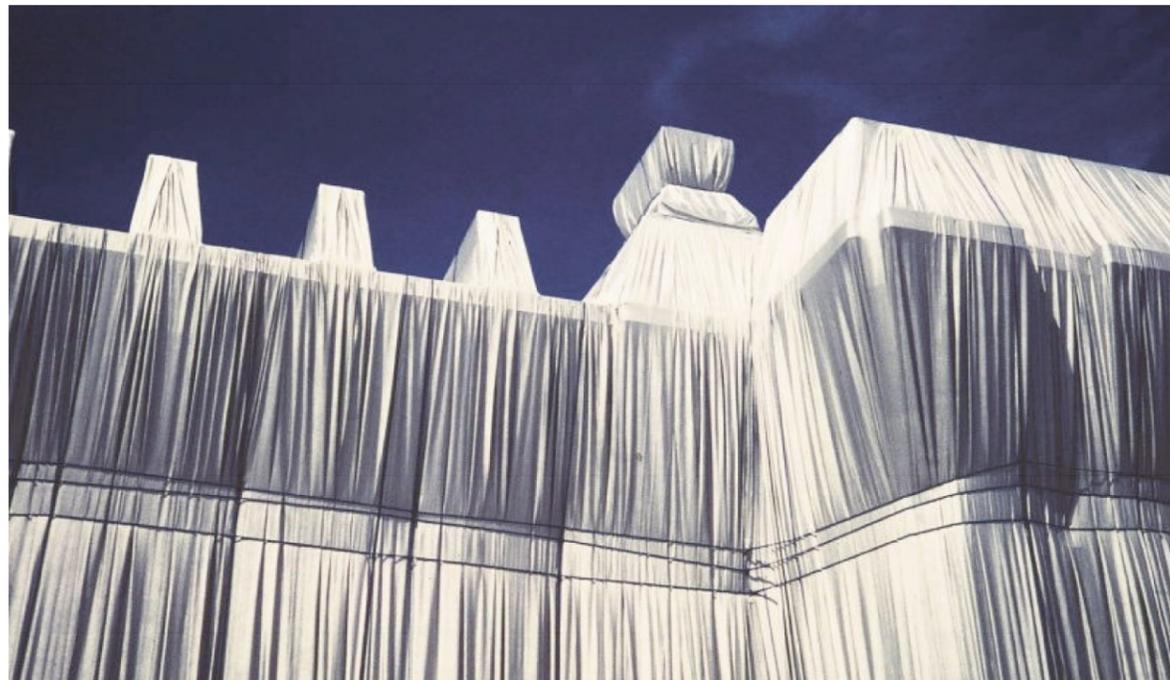
Im Gegensatz zu früheren Stilepochen sind heutzutage immer mehr sehr verschiedenartige Strömungen nebeneinander festzustellen und man spricht von einem Stilpluralismus. So spannend diese Entwicklung im Einzelnen auch sein mag, geht hiermit auch gleichzeitig eine starke Verunsicherung einher. Sowohl in der Mode als auch in der Architektur gibt es deshalb eine zunehmende Parallelströmung, die stark auf traditionelle Werte fokussiert ist.<sup>52</sup>

Die Architektur steht für etwas Beständiges, was nicht auf die schnelle Art entsteht und auch nicht einfach von heute auf morgen zerstört werden kann. Architektur ist ein monumentales Bauwerk, Kleidung dagegen ist ein vergänglicher Gegenstand, der von Saison zu Saison sich wandelt. Architektur ist schwerer als ein Kleid, massiver und auch robuster, und dient nicht nur einem Menschen, sondern vielen. Und auch die Architektenschaft bedient sich der Schöpfungen der Modewelt: Sei es die Effizienz und Geschwindigkeit ihrer Entwicklungen, textile Architektur und Membrankonstruktionen oder sei es gar der Faden, der sich wie dargelegt von Sempers Bekleidungstheorie, über die Wiener Sezession mit Wagner und Loos, hin zu Scarpa und Corbusier zieht. Denn Bekleidung als Hülle - die zweite und dritte Haut - prägt die Theorie wie unsere Kultur bis heute.

Fotografie Baugerüst →  
textiler Charakter, der nur vorübergehend bei der Bauwerkserstellung zu Tage tritt, Ochanomizu 2016



Reichstagsverhüllung  
Kunstwerk von Christo und Jeanne-Claude, Berlin 1995

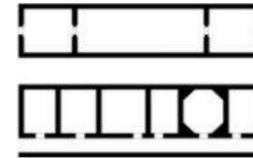




Musée Margiela

## Das Museum

### Zur Typologie



Enfilade / Raumflucht (o.) und  
 Kammstruktur (u.)  
 als typische Grundstrukturen  
 von Museen in Europa

Ohne einen Rundumschlag hinsichtlich der Geschichte des Museumsbaus machen zu wollen, möchte ich doch kurz die Struktur von Museen anschneiden sowie die Charakteristika einiger Ausstellungsbauten in Paris ergründen.

Zunächst gibt es die Unterscheidung zwischen der Kammstruktur und der Raumkette oder -flucht, auch Enfilade. Während die Kammstruktur von den Uffizien in Florenz bekannt ist, welche seit 1580 der Öffentlichkeit ihre Werke zugänglich machen, kennt man die Enfilade erst aus dem Barock. Eine Enfilade ist eine Addition von Türen in einer präzisen schnurgeraden Achse, die mehrere Zimmer streng linear zu einer Suite miteinander verbindet. Suite und Enfilade sind Begriffe aus den französischen Höfen und bedeuten Folge im Sinne von Abfolge, Aneinanderreihung und Fädelung - wie Perlen an einer Schnur. Diese architektonische Raumorganisation diente als zeremonielle Verdeutlichung von Hierarchien: Je mehr Türen ein Besucher durchschreiten durfte, also je näher er dem König kam, desto wichtiger wurde sein Rang symbolisch verdeutlicht. Der Louvre ist hier das Paradebeispiel schlechthin: Als Palast der absolutistischen Monarchie erbaut, wird er im Zuge der Französischen Revolution 1793 dem Volk zugänglich gemacht und gilt seither als eines der bedeutendsten Kunstmuseen.

Darüber hinaus kennt die museale Raumorganisation die Galerie im Sinne einer Wandelhalle sowie die Halle als großen frei bespielbaren Einraum. Die Wandelhalle charakterisiert sich in der Regel durch einen festen Bezug nach draußen und einen breiten longitudinalen Raum. Die Bildergalerie des Schloss Sanssouci in Potsdam verdeutlicht dieses Prinzip sehr treffend.

Die Halle wiederum lässt sich in vielen Variationen beobachten - sei es eine umgebaute Bahnhofshalle wie beim Musée d'Orsay, die Tate Modern in London, die umgenutzte Werfthalle in Dünkirchen von Lacaton & Vassal, seien es nur Boden und Dach von Mies Nationalgalerie, oder seien es Galerieräume, die losgelöst von sämtlichen räumlichen Zwängen als White Cubes alle architektonischen Hindernisse zugunsten der Kunst entfernt haben. Die Moderne, Postmoderne und Gegenwart haben des Weiteren zahlreiche Sonderformen der Museumsorganisation hervorgebracht. Man denke an die Spirale in Wrights Guggenheim Museum, an die Rampe in OMAs Kunsthal, Mario Bottas MoMA in San Francisco, die fast landschaftliche Wegführung in Nouvels Musée du Quai Branly oder an Chipperfields Vermittler auf der Museumsinsel, die James-Simon Galerie.

Bei meiner Exkursion nach Paris habe ich viele Museen vor Ort besucht, wobei mir bei den meisten aufgefallen ist, dass sie sich mehr oder weniger stark vor dem öffentlichen Raum verschließen und nach Innen orientieren. Dies mag zum einen in der Nutzung von Palaisarchitektur begründet sein, zum anderen aber auch in der Haussmann'schen Stadtplanung der achsgetreuen Blockrandbebauung. Nur wenige Ausnahmen wie das Centre Pompidou oder das Palais de Tokyo öffnen sich zum Außenraum, zur Stadt - die meisten Museen aber kehren sich nach innen, wirken introvertiert und verschlossen, stehen zwar in Parks und auf öffentlichen Grünflächen, doch lassen des Schutzes der Werke wegen keinen Blick herein, oder bilden wie der Louvre ein eigenes abgeschlossenes Quartier innerhalb der Stadt.

Diese Beobachtung inspirierte mich beim Entwerfen des Musée Margiela zu einem demokratischen, einsichtigen und fließenden Gestaltungsansatz, wo das Museum zum Schaufenster auf Augenhöhe wird.

← Centre Pompidou  
 von Rogers und Piano als  
 demokratisches, öffentliches  
 und einladendes Museum  
 geplant; Paris 1971-77

## Essay: Der Dialog im Museum

Wer ist nicht schon einmal durch eine Ausstellung geschlendert, ohne die Werke zu betrachten, zu beachten? Ist es nicht auch die Begegnung mit den Menschen, aufgrund derer wir einen Museumsraum, eine Galerie oder einen anderweitigen räumlichen Rahmen für die Kultur aufsuchen? Wer misste nicht zur ein oder anderen Okkasion mehr Bezug zu einem gewissen Kontext, mehr Information oder mehr Tiefgang zu einem Werk?

Wir alle sehnen uns - neugierig wie wir sind - nach frischen Erkenntnissen, erstmaligen Erlebnissen und den Horizont erweiternde Erfahrungen. Im Folgenden soll nebst der Fragestellung auch diesem Gefühl nachgegangen werden, dem Charakter einer Ausstellung und ihres Raumes, was uns sowohl fordern als auch überfordern kann, was uns lehrt und Gemeinschaft erzeugt.

Unter dem Begriff Dialog wird in diesem Essay das Zwiegespräch zweier Parteien verstanden. Dieses Zwiegespräch findet simultan auf verschiedenen Ebenen statt: So interagieren die Besucherinnen und Besucher miteinander, kommunizieren Ausstellungsobjekte untereinander und treten Mensch und Objekt in Kontakt - ob nur rein visuell oder gar auditiv, olfaktorisch und haptisch. All diese Eindrücke werden bestimmt durch ihre Gleichzeitigkeit, wodurch sich auch die Einmaligkeit eines Ausstellungsbesuches erklären lässt. Die Professorin Angeli Sachs zitiert in diesem Zusammenhang die Monografie Gesten des Zeigens von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch in folgenden Worten: „Der Museumsraum schließt wie ein Rahmen ein und stellt etwas zur Schau. Er trennt ein Innen von einem Außen, schließt dieses Innen in sich selbst ab und umgibt es mit Wert.“<sup>53</sup> Sie ergänzt, „die museale Repräsentation [...] ist niemals eine neutrale Geste des Zeigens. Denn dort begegnen sich, wie es Sabine Offe ausdrückt, die „Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen der Rezipierenden“<sup>54</sup>. Es entsteht also ein Beziehungsgeflecht, das die Rezeption der ausgestellten Inhalte bestimmt.“<sup>55</sup>

Dieses Beziehungsgeflecht interpretieren wir als ein Verweben verschiedener simultaner Dialoge in einem Raum. Die trennende Funktion des Museumsraumes wird in Frage gestellt, da es doch herauszufinden gilt, ob nicht der Bezug zum Außenraum, zum Ort - sprich ein gewisses Maß an Lokalität - wichtiger zu werten ist als der abschließende, wertschaffende Museumsraum selbst.

Die weiterführenden Fragen, die im Folgenden aufgeworfen werden, maßen sich keine schlussendliche Beantwortung an. Sie sind vielmehr Gedanken zum Dialog, zu Ausstellungen und eigenen Erfahrungen.

Wie kann also der Museumsraum dem Dialog zuträglich gestaltet werden?

Und was passiert mit dem Dialog, wenn ein Kunstwerk ohne Kontext im Sinne seines Ursprungs und Prozesses gezeigt wird?

Durch das bewusste oder unbewusste Weglassen des Kontextes, der vom Ursprung und Prozess eines Kunstwerkes erzählt, entsteht die zwangsläufige Notwendigkeit neuer Dialoge und Querverweise. Dennoch erschwert das Fehlen des Kontextes im Sinne von Ursprung oder Prozess das Einordnen des Werkes in einen größeren oder übergeordneten Zusammenhang. Zusätzlich kann es bei einem weniger vorgebildeten Publikum dazu führen, dass dem Kunstwerk ein gewisses Unverständnis entgegen gebracht wird - jeder hat schon den Satz gehört, das hätte ich auch machen können -, wenn eben der Prozess, die Intention und der Aufwand sowie das Gedankenkleid, das ein Werk umhüllt, nicht gezeigt wird.

Was geschieht bei einer Überladung mit Inhalten, wenn also ein Dialog nur mehr schwer möglich ist?

Darüber hinaus ist der Aufbau und das Funktionieren eines Dialogs sehr stark von den Adressaten abhängig. Ausstellungsmacherinnen und -macher müssen sich immer danach richten, wieviel ein Rezipient bereit ist zu konsumieren, welche Vorbildung er mitbringt und mit welcher Absicht überhaupt er eine Ausstellung besucht. Es wird oftmals versucht eine möglichst breite Masse abzuholen, worunter die Tiefe des Inhalts leiden kann. Gleichzeitig besteht stets die Gefahr der Überladung mit Inhalt. Dadurch kann eine Ausstellung schnell ins Plakative abrutschen, da die Aufnahmefähigkeit der Ausstellungsbesucherinnen und -besucher verloren geht. Das Plakative meint in diesem Zusammenhang den oberflächlichen, flüchtigen und unkonzentrierten Blick, der entsteht, wenn man anfängt nur noch zu sehen ohne zu denken, ohne wahrzunehmen. Eine Analogie hierzu liefert der Feed sozialer Medien wie Instagram, wo man vielleicht die ersten Bilder noch genauer anschaut, doch irgendwann dazu übergeht, einfach nur noch blind herunter zu scrollen, Zeit zu verschwenden und keinen Inhalt mehr aufzunehmen.

Durch gezielte und gekonnte Kuration ebenso wie durch spannende Raumfolgen und -qualitäten kann man dem entgegenwirken und die Konzentration sowie Aufnahmefähigkeit, das Interesse und die Neugier der Rezipienten aufrechterhalten und fördern.

Schließlich kommen wir zu der Frage zurück, wie Dialoge im (Ausstellungs-)Raum entstehen können und was berücksichtigt werden muss, damit ein Ausstellungsstück seine ganze Geschichte erzählen kann. So haben wir drei Parteien im Zuge dieser Arbeit ausfindig machen können, die den Aufbau eines Dialogs bestimmen: die Seite des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin, die Seite der Kuration, der Galerie und der Institution sowie die Seite des Ausstellungsraumes und der Architektur. Bei der Gewichtung des Dialogs und der Entscheidung, welcher Dialog aufgebaut werden soll, gilt es stets die Gesamtheit der Fragmente im Hinterkopf zu behalten.

Was bewusst ausgeklammert wird, führt auf der einen Seite zwar zu einer klareren Stringenz der Ausstellung, aber auch zu einem Verlust an Information. Die Architektur spielt bei dieser frühen Planung des Dialogs ebenso eine zentrale Rolle, weil sie die Hülle bereitstellt, innerhalb derer das Beziehungsgeflecht an Sprechakten und die Gesten des Zeigens stattfinden können. Kommt man auf die Bewertung des Dialogs zu sprechen, so sind es doch die Besucherinnen und Besucher, die letztendlich entscheiden, welcher Dialog zustande kommt und welchen sie eingehen möchten. Dabei muss man Aufnahmebereitschaft, die Absicht des Rezipienten sowie dessen Vorwissen einschätzen und darauf die Ausstellung ausrichten.

Dennoch haben Architektur wie Ausstellungsmacherinnen und -macher den soziokulturellen Auftrag, auf das bewusst Weggelassene, auf das fehlende Fragment zu verweisen. Nur durch Verständnis und Sensibilität kann ein ganzheitlicher Ansatz gefunden werden, nur durch die Arbeit mit dem Ort kann die Authentizität die Kunsthaftigkeit schlagen, nur durch die offene und einladende Konfrontation die Erfahrbarkeit und Sichtbarkeit gefördert werden. Man fragt sich nun, warum macht der Mensch das alles? Kunst, Räume, Kontext, Dialoge... Warum zermartert er sich den Kopf über Ausstellungen, Texte, Werke und seine Mitmenschen? Warum beobachtet er jedes Detail seiner Umwelt, interpretiert das Unsichtbare, interagiert mit Menschen und Objekten, sucht das Erlebnis, sucht diese eine Erkenntnis und geht dabei jeden nur denkbaren Dialog ein? Es ist die Neugier.



Eingang Exhibitiontrail  
im Palais Galliera, 2018

## Margiela Galliera

Die Ausstellung Margiela Galliera fand zwischen März und Juli im Palais Galliera in Paris statt. Neben der Nähe des Palais Galliera zum ausgewählten Standort des Musée Margiela ist vor allem die Gestaltung der Schau eine Besonderheit, denn Martin Margiela wurde selbst - zwar anonym - als künstlerischer Leiter in der Ausarbeitung der Szenografie seiner ersten Retrospektive tätig.

Er betrachtet die Ausstellung als Objekt und versucht sie zu dekonstruieren. Dabei entwirft er eine Ausstellungsgestaltung, die das Vergehen der Zeit vor Ort, den Zustand des Übergangs, die Ungewissheiten und Möglichkeiten zeigt. Die Spuren des Abbaus der vorherigen Ausstellung und der Aufbauarbeiten bleiben erhalten, eine sich im Bau befindliche Installation.

Martin Margiela hat immer ein besonderes Augenmerk auf die Komposition des Raums gelegt. Es hätte nicht gereicht, eine neutrale Szenografie zu entwerfen, denn die Räume, in denen die Kleider damals entworfen, hergestellt und präsentiert wurden, waren nie neutral - sei es bei seinen Atelierräumen oder den immer wechselnden Orten der Modeschauen. Was er hier schaffen wollte, war das Gefühl, einen privaten Ort zu durchwandern, um eine enge und direkte Beziehung zu den Kleidungsstücken herstellen zu können.

Die Herausforderung bestand darin, einen kohärenten Weg zu finden, um die Stücke in ihre Umgebung im Kontext des Museums einzupassen.

So wurden einige Elemente des formalen Vokabulars der textilen Werke Margielas auf den Raum übertragen: sichtbare Strukturen und Assemblagen, Akkumulationen, Recycling, Lichtinstallationen, rudimentäre oder recycelte Materialien und Objekte sowie die Überfärbung.

Die Ausstellung wird so zum Vorschlag, wie man Atmosphäre und Szenografie im Museum anders denken kann. Durch die beabsichtigte Intimität tauchen Betrachterinnen und Betrachter tief in das Œuvre Margielas ein, welches hier allumfänglich gezeigt wird, während der Mode- bzw. Ausstellungsmacher der kreative Kopf ohne Gesicht bleibt, dessen Anonymität seine Berühmtheit ausmacht.

Der Ausstellungspfad ist chronologisch unterteilt in verschiedene Themengebiete seines zwanzigjährigen Wirkens. Neben den Kleidungsstücken an sich werden Videos der Shows gezeigt, Fotografien und Moodboards sowie räumliche wie skulpturale Installationen.

Die zeitliche Abfolge bildet einen roten Faden, der sich beginnend mit den *Ten Manifesto Collections*, der *Replica* Linie und den *Stockman* Kollektionen über die oversized Kollektionen ab 1998 und die Dekonstruktion des Stoffes - *Semper mag es Stoffwechsel* genannt haben - bis hin zum Stilbruch, wo Martin sich auf seine Kindheitserinnerungen zurück besinnt, und dem letztendlichen Abschied Margielas zum 20. Jubiläum.

Martin Margiela hat also eine genau Vorstellung, wie er sich und sein Werk ausstellen lassen möchte, wie die Menschen darauf schauen sollen und es erleben. Meine Architektur des Musée Margiela soll nun den Raum bieten, sein Werk nicht nur vorübergehend sondern dauerhaft zugänglich zu machen. Das Vergehen der Zeit, seine Dekonstruktion wird jedoch nicht im Unfertigen gezeigt. Vielmehr wird die temporäre Komponente, die Erinnerung durch die Einarbeitung des historischen Kontextes erreicht, in der Demokratisierung und Öffnung der Museumstypologie sowie durch eine dem Zeitgeist angepasste Ausdrucksweise und Formensprache.

Es folgen nun Bilder der Ausstellung Margiela Galliera.



Nachbildung Gedankenwelt  
Margiela lädt den Betrachter  
in sein Atelier, in seine  
Ästhetik, in seinen Kopf ein



Margiela duvet coat  
neue Silhouetten: zwei-  
dimensionale Federdecken  
als Mäntel, 1999



„A fan's room“  
räumliche Installation, 2018



Ausstellungsgestaltung  
mit Spotlights, Mannequins  
und Fototapeten

Poster dress →  
Margiela Spring/Summer 2009





Amuse-Gueule  
halbe Ansicht - geschnitten  
an der Symmetrieachse  
Schnittmodell; M 1\_50



Volumenstudie  
polygonaler Sockel mit  
quaderförmigem Aufsatz  
Konzeptmodell; M 1\_200



Perspektive vom Place de Alma  
gepflasterte Fußgängerzone

## Konzept

„Die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Mode und Architektur ist, dass sie sich denselben Ausgangspunkt teilen: den menschlichen Körper. Die beiden Disziplinen haben die Funktion inne, den Körper, sein Fleisch und die Haut selbst zu schützen - wenn nicht zu beherbergen. Was den Prozess betrifft, so müssen Modedesigner und Architekten gleichermaßen in Proportionen, Strukturen, Volumen und Materialien denken.“

- Maison Martin Margiela Kollektiv, 2008

So war es doch neben dem Ergründen der Bedeutung der Mode für die Architektur mein lang gehegtes Interesse, meine Faszination, für das Werk und den Mut von Martin Margiela, welche mich inspirierte, den Rahmen meiner Lehrjahre in der Baukunst zu schließen: Mein erster universitärer Entwurf war das Maison Margiela in Antwerpen, mein letzter soll das Musée Margiela sein.

Als Architekt und noch viel mehr als Student muss man lernen, mutig und selbstsicher zu gestalten, zu übersetzen - sei es von Kontext in Bauwerk oder von Schrift in Raum. Man muss lernen, eine leicht verständliche und gut zu vermittelnde, graphische Ausdrucksweise zu finden sowie bei all dem nicht sich selbst in den Vordergrund zu stellen, sondern die Bedürfnisse der Nutzerinnen und Nutzer zu erfüllen, eine einzigartige Atmosphäre und Aufenthaltsqualität für sie zu erdenken.

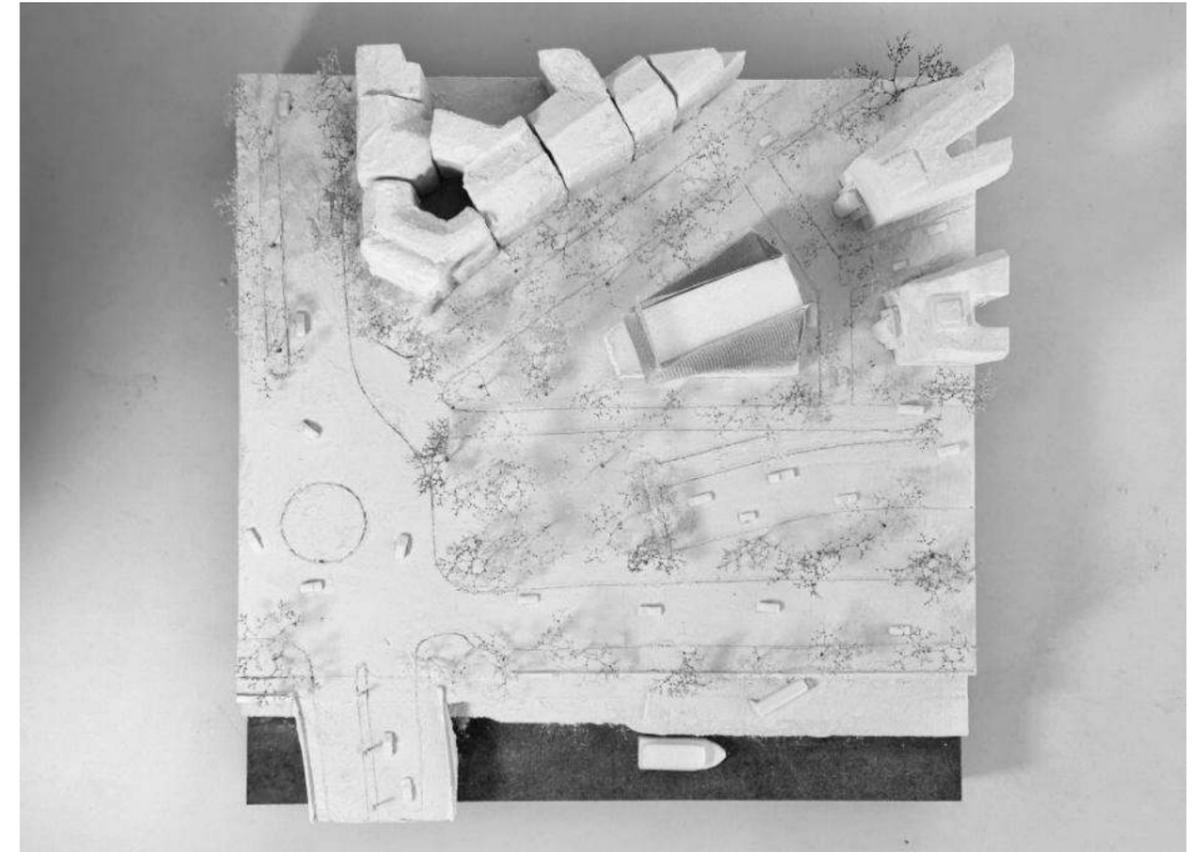
Und so habe ich über das Studium hinweg für mich entdeckt, dass es nicht nur Vorbilder und Inspirationen aus der Architektur sein müssen, die den Baukünstler zu einem Entwurf inspirieren. Es kann genauso ein einfaches Alltagsobjekt oder die Bildende Kunst die Idee geben, eine Erinnerung oder räumliche Erfahrung, ein Musikstück oder eine Filmsequenz, das Verständnis einer Person oder eine Philosophie, eine Atmosphäre ebenso wie ein flüchtiges Gefühl der Zufriedenheit. Wenn sich Dinge richtig fügen und gut anfühlen, dann hat der Künstler - ob Architekt, Schriftsteller oder Modeschöpfer - Proportionen, Strukturen, Oberflächen, Volumen, Tiefe und Materialien wahrhaftig gedacht, gar die fundamentale Wahrheit gefunden.

Dem Musée Margiela liegt nicht nur ein einfaches Raumprogramm gepaart mit einem der vielen Pariser Designer zugrunde - das Banale täuscht. Gleichermäßen mag die Verortung des Museums im Herzen des Pariser Luxuslebens aus der Zeit gefallen scheinen, verbringen die meisten gleichwohl außerhalb dieser elitären Blase ihre Zeit. Doch wäre es nicht die radikalste und klarste Geste in diesen Kontext ein öffentliches, frei zugängliches Museum zu setzen, das nicht auf Reputation oder Ertrag abzielt, sondern dessen Gewinn in der Bildung der Menschen liegt, das seine Kunstwerke und Objekte nicht hinter Gitter und Glas präsentiert, sondern auf einer Ebene mit der Straße, auf Augenhöhe und Tuchfühlung mit dem Besucher agiert, das weiters sein museales Programm nicht nur der Ausstellung, sondern auch dem Erlebnis, der Stadt und dem Alltag widmet? Das Musée Margiela soll diesen Versuch wagen, ein einender Vorschlag sein für einen verunstalteten, vergessenen Ort im Herzen von Paris, für eine Gesellschaft, die sich immer mehr entzweit.

Hierbei ist das Werk Margielas nicht nur als ein Luxusgut zu verstehen - teure wie wiederverwendete Stoffe in außergewöhnlicher Zusammensetzung -, sondern vielmehr als ein gesellschaftliches Manifest, welches ich aufgreife und in der Architektur weiterentwickle.



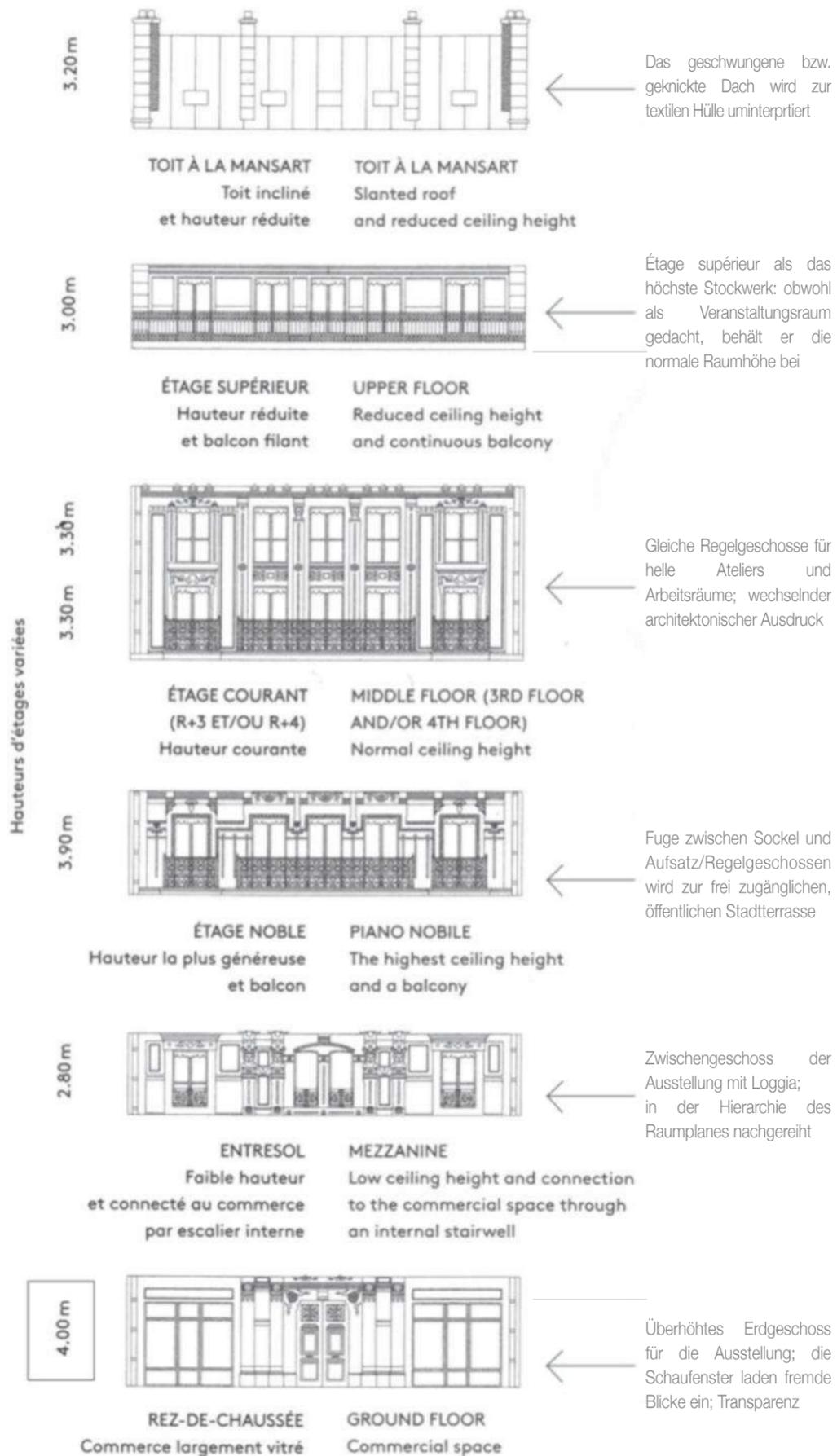
Schwarzplan von Paris  
Stadtgefüge durchschnitten  
von Seine und Boulevards  
M 1\_50.000



Stadtfragment  
Verkehrsführung beruhigt,  
Ort bebaut und belebt;  
Umgebungsmodell M 1\_600



Lageplan  
M 1:1000



← Zonierung der Haussmann'schen Häuser  
horizontale Schichtung  
als Regel der Uniformität

## Setzung

Architektur und Mensch gehören auf eine Weise zusammen wie die Bekleidung mit der Haut eine Symbiose bildet. Ohne den Faktor Mensch, bleiben sie leere Objekte, Oberflächen und Volumina ohne Tiefe. Mein Museum soll die Leute abholen, sie einladen mit einer ästhetischen Sprache, die man versteht, mit Räumen und Angeboten, die man nutzt, mit mehreren Bedeutungsebenen, die es an seinem Ort verankert.

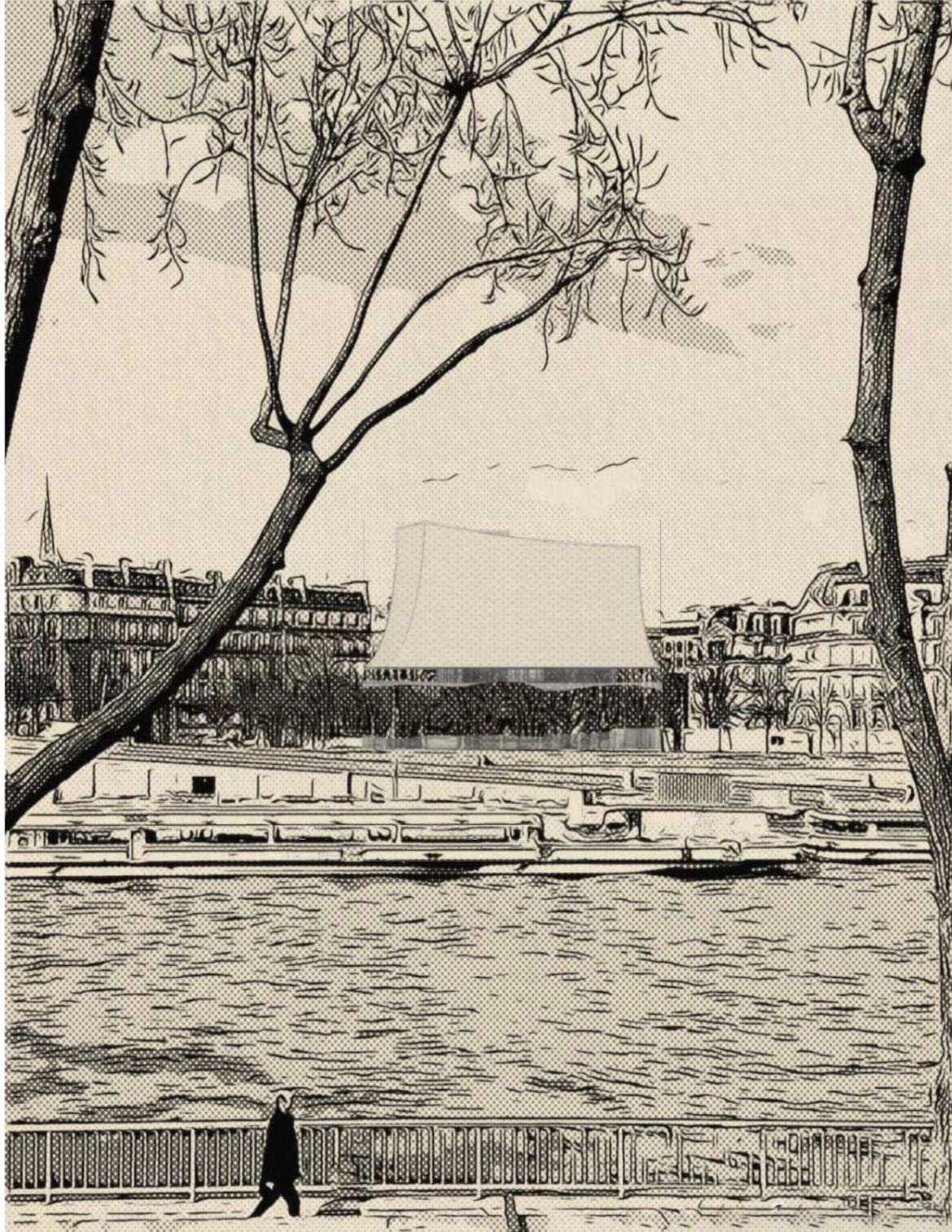
So ist es zunächst der Bezug zur Geschichte in Paris, zum Bauplatz. Die bauliche Tradition in Form von Haussmann'schen Fluchten und Schichtungen wird sowohl mit der Gestaltung des Sockels als auch in der Entwicklung in die Höhe aufgegriffen. Von unten nach oben lagern sich das überhöhte Sockelgeschoss (Rez de chaussee), das Mezzaningeschoss (Entresol), die Étage noble als Fuge zwischen Sockel und stählernem Aufsatz, die Regelgeschosse mit Atelier- und Arbeitsräumen (Étage courant), die Étage supérieur als frei bespielbare Fläche, ein umgehender Balkon (balcon filant) - ein Band, hier als Brüstung der Dachterrasse sowie in Gestalt des Trägerrostes - sowie das toit à la mansart, die als geschwungene textile Hülle neuinterpretierte geschwungene Dachfläche, übereinander. Diese Zonierung haben Jallon, Napolitano und Boutté in ihrem Werk Paris Haussmann dargestellt. Die Fassade wird dabei durch tragende Rundsäulen, einer Art Arkade zwischen Straße und Ausstellungshalle, durch gliedernde Pilaster (pilastre à chapiteau) in Erscheinung von vertikalen Hängesäulen sowie durch sich wiederholende sekundäre Horizontalen in Form von Vorsprüngen, Brüstungen und Parapete unterteilt.

Während das Sockelgeschoss massiv aber offen ausgebildet ist, wechselt ab der zweiten Etage, der Stadtterrasse, das Gebäude auf eine abgehängte Stahlkonstruktion, die durch ihre helle Leichtigkeit und Demontierbarkeit einen anderen Charakter hat. Umgeben wird diese von einer geschwungenen, textilen Hülle, die dem poster dress von Margiela nachempfunden ist und eine vierte Haut für das Gebäude, einen Zwischenraum schafft und dabei die Stadtterrasse schützend und schattenspendend überspannt. Dieser Schwellenraum ist als eine Art Zeltraum ausformuliert, angelehnt an Margielas Schau vom Herbst '89, wo sich alle Gesellschaftsschichten unter einem Zelt versammelten, um seine Mode zu betrachten und gemeinsam Kultur zu erleben.

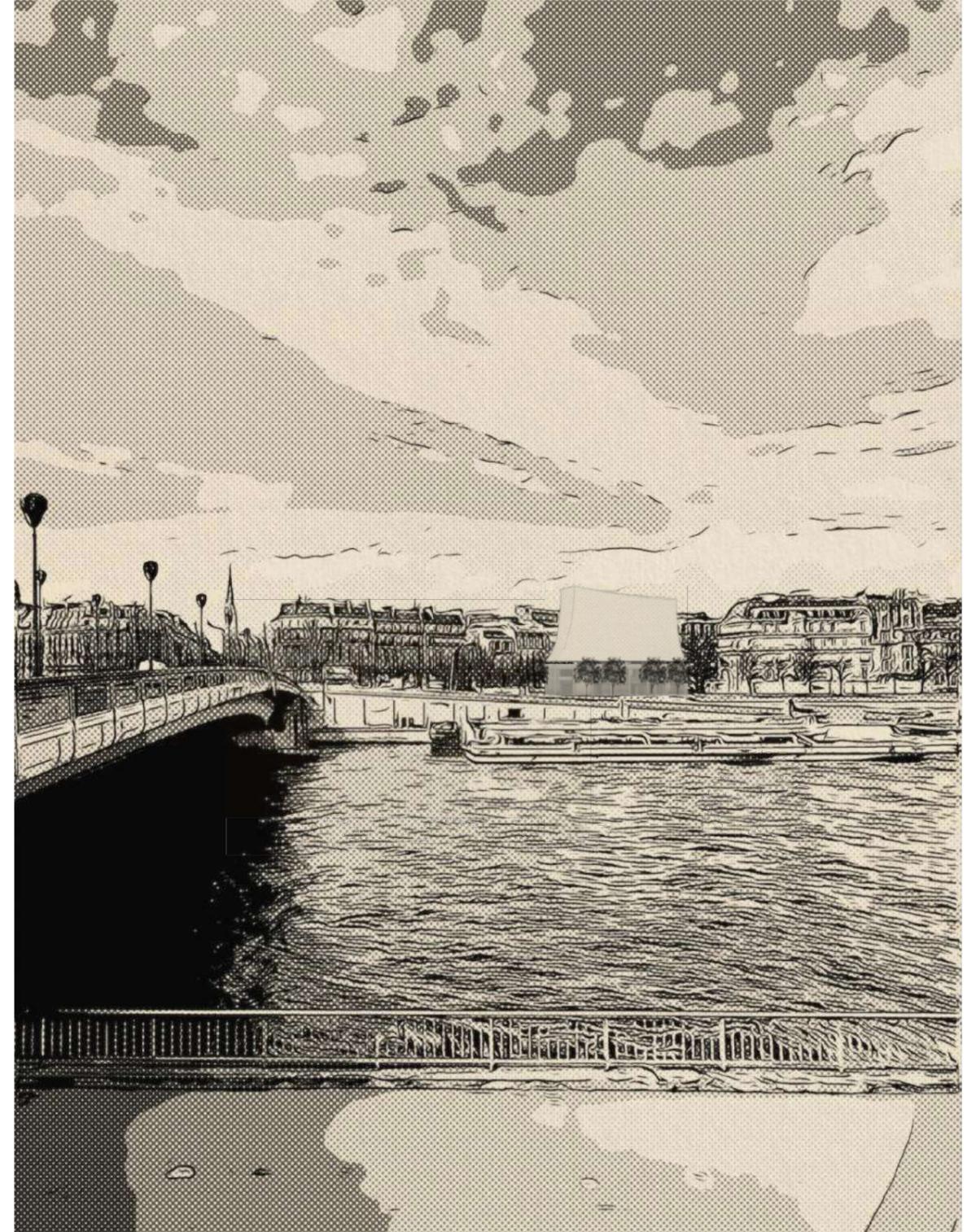
Beide Gebäudeteile, Sockel wie Aufsatz, sind jedoch keine zwei fremden Personen - sie sind eineiige Brüder, die sich einander unterstützen und brauchen. Der Sockel folgt den Haussmann'schen Achsen der Boulevards Avenue Montaigne und Cours Albert I. und orientiert sich in seiner Ausformulierung ebenso am Pavillon du Réalisme von 1855 und am Pavillon de l'Alma von 1900 wie an einer gewissen zeitgenössischen Monumentalität, wie man sie von der Museumsinsel kennen mag.

Dahingegen richten sich die Atelieregeschosse an der Achse der Rue Jean Goujon aus, wodurch man ein Gebäude mit drei übereinanderlappenden Achsrastern erhält, innerhalb derer es zu planen gilt.

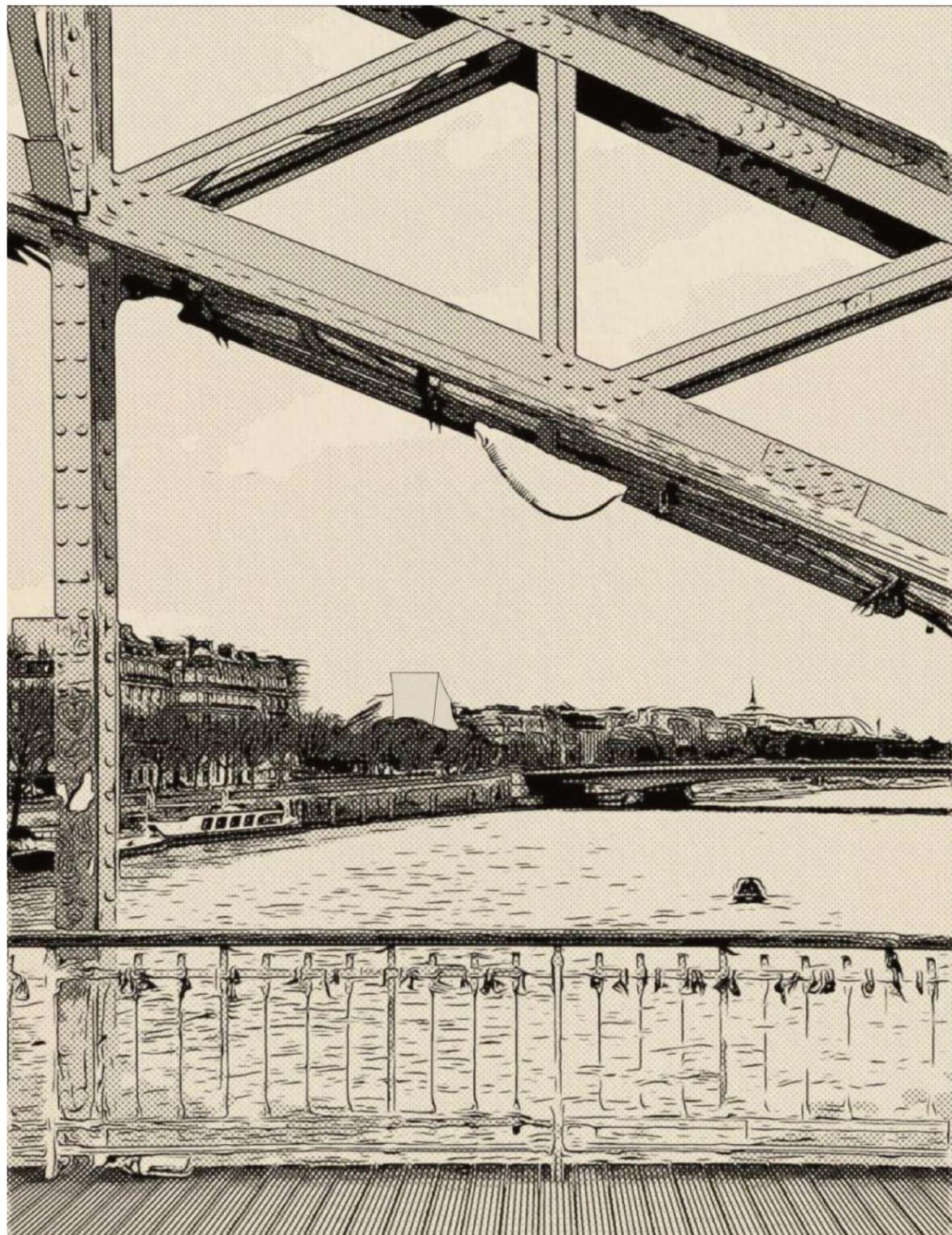
Aus der Ferne wirkt es, als würde sich aus den umgebenden Bäumen, aus ihrem Blätterdach, eine von weither sichtbare Skulptur erheben; den Sockel bemerkt man erst beim Nahetreten - seine Säulen verschmelzen mit den Stämmen. Das Musée Margiela reiht sich so in die Schichtung des urbanen Erscheinungsbildes von Paris und sticht doch als Ankerbau, als neuer Kopfbau für die Avenue Montaigne am Place de l'Alma hervor.



Blick über die Seine vis-a-vis  
voie rive gauche



Blick entlang der Alma-Brücke  
voie rive gauche



Blick von der Passerelle Debilly  
Grand Palais im Hintergrund (r.)



Blick über die verkehrs-  
beruhigte Pont de l'Alma



## Außenraum

← Die neue Avenue Montaigne mit dem Musée Margiela  
Perspektive Außenraum in Richtung Eiffelturm

Paris Aufstieg im 19. Jahrhundert zur kulturellen Welthauptstadt der Künste und des Fortschritts mit seinen breiten mit Menschen gefüllten Boulevards, mit den von Bäumen gesäumten Alleen und einer wundervollen, epochenprägenden Architektur war vor allem bedingt durch Haussmanns Stadtumbau und die zahlreichen Weltausstellungen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts aber wurde der öffentliche Raum, der Straßenraum gleichermaßen wie die Grünflächen, gegängelt und eingenommen von Verkehr und technischem Innovationen: Bäume wichen Straßen, Menschen den Fahrzeugen.

Mit dem *Green Paris 2030* Programm will die Stadt nun wieder ein grünes, fahrrad- und fußgängerfreundliches urbanes Gefüge herstellen und die Verfehlungen des letzten Jahrhunderts ausbessern.

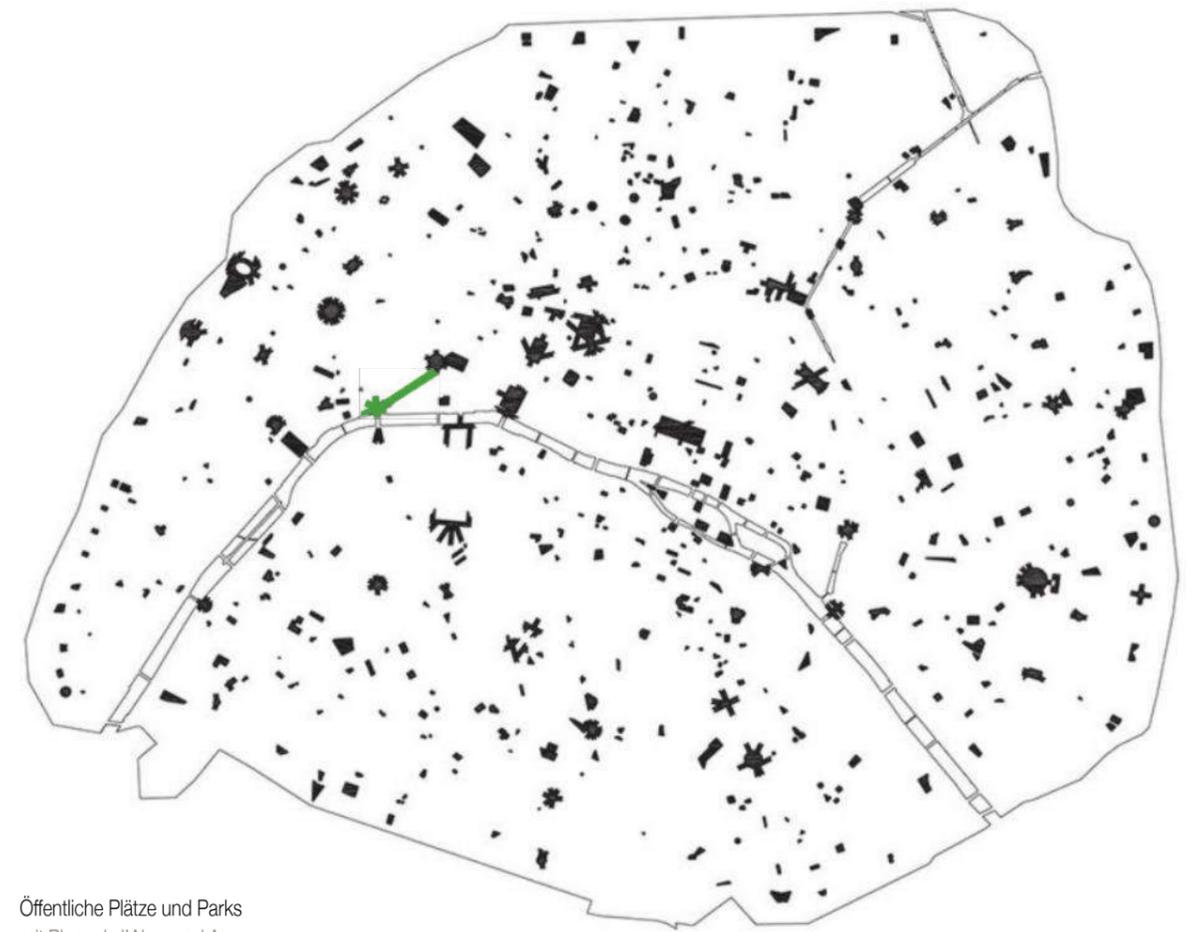
So werden um sämtliche öffentliche Flächen und Gebäude städtische Wälder durch eine intensive Begrünung entstehen, kilometerweise neue Radwege ausgewiesen und die 15-Minuten-Stadt durch die Umnutzung der Verkehrsflächen fokussiert. Damit schlägt Paris einen neuen Weg ein, der nur logisch ist, da er Emissionen verringert, nachhaltig die Lebensqualität verbessert und dem Zeitgeist entspricht.

Green Paris 2030 Vision  
mit Place de l'Alma mittig am linken Bildrand





Bauten des 19. Jahrhunderts  
Uniformität: 1850-1914 wurden  
ca. 57000 Gebäude errichtet



Öffentliche Plätze und Parks  
mit Place de l'Alma und Avenue  
Montaigne in Grün

Dieser Absicht will ich mich mit meiner Außenraum(um)gestaltung des Place de l'Alma und der Avenue Montaigne anschließen. So soll der Prachtboulevard zur autofreien Flaniermeile, wo nur Liefer- und Radverkehr erlaubt ist, und der Place de l'Alma verkehrsberuhigt sowie dessen Fahrspuren verringert werden.

Dies wird begleitet von der Schaffung neuer Grünflächen, der Pflanzung neuer Bäume wie der Rücksicht auf den Baumbestand, sowie vom Umbau der schmalen Gehwege zu breiten und fließenden Aufenthaltsflächen mit einem freundlicheren Belag als Asphalt.

Der Außenraum um das Musée Margiela wird so noch radikaler als in *Green Paris 2030* gedacht und schafft rund um das Museum eine neue Aufenthaltsqualität, die sich mit der Absicht deckt, eine allen zugänglichen, demokratische Nutzung ins Triangle d'Or zu bringen.

Das Musée Margiela mit seinen öffentlichen Terrassen und den einladenden Ausstellungshallen ergänzt sich so mit dem Außenraum und kommt auf diese Weise dem Ideal der grünen Fußgängerstadt Paris, die sich dem Wohle der Menschen verschreibt, nahe.

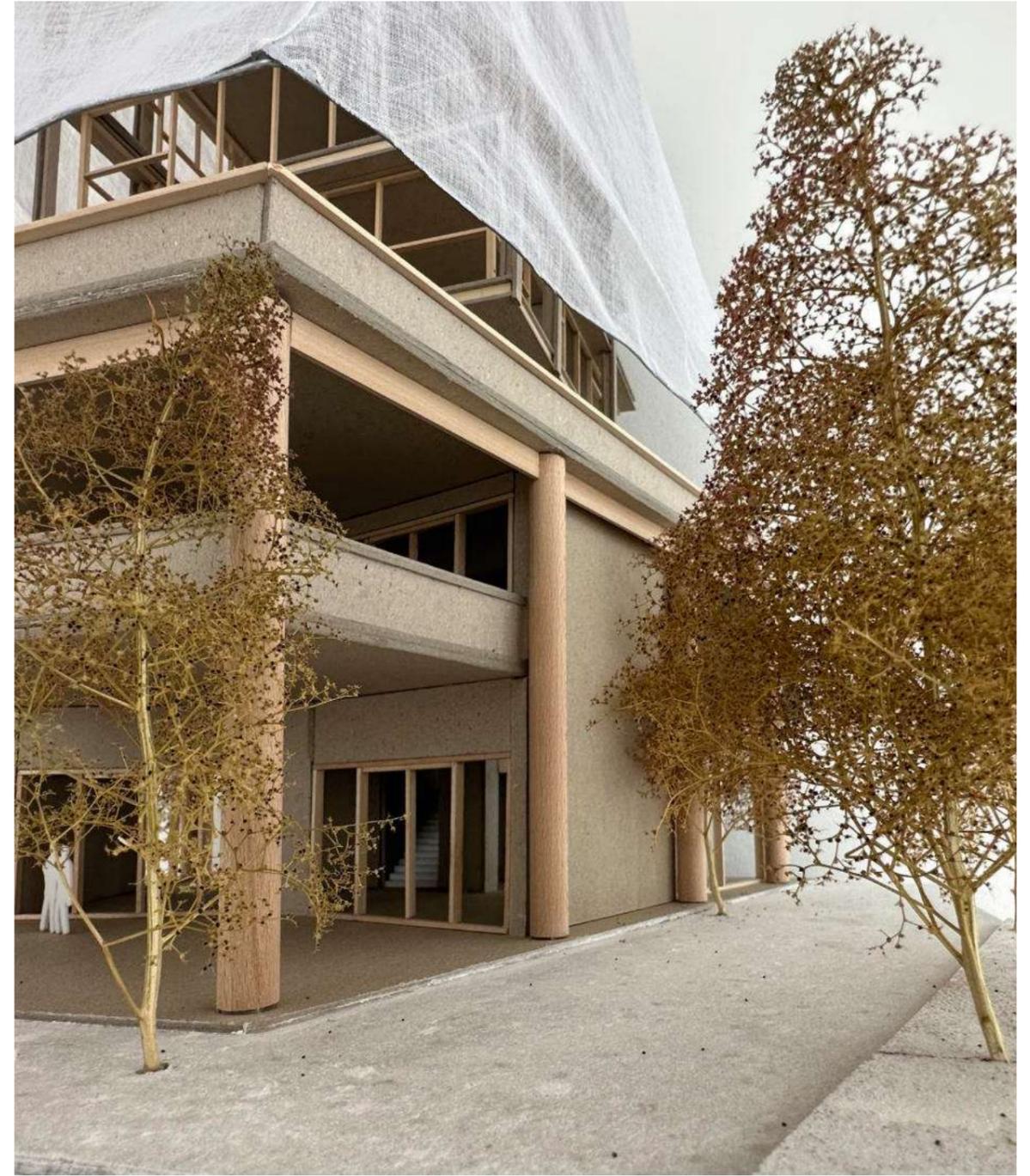
So sollen die Leute wie einst vor 100 Jahren entlang der Boulevards spazieren und Paris wie das Musée Margiela genießen können.



Avenue Montaigne  
Jules Ernest Renoux um 1900



Grünes Paris  
Grünflächen und Bäume entlang  
der Straßenzüge; M 1\_12500



Fußgängerperspektive  
Straßenraum fließt ins Musée  
Margiela; Schnittmodell M 1\_50



Eingangssituation  
 überdachte Vorzone mit Loggia  
 darüber als Schwellenraum  
 Schnittmodell M 1\_50

## Raumgefüge

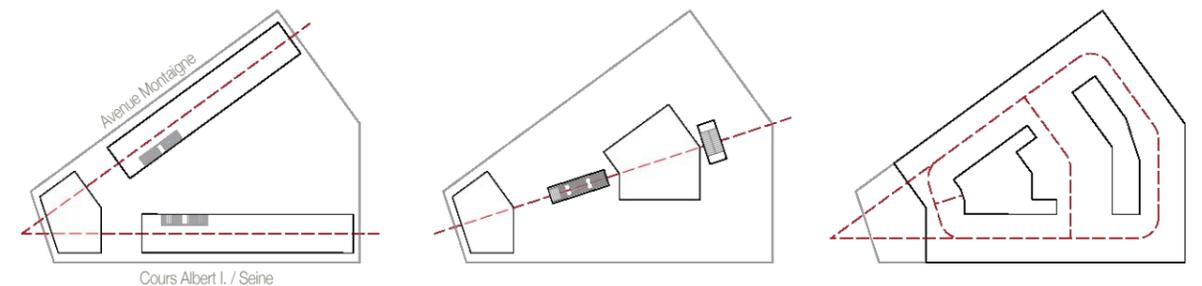
Das Musée Margiela betritt man vom Place de l'Alma aus über eine gedeckte Vorzone, über der die Loggia des Mezzanin hängt und die weder Innen- noch Außencharakter hat. Entlang beider Achsen, der der Seine beziehungsweise der der Avenue Montaigne, erstrecken sich gleich zu Beginn die über zwei Geschosse hohen, lichtdurchfluteten Ausstellungshallen. Sie gehen wie Haussmanns Boulevards strahlenförmig vom Eintrittspunkt ab. Ihre großformatigen Glasfassaden sind bodentief und schaffen eine durchsichtige Grenze zur Straße, die augenscheinlich verschwimmt.

Die mit Margielas Werk bekleideten Mannequins und Installationen stehen auf gleicher Höhe mit Museumsbesuchern wie Passanten auf der Straße. Durch Einsichtigkeit wie Sichtbarkeit werden die Leute einer Szene zu deren Bestandteil, zum Exponat. Entlang der Winkelhalbierenden beider Hallen, der Spiegelachse, gliedern sich die beiden tragenden Kerne mit den Treppen sowie der große Zentralraum in der Mitte des Gebäudes mit dem erhaltenen Monument à la Belgique Reconnaissance.

Der Ausstellungspfad bewegt sich hierbei in Rundgängen; jede Etage kann man so erkunden und von jeder Wegrichtung in den zentralen Ausstellungsraum gelangen. Die vertikale Erschließung der Geschosse erfolgt über die beiden Kerne, von welchen der vordere eine repräsentative, einläufige Treppe - inspiriert von Margielas Show 1992 in der Métrostation Saint-Martin - und der hintere eine praktikable und versteckte zweiläufige Stiege bietet. Ebenso wie man rings um den Zentralraum geführt wird, muss man bei der Haupttreppe jeweils um den Kern zum erneuten Auftritt gehen.

Während im Untergeschoss ein großes Depot sowie eine Spiegelung der Ausstellungsfläche im Erdgeschoss Platz findet, welche durch einen Vortragsaal ergänzt wird und sich durch die Gestaltung mit nur einem einheitlichen Material, dem Beton, und Lichteffekten sowie durch den dunklen, introvertierten und intimeren Charakter zurücknimmt, um rein die Exponate in den Vordergrund zu rücken wie die Museumsbesucher im Schatten der Anonymität verschwinden zu lassen, gelangt man in der zweiten Etage auf das Dach des Sockels, die Stadterrasse.

Sie wird überdacht von der transparenten Textilhaut und bietet einen öffentlichen, urbanen und behüteten Raum für die Allgemeinheit abseits beziehungsweise über dem Trubel des Alltags.



Achsen der Ausstellungshallen  
 Piktogramme, maßstabslos

Zentrale Spiegelachse  
 mit Vorzone, Kernen und Zentralraum

Ausstellungspfad  
 Rundgang um die Kerne; UG wie 1.OG gleich

Darüber schweben zwischen den Hängesäulen die stählernen Ebenen der Atelierveschosse, deren Räume von hölzernen Fenstern definiert werden, ansonsten aber wie die weißen Atelierräume Margielas reduziert in ihrer Ausgestaltung sind, um dem Nutzer, den Kunstschaffenden, eine größtmögliche Freiheit und Oberfläche zu schenken, und die durchgehend einen Bezug nach draußen zur Stadt herstellen.

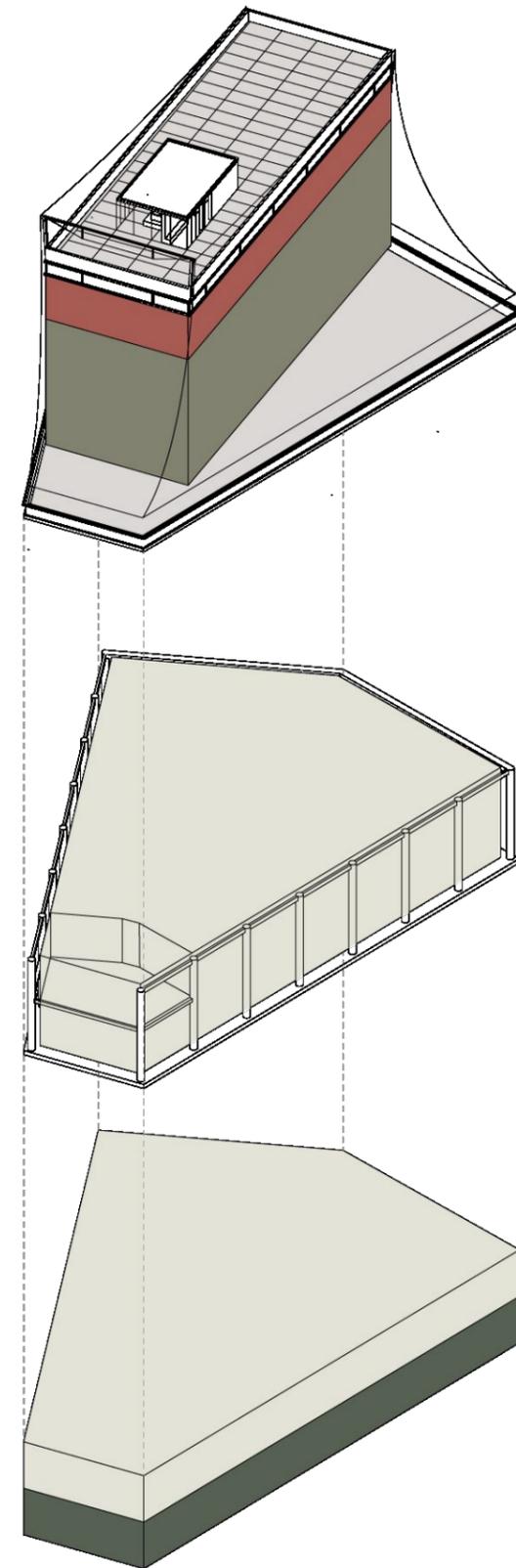
In diesen Regelgeschossen sind öffentliche Ateliers, die Verwaltung, großzügige Kommunikationszonen sowie Lern- und Arbeitsplätze angedacht. Ein umlaufender Französischer Balkon ermöglicht von dort in den Schwellenraum, den Zeltraum zwischen textilem Kleid und Gebäude zu treten. Das oberste Geschoss kann als frei bespielbare Fläche für Veranstaltungen, workshops oder Modeschauen mit bester Aussicht auf den Eiffelturm genutzt werden. Gekrönt wird das Gebäude von der frei zugänglichen Dachterrasse, welche auf dem statisch tragenden Trägerrost sitzt, welcher wiederum auf den beiden Kernen ruht. Diese Aktivierung der Dachfläche schafft eine Verbindung zu den zahlreichen anderen landmarks der Stadt und befindet sich mit ihnen auf einer Höhe: sei es Montmartre oder die Plattformen von Eiffelturm und Arc de Triomphe. Diese hypothetische Ebene Null über den Dächern der Stadt unterstreicht das Gewicht des Musée Margiela und lässt es sich mit einer gewissen Selbstverständlichkeit an diesem Ort behaupten.

Ergänzt wird das Raumprogramm von einer umfangreichen Umgestaltung des Außenraumes sowie durch eine identitätsstiftende Silhouette der äußeren Erscheinung des Musée Margiela.

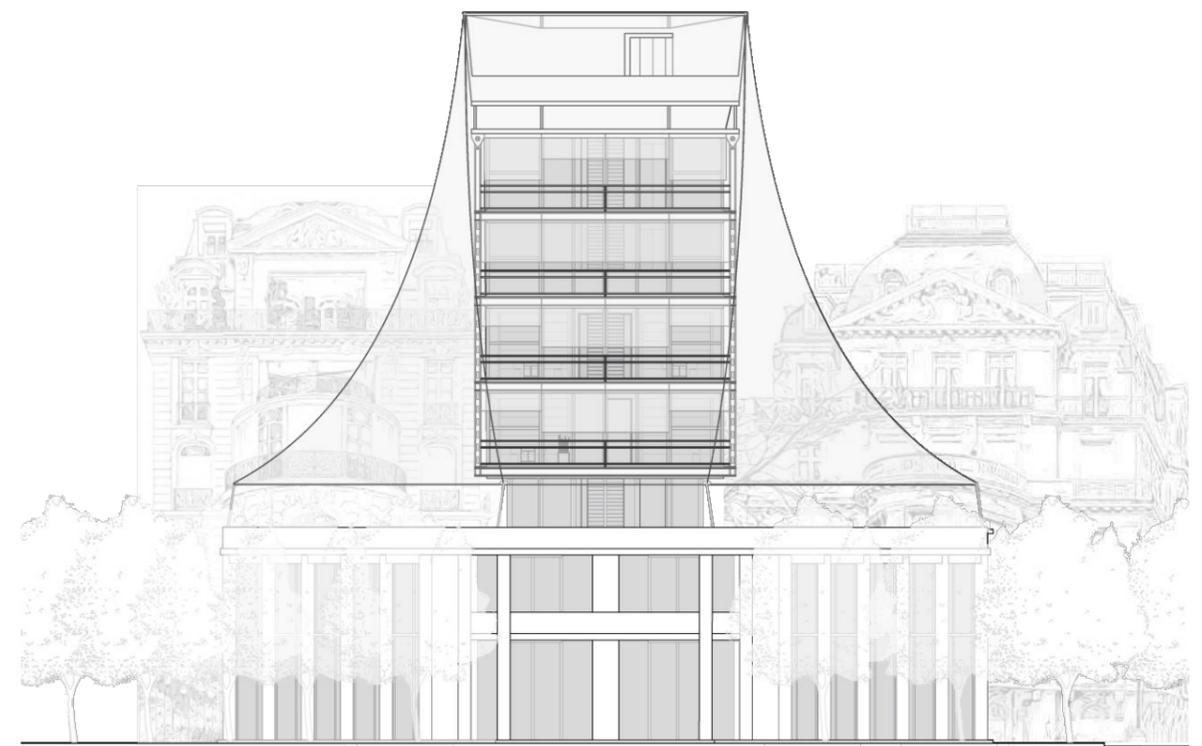
Atmosphäre oberste Etage  
 Schichtung der Hälute  
 Schnittmodell M 1\_50



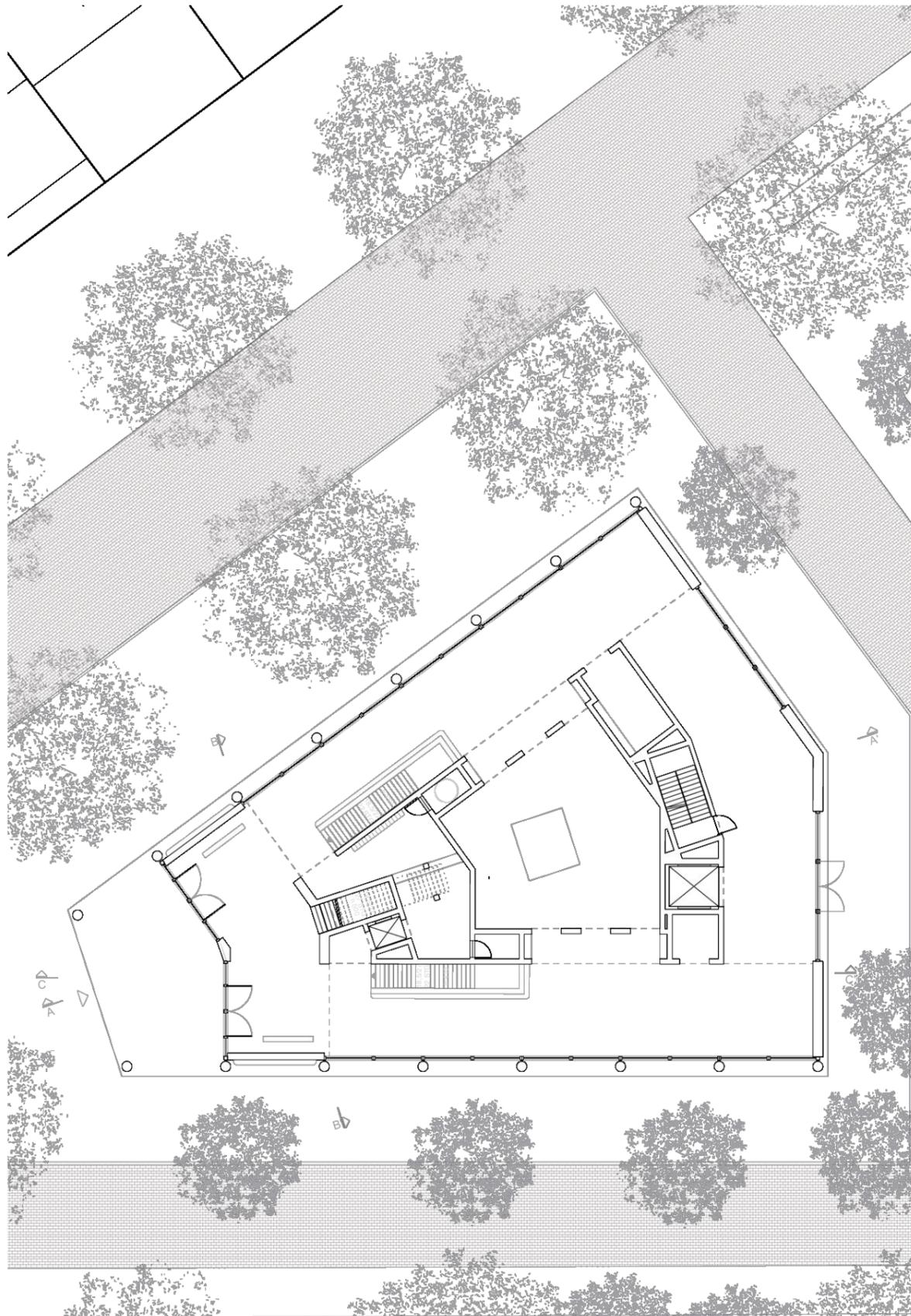
Musée Margiela



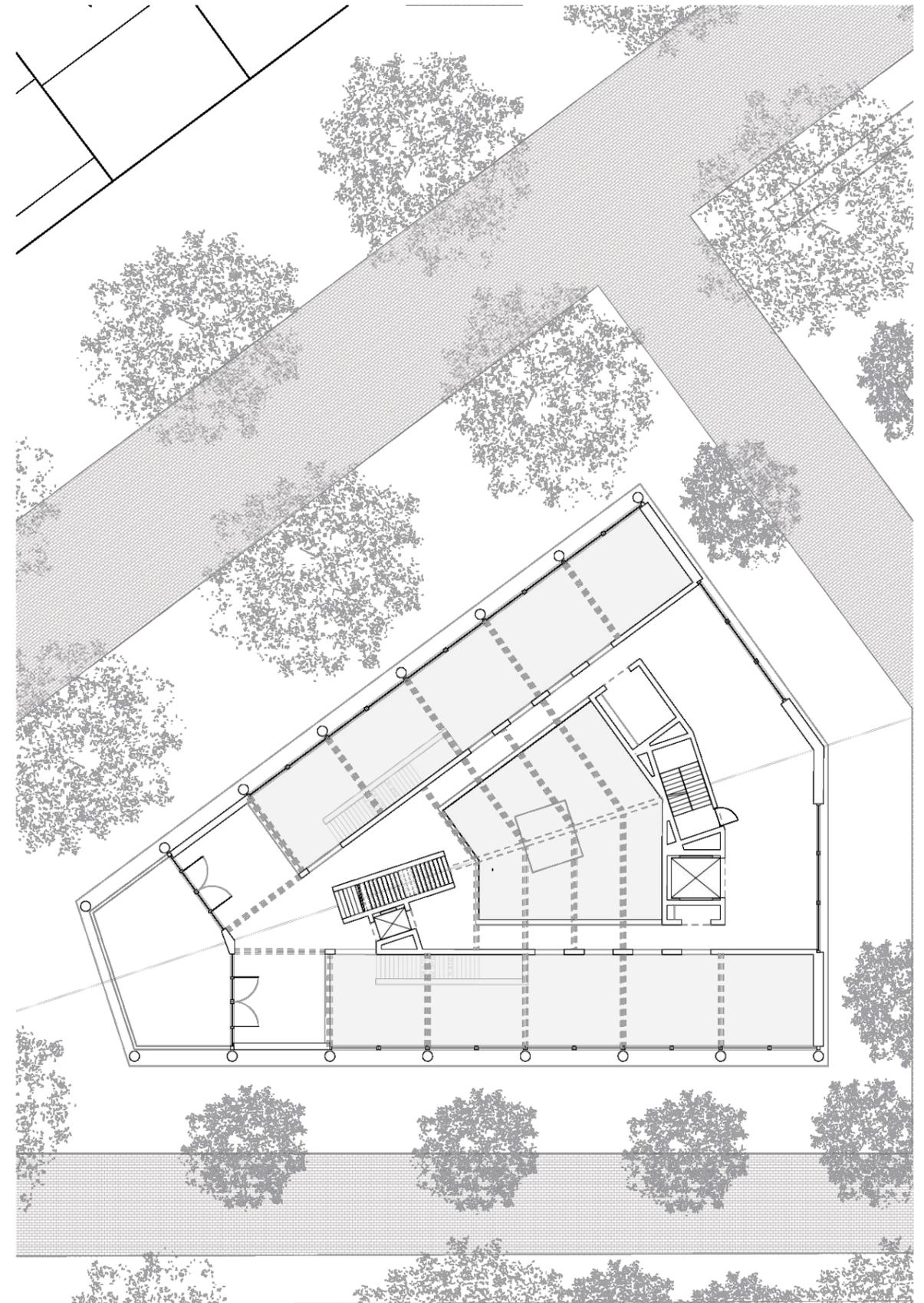
Konstruktion	■
Atelier	■
Depot/Archiv	■
Ausstellung/Foyer	■
Öffentliche Terrassen	■
Veranstaltung	■
Raumprogramm	
isometrisch, maßstabslos	



Westansicht mit Eingang  
symmetrische Front, M 1\_333



Grundriss Erdgeschoss  
Ausstellung und Foyer  
M 1\_333

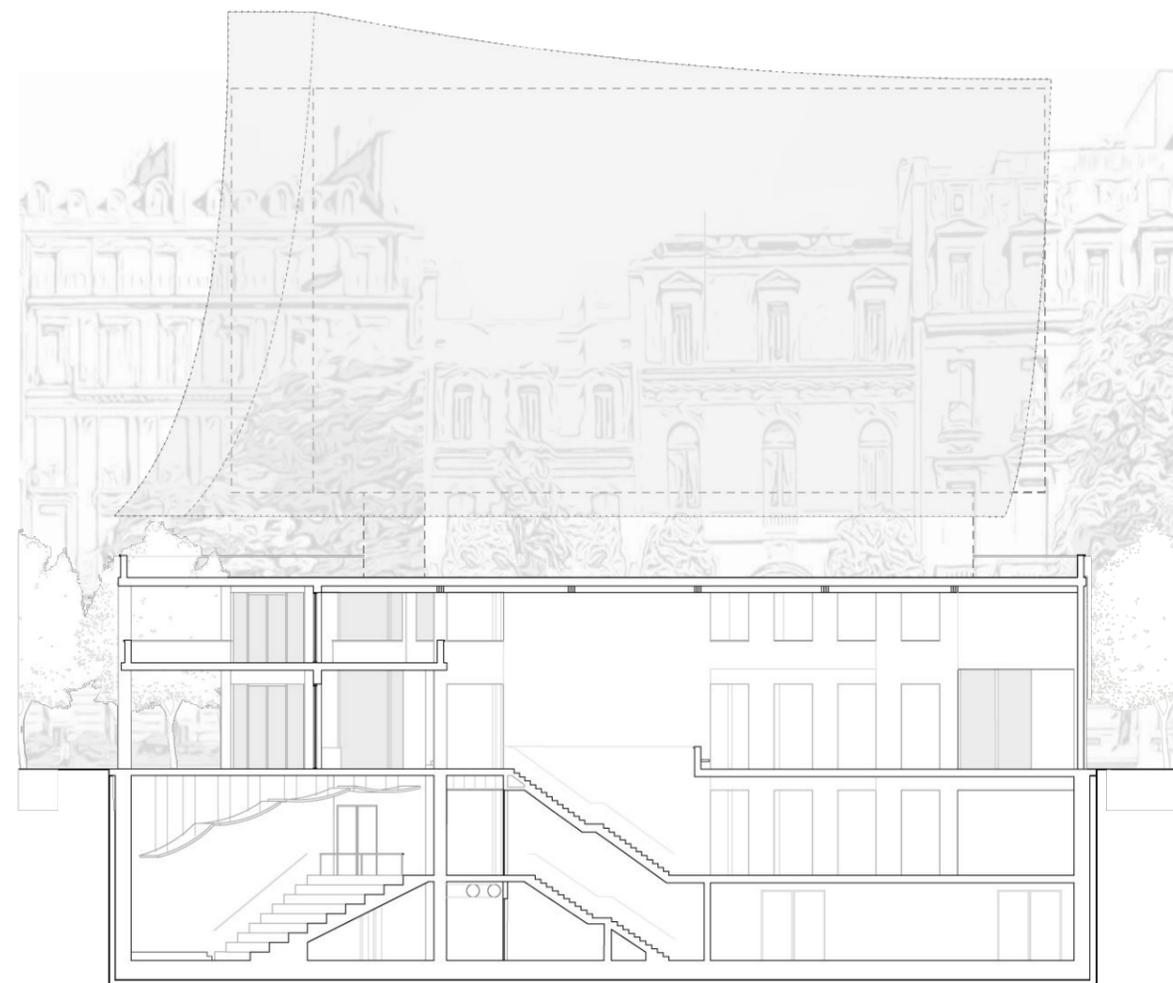


Grundriss Obergeschoss I  
Ausstellung und Loggia  
M 1\_333





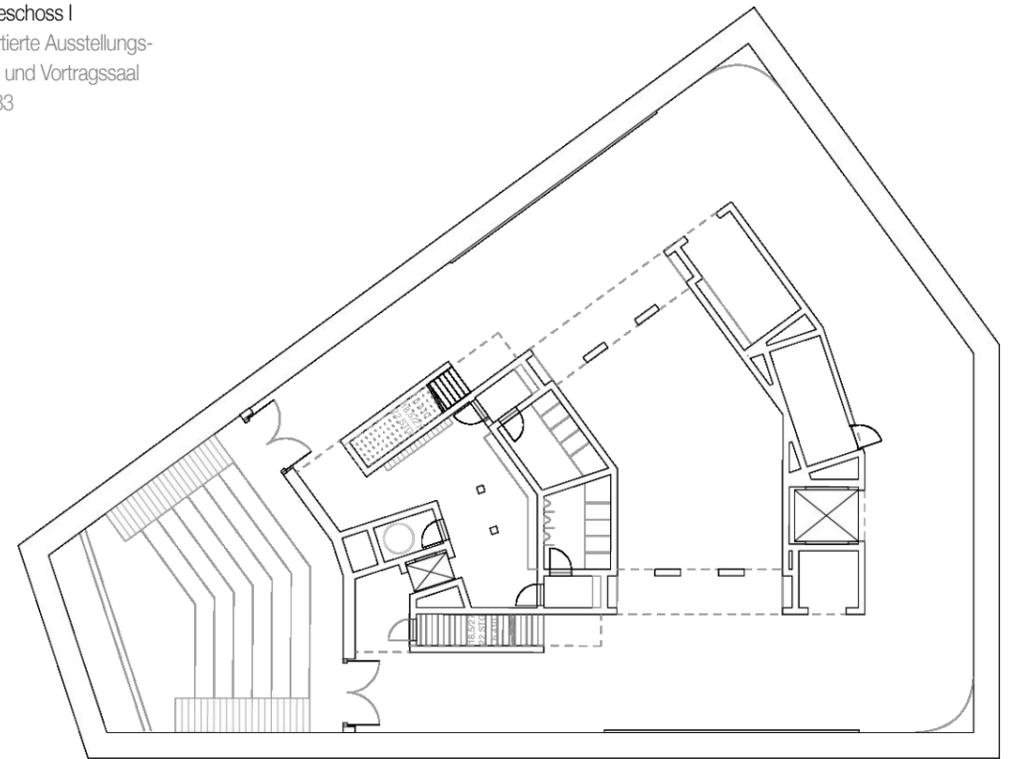
Raumatmosphären der hohen  
Ausstellungshallen  
S. 104-106



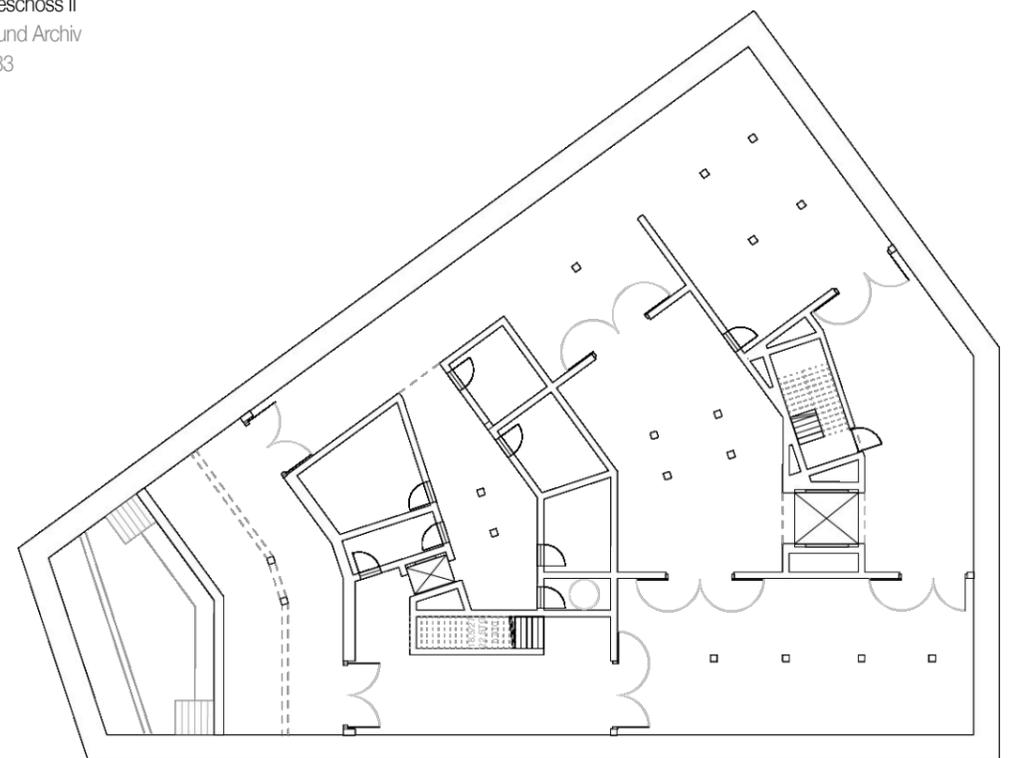
Schnitt C-C'  
durch die Ausstellungshallen  
und den Saal; M 1\_333



Untergeschoss I  
introvertierte Ausstellungs-  
flächen und Vortragssaal  
M 1\_333



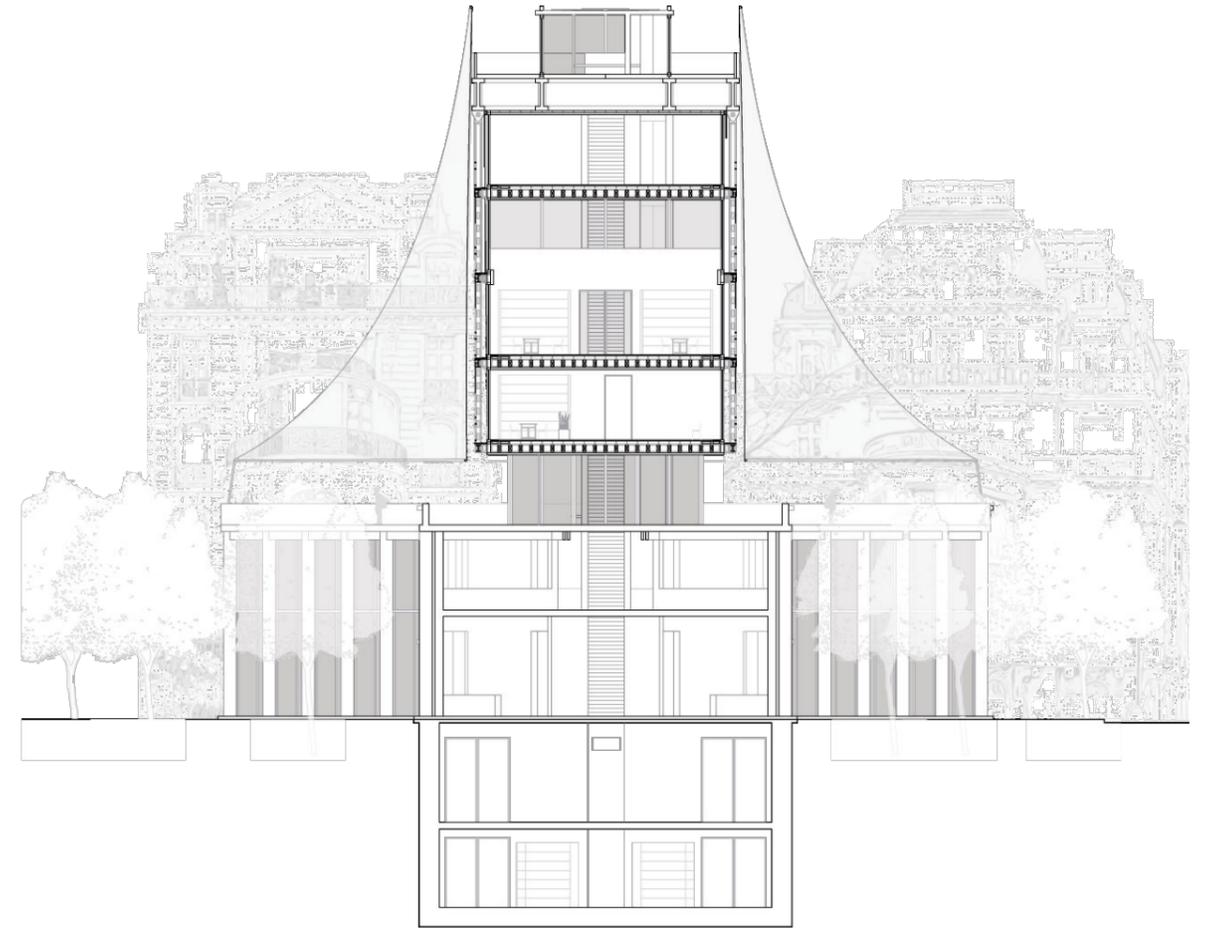
Untergeschoss II  
Depot und Archiv  
M 1\_333



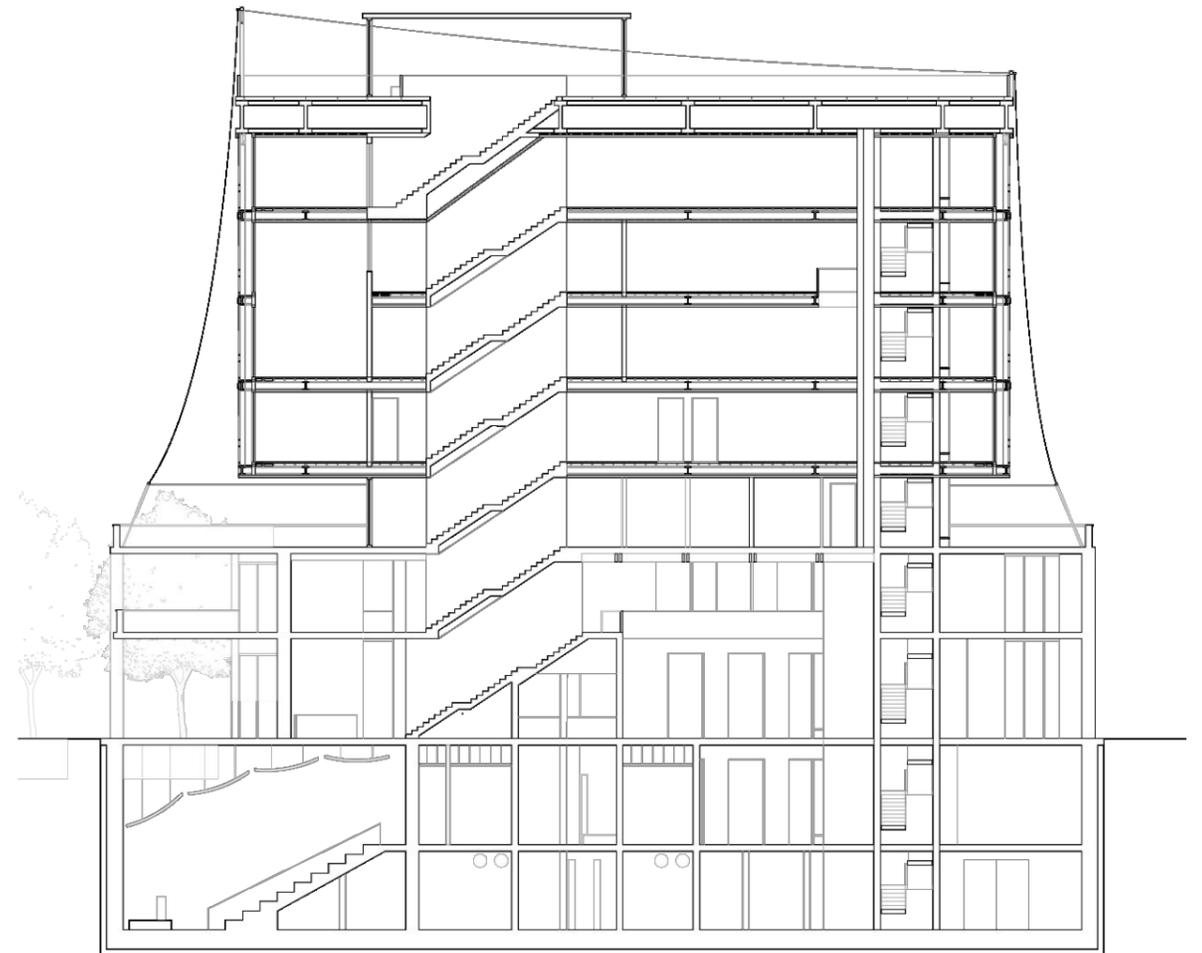
← Atmosphäre Untergeschoss  
dunklere und intime Exhibition  
mit Lichtwänden - mono-  
lithisch ganz in Beton



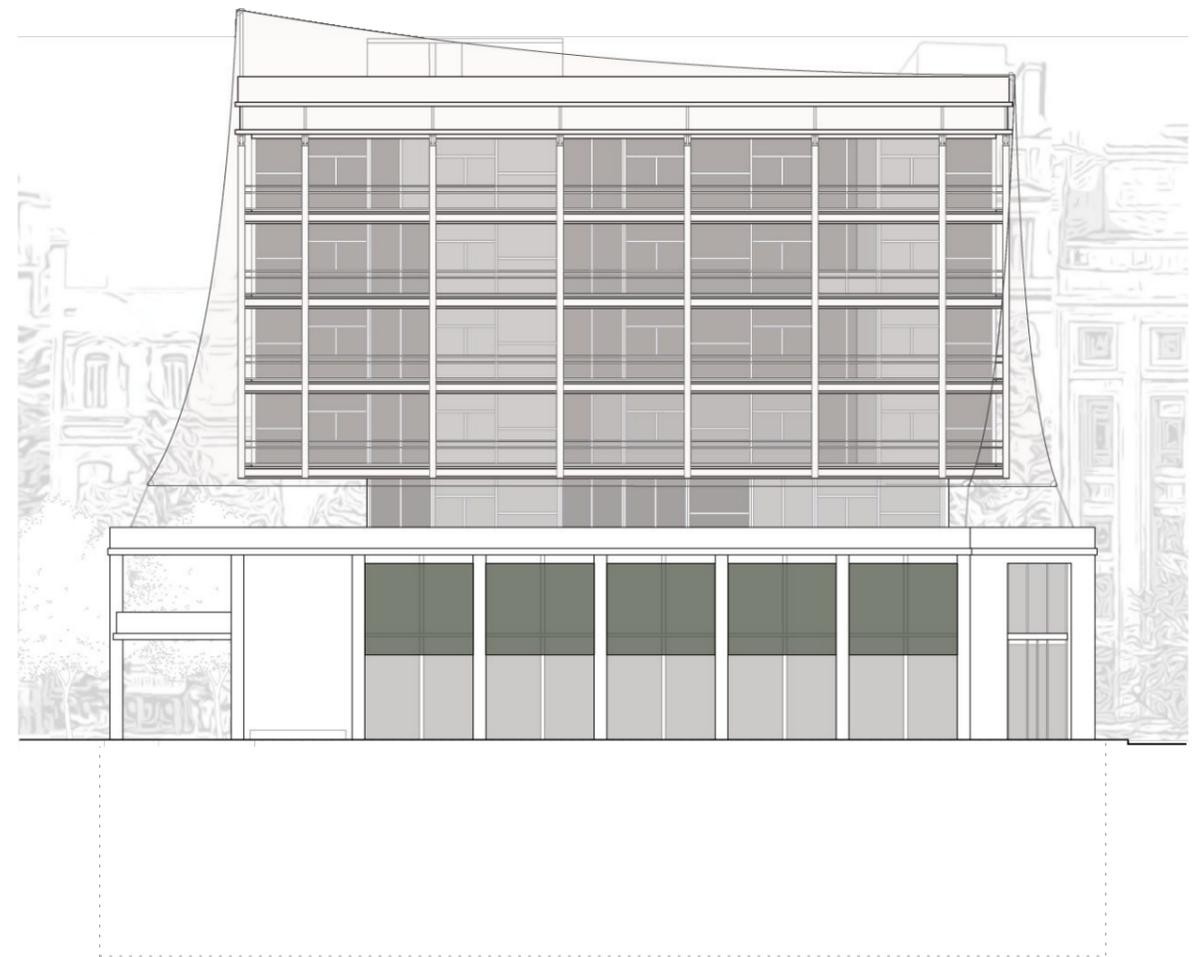
Der Rücken des Musée Margiela  
Blick von der Rue Jean Goujon



Abgehängt und hochgezogen -  
zwei Tragsysteme ergänzen sich  
Schnitt B-B' M 1\_333



Vertikale Schichtung - über zwei  
tragende Kerne erschlossen  
Schnitt A-A' M 1\_333

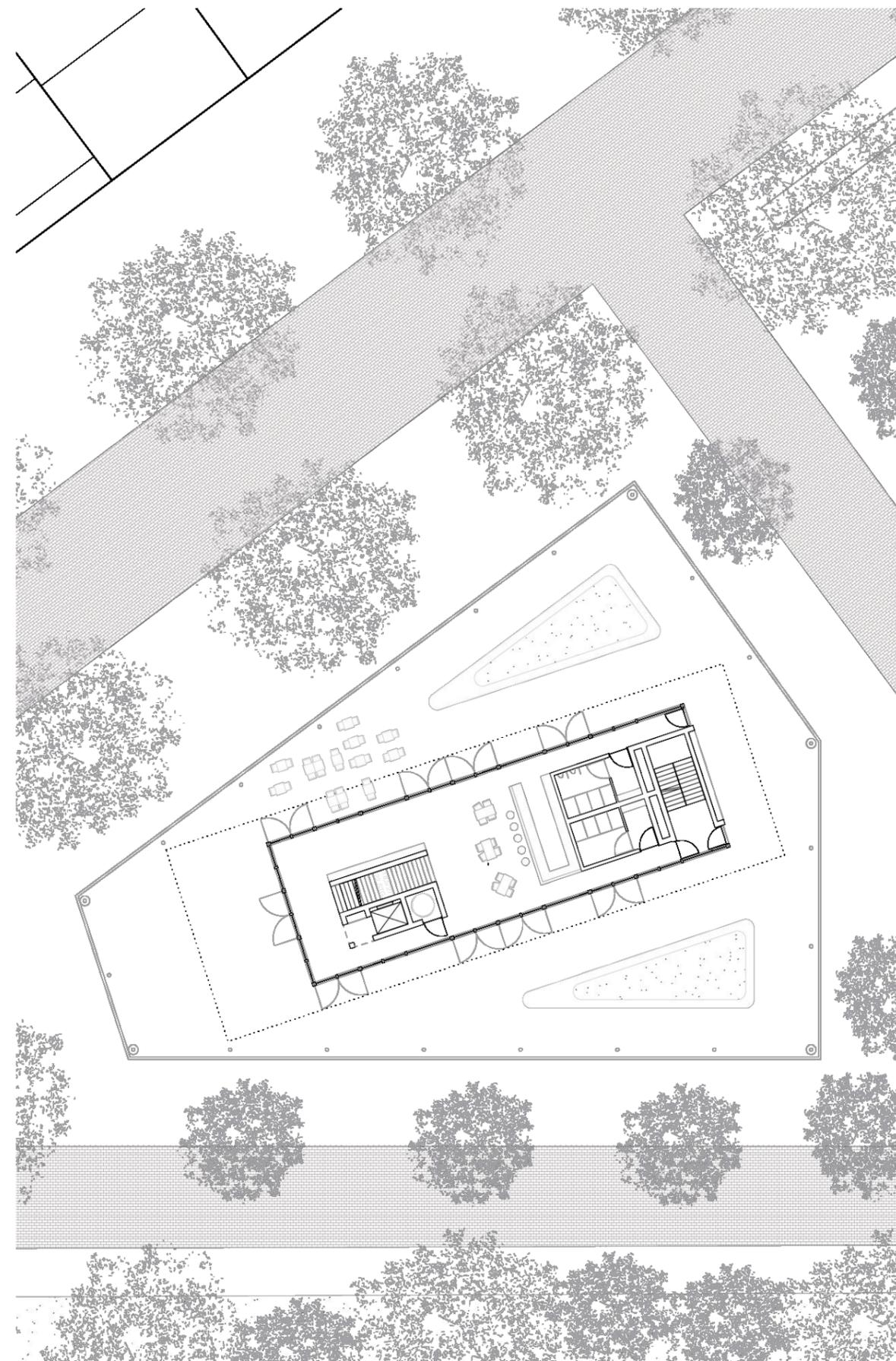


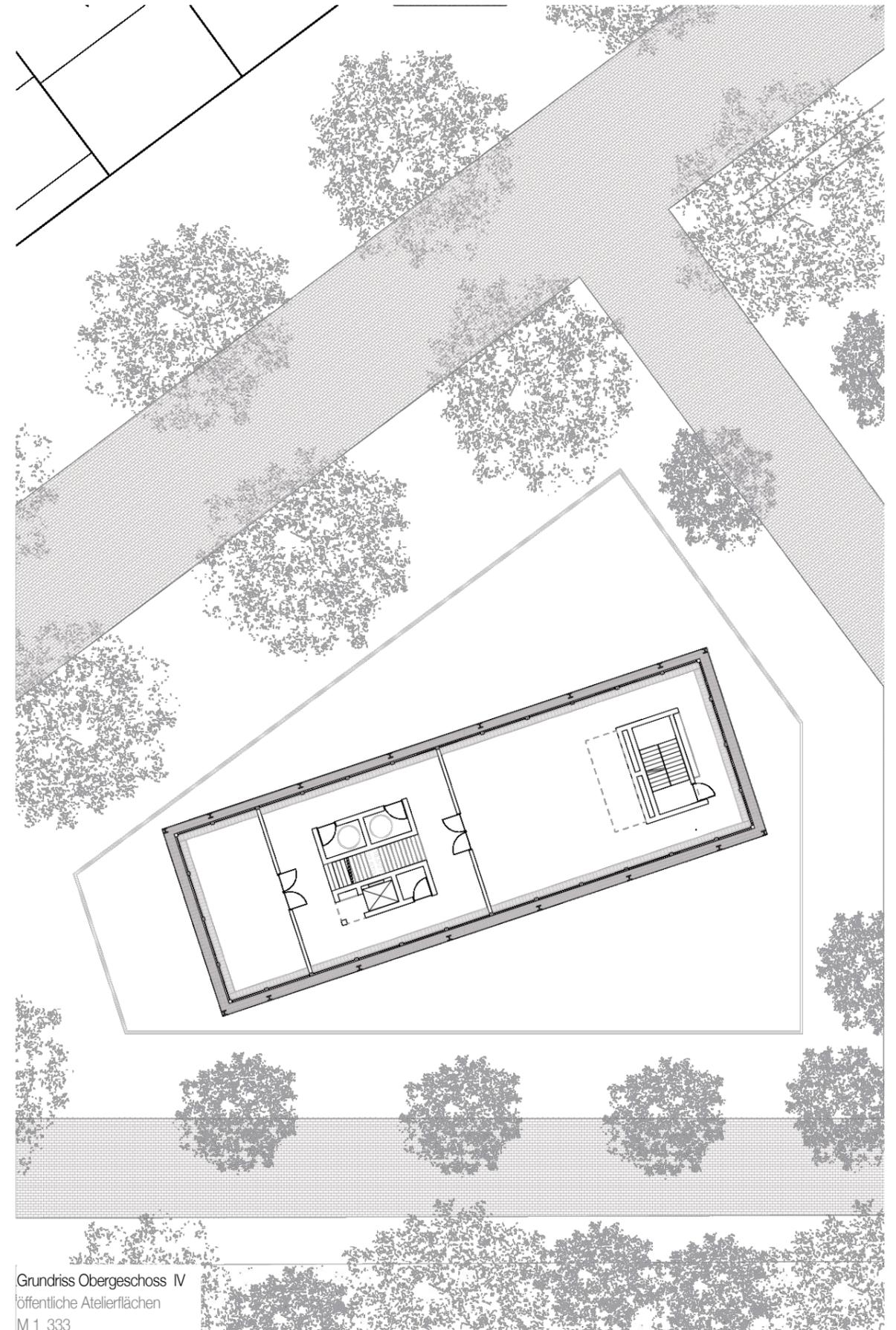
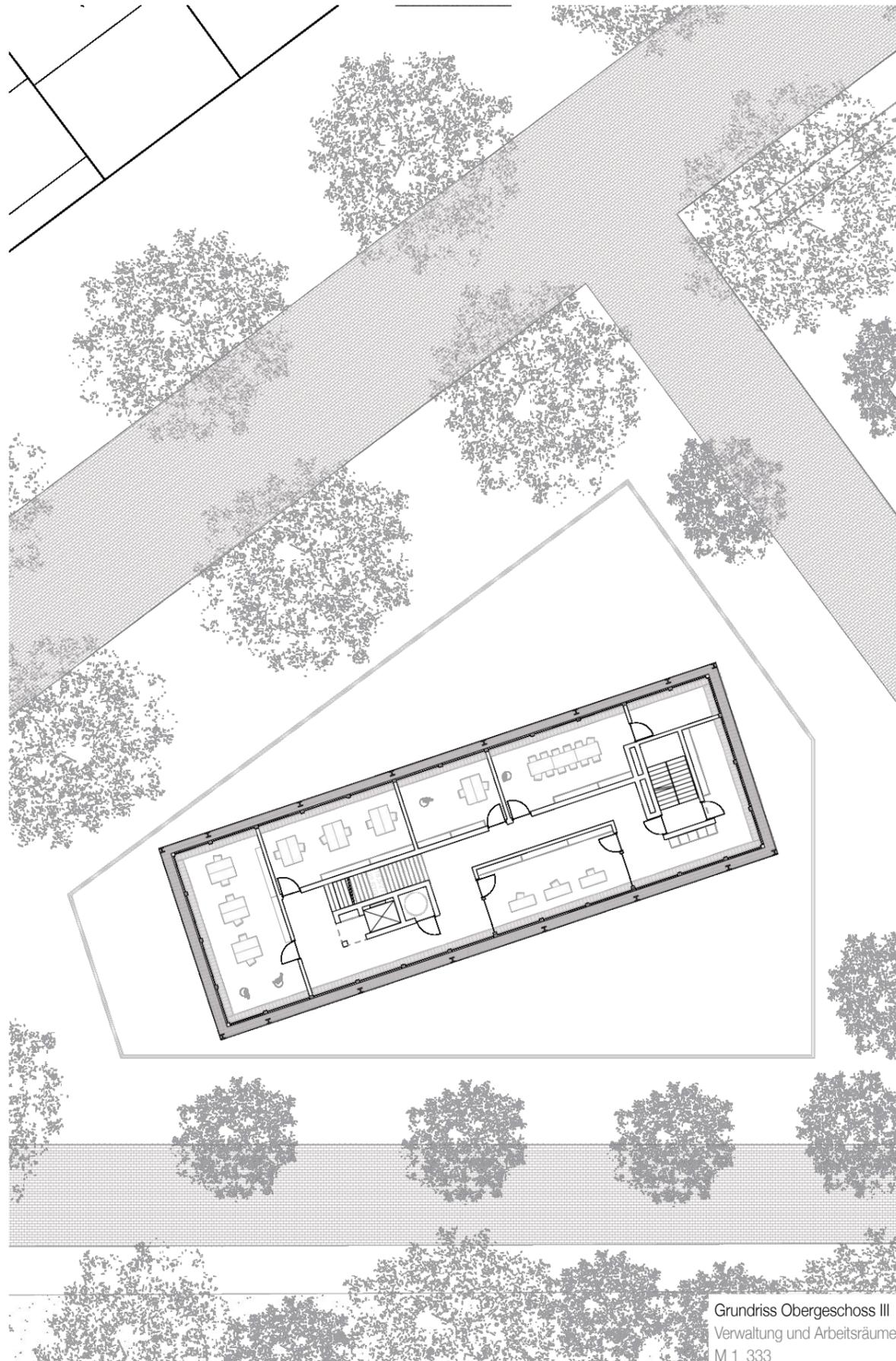
Die Haussmann'sche  
Schichtung neuinterpretiert:  
Bänder und Säulen als  
gliedernde Elemente;  
Ansicht Süd M 1\_333





S.112f: Atmosphäre Zentralraum von oben mit umgehender zweiseitiger Galerie im OG II und der erhaltenen Statue Monument à la Belgique Reconnaissance, die im Park an gleicher Stelle stand  
oben: Atmosphäre Ausstellungsrundgang Ostflügel mit Fenstern zur Stadt, eingeschossig  
rechts: Grundriss Obergeschoss II mit der öffentlichen Stadterrasse, Café und Außenmöblierung M 1\_333

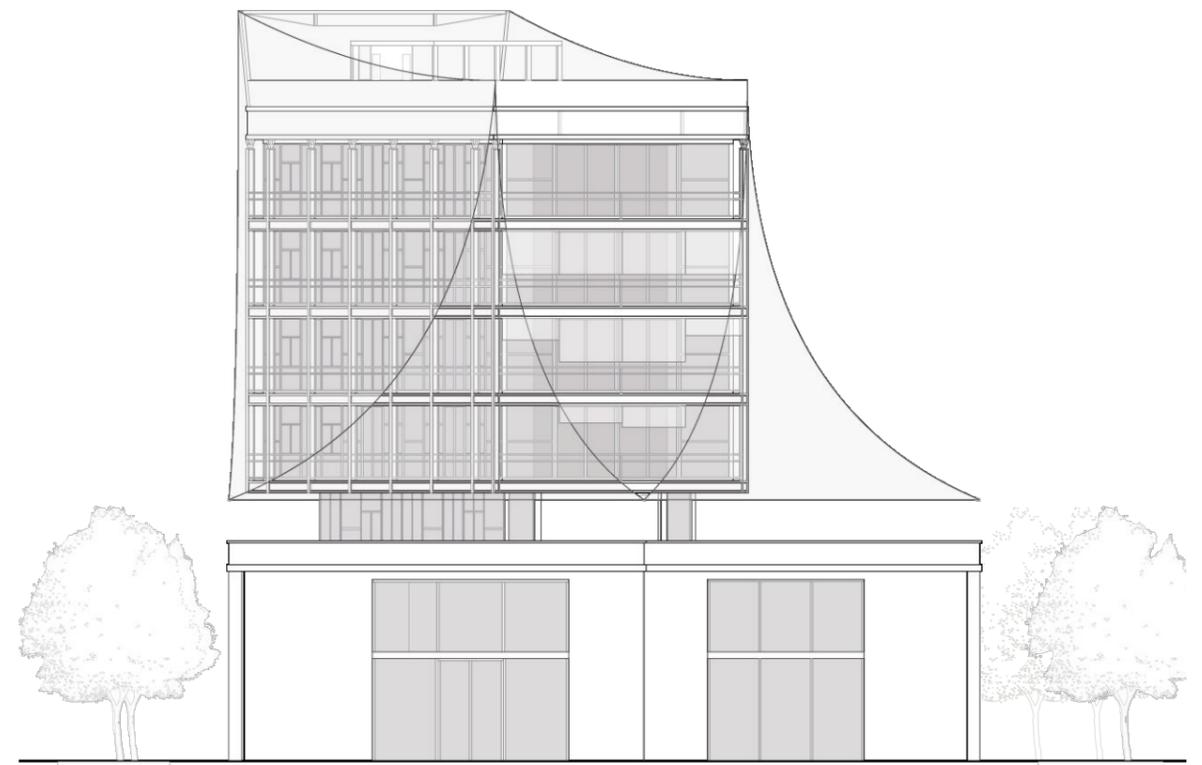




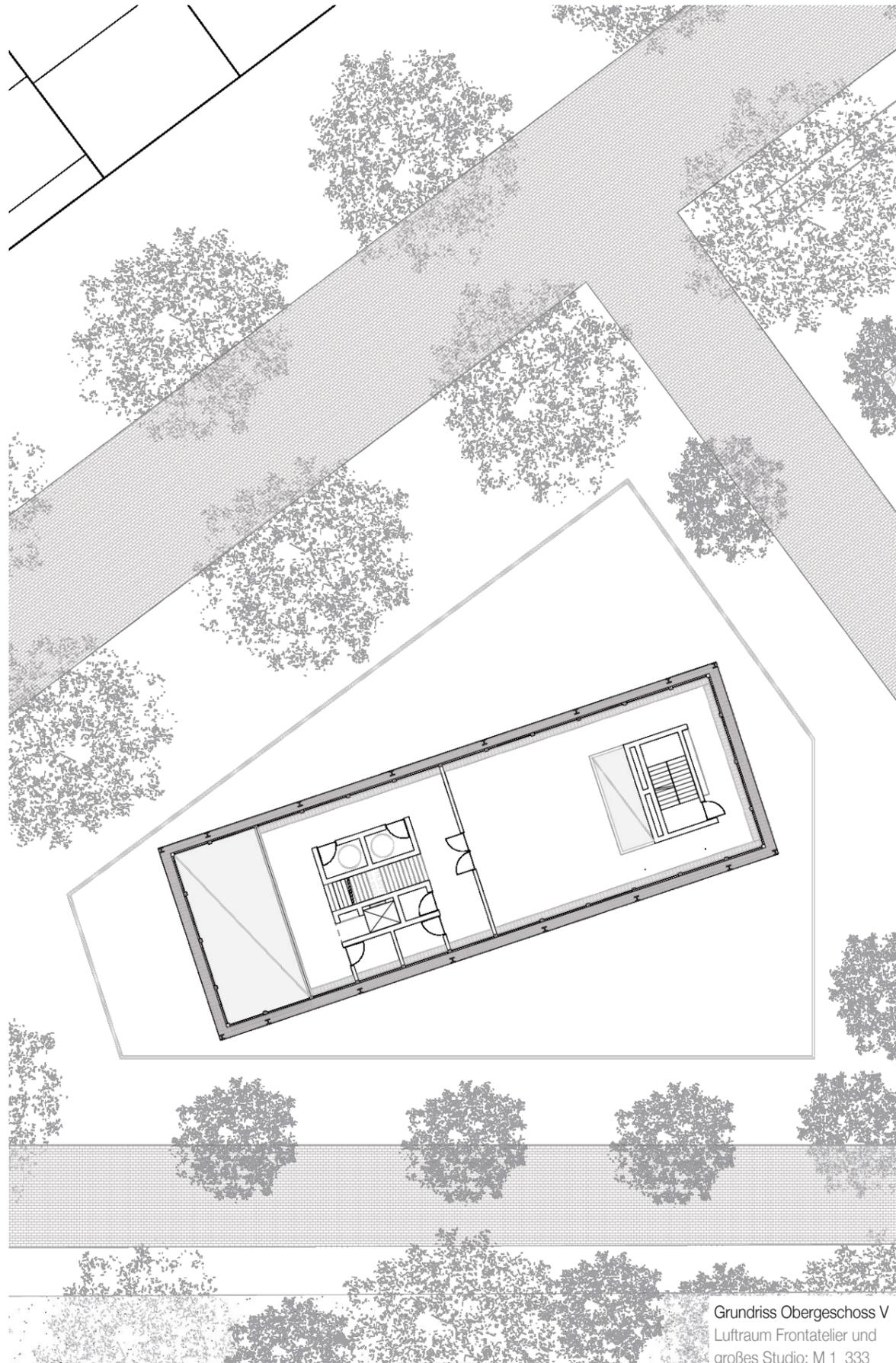




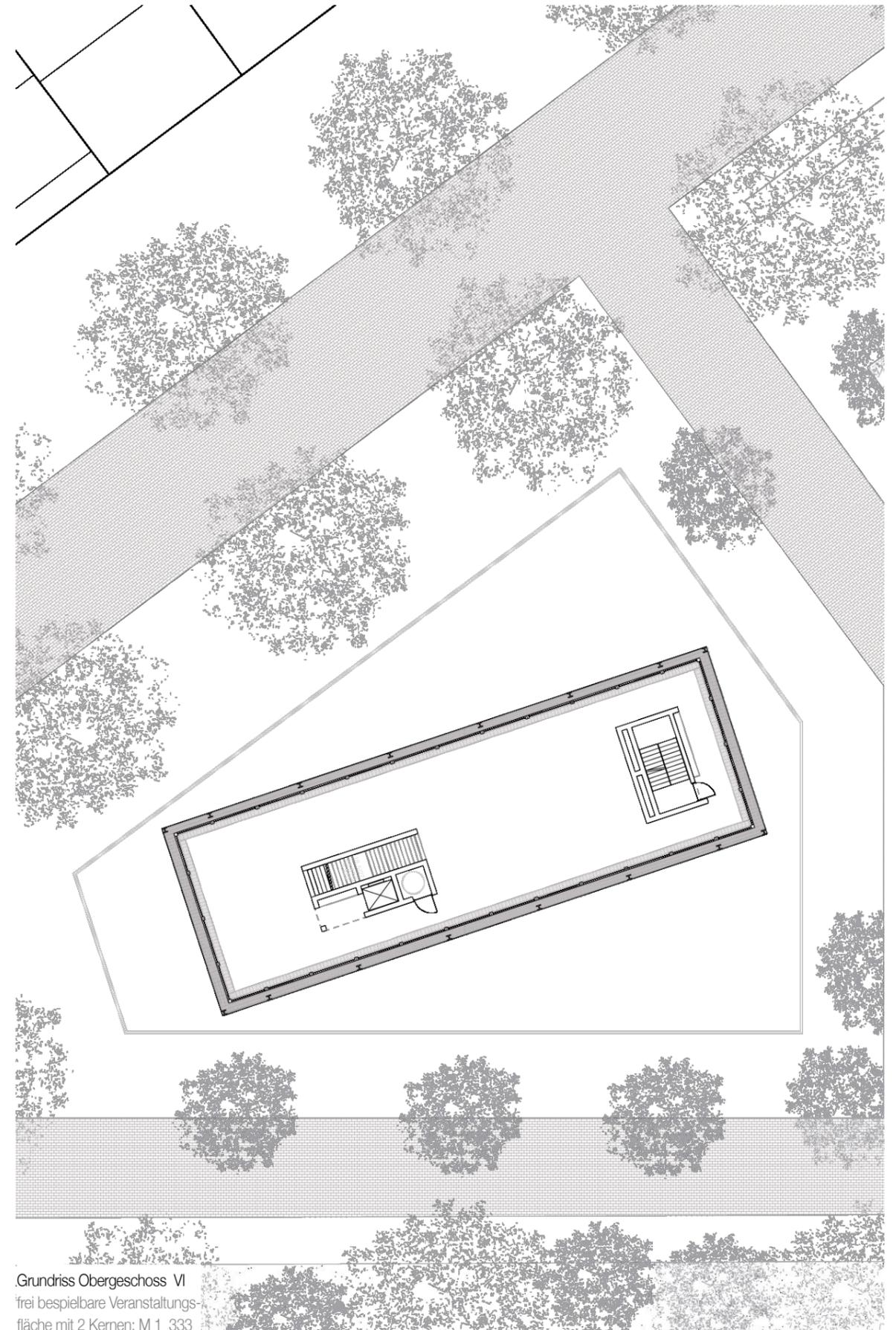
Innenraum workspace  
neutrale Räume mit Aussicht auf  
die Stadt; Schnittmodell M 1\_50



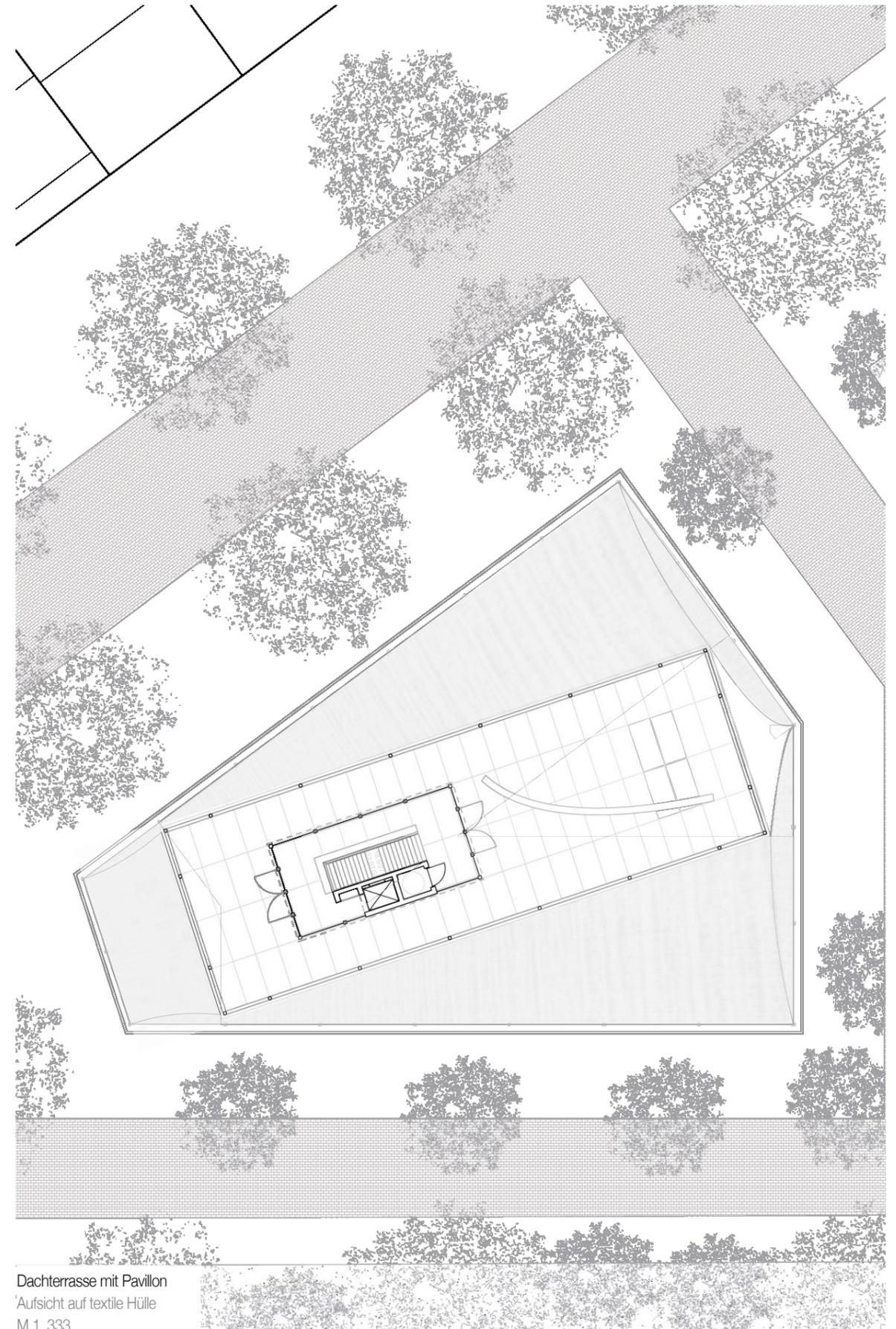
Ostansicht - Der Rücken  
des Musée Margiela  
Parallelperspektive M 1\_333



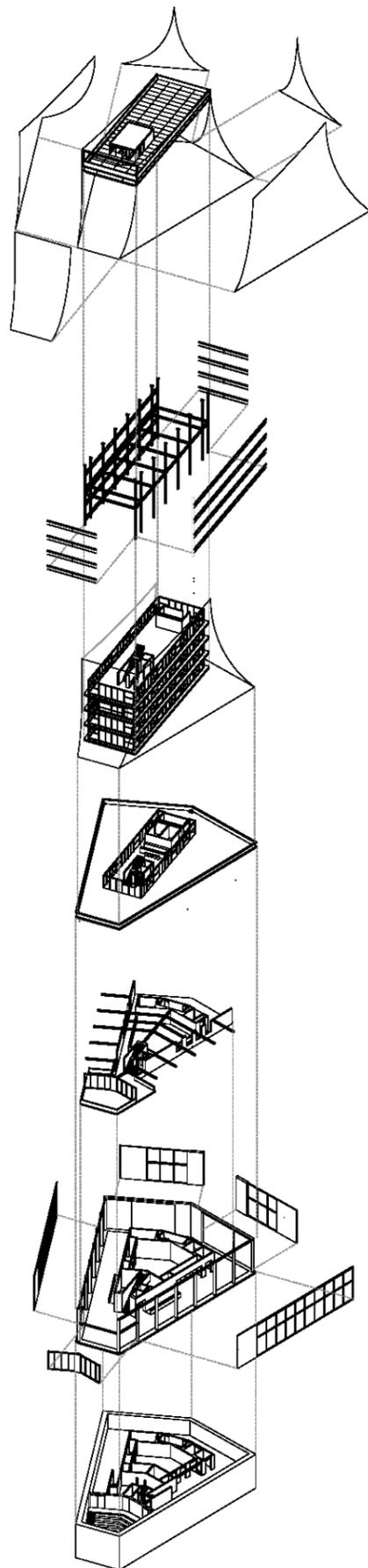
Grundriss Obergeschoss V  
Luftraum Frontatelier und  
großes Studio; M 1\_333



Grundriss Obergeschoss VI  
frei bespielbare Veranstaltungs-  
fläche mit 2 Kernen; M 1\_333



Dachterrasse mit Pavillon  
Aufsicht auf textile Hülle  
M 1\_333



Sprengisometrie  
maßstabslos

## Konstruktion, Hülle und Materialität

Die bauliche Tradition in Form von Haussmann'schen Fluchten und Schichtungen wird sowohl mit der Gestaltung des Sockels und der Fassaden als auch in der Entwicklung in die Höhe und der Konstruktion aufgegriffen. Von unten nach oben lagern sich das überhöhte Sockelgeschoss (Rez de chaussee), das Mezzaningeschoss (Entresol), die Étage noble als Fuge zwischen Sockel und stählernem Aufsatz, die Regelgeschosse mit Atelier- und Arbeitsräumen (Étage courant), die Étage supérieur als frei bespielbare Fläche, ein umgehender Balkon (balcon filant) - ein Band, hier als Brüstung der Dachterrasse sowie in Gestalt des Trägerrostes - sowie das toit à la mansart, die als geschwungene textile Hülle neuinterpretierte geschwungene Dachfläche, übereinander.

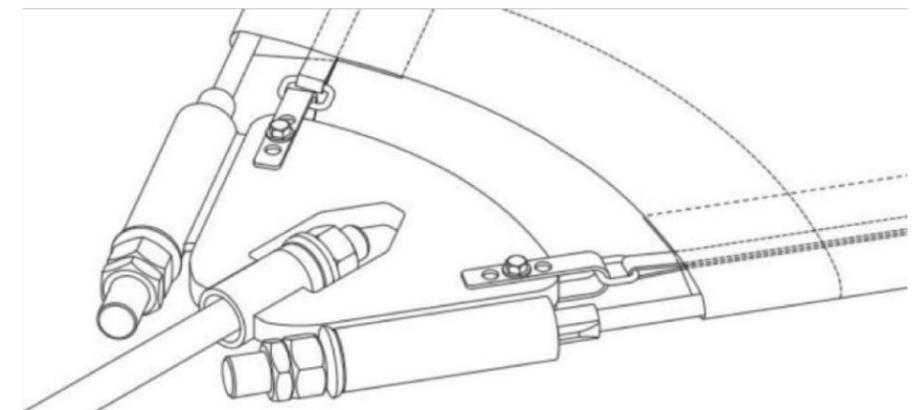
Die Fassade wird dabei durch tragende Rundsäulen, einer Art Arkade zwischen Straße und Ausstellungshalle, durch gliedernde Pilaster (pilastre à chapiteau) in Erscheinung von vertikalen Hängesäulen sowie durch sich wiederholende sekundäre Horizontalen in Form von Vorsprüngen, Brüstungen und Parapete unterteilt. Durch diese Angleichung an den Rhythmus wie die Sprache der sandfarbenen Nachbargebäude fügt sich das Musée Margiela in das baulich durchmischte aber dennoch ästhetisch homogene Quartiersbild ein.

Durch die Allseitigkeit des Ortes, gilt es jede Fassade gleichwertig zu behandeln und zu gestalten. Selbst der Gebäuderücken postiert sich selbstbewusst und authentisch in der Straßenflucht.

Während der Sockel direkt mit dem Betrachter in Berührung kommt, er ihn unverschleiert sieht und dessen Haptik fühlen kann, wird der stählerne Aufsatz mit den Ateliergeschossen mit einer textilen Membran verhüllt.

Diese besteht aus fünf semipermeablen Segeln, eines je Gebäudeseite, die an den Eckpunkten mit Stahlkabeln, welche in den umgeschlagenen, verstärkten Nahttaschen am Rand laufen, verspannt sind. Die Ecken werden durch Verbindungsplatten verstärkt, welche über eine Aufnahme der Stahlkabel verfügen. Die Lasten werden dann in den Sockel beziehungsweise den stählernen Trägerrost weitergeleitet. An der Front des Musée Margiela dient ein steifer Rahmen als erhöhte Halterung der Textilmembran, um die einzigartige Silhouette zu formen. Durch die Schwerkraft hängt die Hülle leicht nach innen durch, was den charakteristischen Schwung erzeugt.

Membran-Eckplatte mit  
Kabelverbindungen  
Winkel ist an jedem  
Tucheck verschieden, die  
Kabel leiten über die  
Platte die Kräfte an ein  
am Gebäude verankertes  
Stahlseil weiter



Konstruktiv handelt es sich beim Sockel um einen einfachen Massivbau mit Beton-Rundstützen als äußeren Ring sowie dem Gebäudekern im Inneren. Von den Stützen spannt die Decke, die Stadtterrasse, zu den massiven, sandfarbenen Betonwänden, die sich farblich wie haptisch in das aus Kalkstein (Savonnières) erbaute Paris einfügen.

Die äußere Hülle bildet eine Pfosten-Riegel-Glasfassade entlang der Ausstellungshallen, welche durch eine vertikale grüne Textilmarkise verschattet werden kann. Die geschlossenen Fassadenflächen bestehen aus einer zweischaligen Kalksandsteinwand mit innenliegender Dämmung, die lastabtragend für das Mezzaningeschoss wirkt. Die Böden sind als Terrazzo mit grüner Beimischung angedacht, welcher von glattem Estrich gerahmt wird. Dieser polierte Estrich kommt auch in den Nebenräumen zur Anwendung. Darunter kommt eine Lage Heiz-Kühlestrich; entlang der Fassade verlaufen Lüftungsgitter im Boden (Quelllüftung).

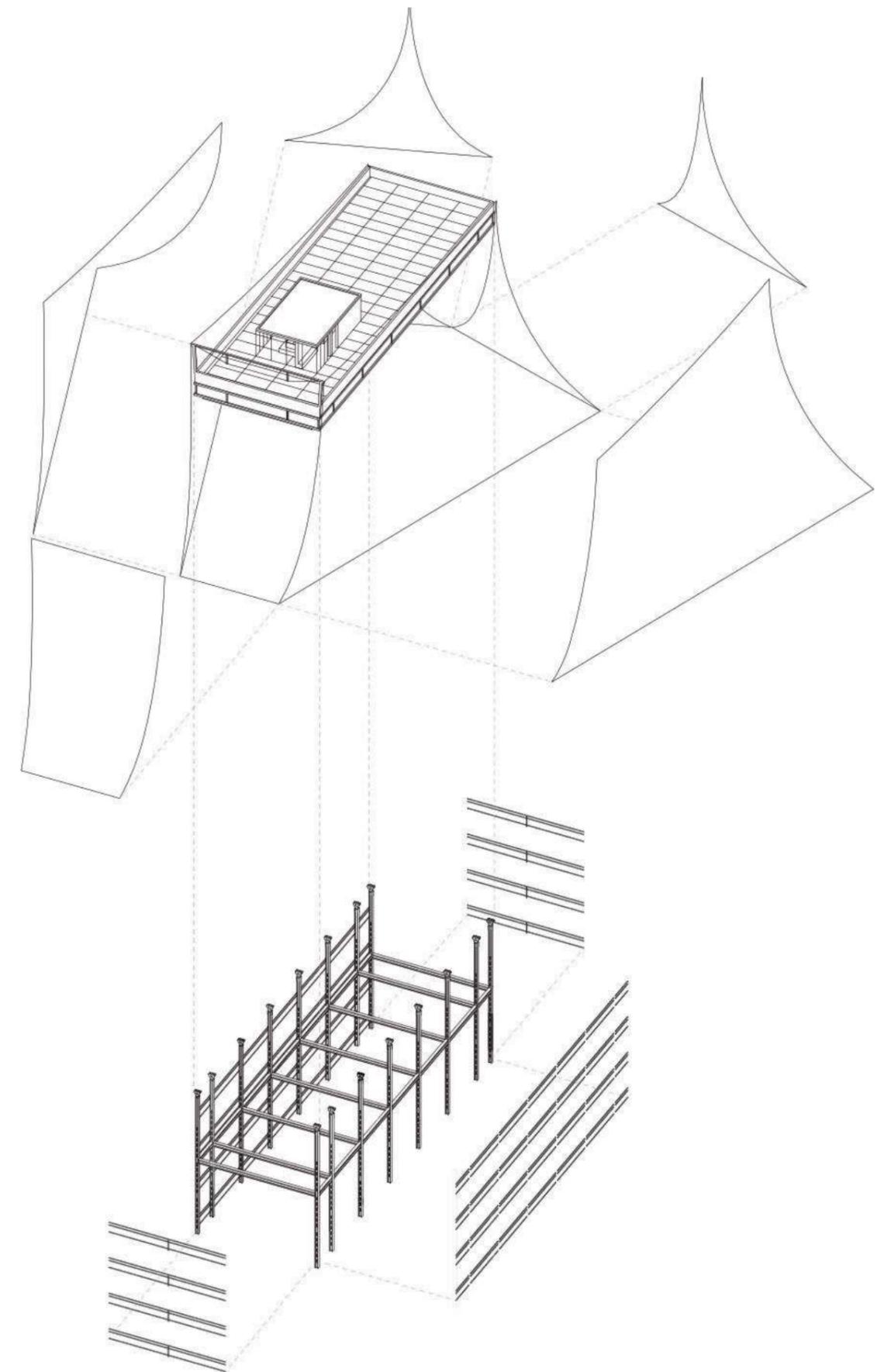
Das Untergeschoss wird aufgrund des hohen Grundwasserstandes durch die Seine als Weiße Wanne, sprich zweischalig in kerngedämmtem WU-Beton, ausgebildet. Böden, Wände und Decken sind in einem Material ausgeführt und nehmen sich anders als im Hochbau zurück, um den Fokus rein auf die Ausstellung und deren intimen Charakter zu lenken.

Die Obergeschosse, sprich der Aterlieraufsatz, sind als Stahl-Hängekonstruktion geplant. Am 1,5m hohen Trägerrost, der auf den beiden massiven Beton-Treppenkernen ruht, sind in einem Rasterabstand von 6m Hängesäulen befestigt, zwischen denen Stahlträger spannen. Diese halten die Deckenkonstruktion, welche in derselben Ebene aus dazu orthogonal spannenden Holzleimbändern besteht. Darauf baut der Hohlfußboden samt den Installationen auf beziehungsweise daran ist die Akustik-Abhangdecke befestigt.

Die thermische Hülle bilden ringsum gehende Holzfenster, die auch mit weißen Textilmarkisen individuell verschattet werden können. Dem vorgelagert ist ein Französischer Balkon von 60cm Tiefe, der aus einem verzinkten Industriegitterrost besteht, sowie die außenliegenden, gliedernden Hängesäulen, zwischen denen die Absturzsicherung läuft. Der schmale Umgang dient hierbei zum einen als Verbindung in den Schwellenraum zwischen Gebäude und geschwungener Hülle und zum anderen als Putz- und Wartungsgang.

Der Haupttreppen Kern durchstößt den stählernen Trägerrost und ermöglicht so die Aktivierung der Dachfläche, den Zugang zur Dachterrasse. Diese ist mit großformatigen Steinplatten ausgelegt und verfügt über eine umlaufende Brüstung in leichter Ständerbauweise, die mit Natursteinplatten verkleidet ist.

Der gesamte stählerne Atelieraufbau ist so durch seine Demontier- und Zerlegbarkeit der Konstruktion auch im Sinne des Tragwerkes nachhaltig gedacht. Der Nachhaltigkeitsaspekt wird zusätzlich durch ein ausgeklügeltes Verschattungskonzept und die textile Hülle, die vierte Haut, weiter gedacht, wodurch Energie zur Reinigung und Kühlung eingespart werden kann. Ganz im Sinne Margielas, der Mode nicht als fast fashion sondern in einem Stoffkreislauf dachte, können die Bauteile des Atelieraufsatzes rückgebaut und wiederverwendet werden und wird zudem für das Gewebe der Hülle recyceltes Plastik verwendet.

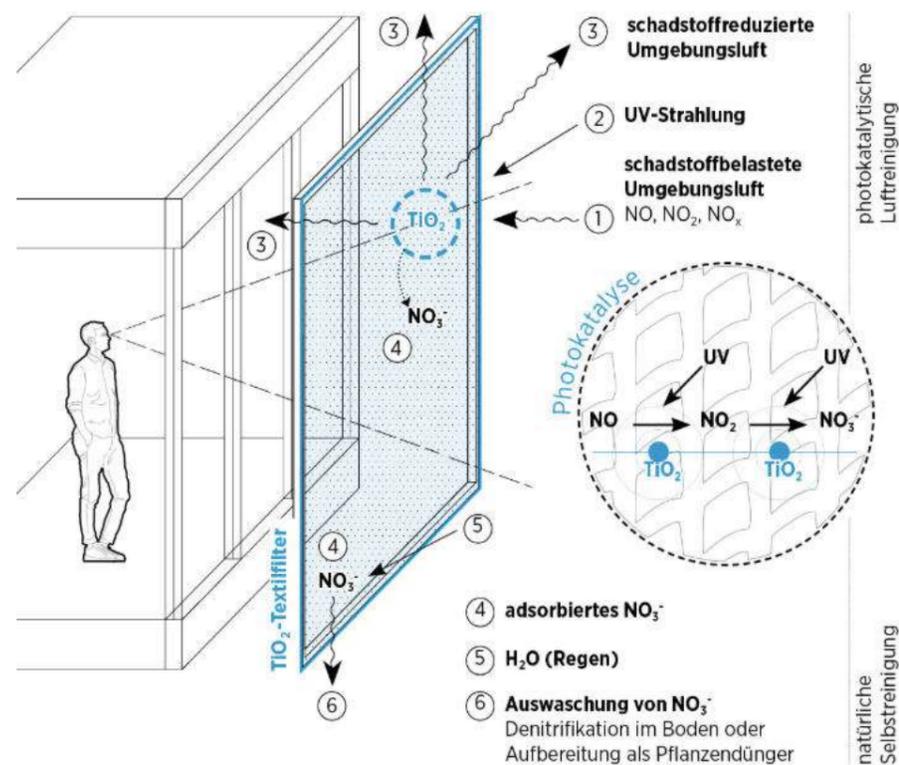


SprenGISometrie →  
Hängesäulen an Trägerrost  
Darum die textile Hülle zu allen  
Seiten; die beiden Kerne sind  
ausgeblendet

Die textile Membran als großflächige, homogene Einhüllung dient dem Musée Margiela auf mehreren Ebenen. So ist sie ein Filter für die vollverglaste Ateliergeschosse, kühlt sie das Gebäude, reinigt die belastete Luft und schafft einen angenehmen Zwischenraum, eine Schwelle, sodass sich die Besucherinnen und Besucher der Stadtterrasse nicht der Witterung oder UV-Strahlung ausgesetzt fühlen.

Dr. Jan Serode von der RWTH Aachen dazu: „Das Besondere an Textilfassaden ist zudem, dass die Gewebe im Innenraum aufgrund ihrer Mikroperforation kaum wahrnehmbar sind und eine störfreie Aussicht zulassen. Verwendet werden überwiegend Polyester- und Glasfasergewebe.“<sup>56</sup> Nach eingehender Materialanalyse ist es im Rahmen einer Forschungsarbeit an der RWTH Aachen gelungen, die Umweltbilanz dieser Gewebe zu verbessern, indem bei den Geweben das Polyester gegen Garne ausgetauscht wurde, die vollständig aus recyceltem Kunststoff bestehen. Zusätzlich gilt durch eine PTFE-Beschichtung das Gewebe als nicht brennbar.<sup>57</sup>

„Durch die vorgelagerte Positionierung der Textilgewebe im Außenraum erfolgt der erste Gebäudekontakt mit der energieintensiven Solarstrahlung nicht mehr direkt mit der thermischen Gebäudehülle. Er wird stattdessen nach außen verschoben. So wirkt die textile Hülle wie ein überdimensionierter Sonnenschutz, eine vierte Haut. Auf diese Weise lassen sich bis zu 80 Prozent der Kühllasten, die bei Gebäuden im Sommer zu Überhitzung führen, reduzieren. [...]



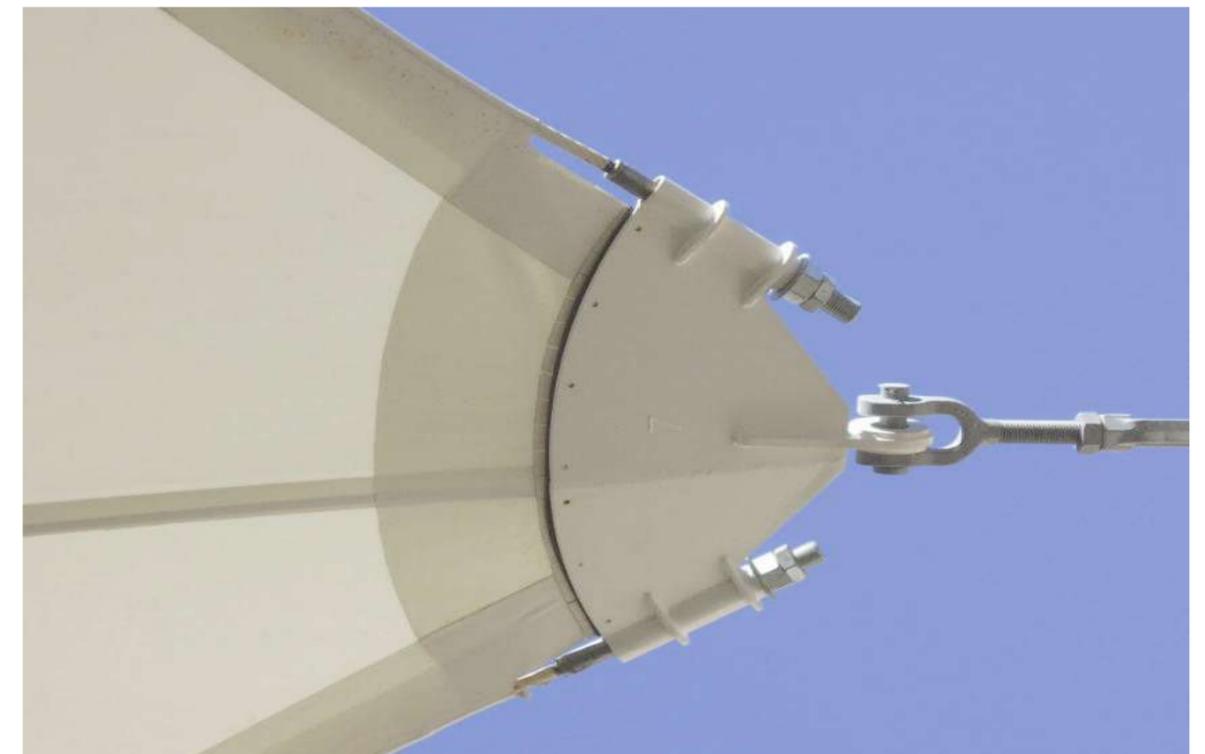
Funktionsprinzip der luftreinigenden Textilhülle mit Nano-Titandioxid; Kühleffekt von 80%

[Zusätzlich wird das] Fassadengewebe mit einer photokatalytischen Anti-Smog-Beschichtung versehen, die Nano-Titandioxid enthält. Befinden sich gesundheitsschädliche Luftschadstoffe, wie Stickoxide, im Umfeld der Fassade, so setzt unter UV-Licht die Photokatalyse ein. Durch Oxidationsprozesse werden die Schadstoffe [mit einer reproduzierbaren Schadstoffabbaurate von über 55 Prozent] in unschädliche Salze umgewandelt und verbleiben zunächst an der Gewebeoberfläche. Mit dem nächsten Regenschauer werden sie von der Oberfläche abgewaschen, und können im Erdreich auf natürliche Weise versickern oder kontrolliert als nährstoffreiche Bewässerung für Pflanzen aufgefangen und verwendet werden. [...]

Nach dem Ende der Nutzungsphase kann die aufgetragene Anti-Smog-Beschichtung durch eine zusätzliche Vorstufe im Recyclingprozess wieder vom Fassadengewebe getrennt werden. Somit sind ein kreislaufgerechtes Materialrecycling und eine Wiederverwendung des Materials möglich. [...] Weil die Anti-Smog-Beschichtung farbneutral ist, können alle Gestaltungspotenziale einer Textilfassade genutzt werden.“<sup>58</sup>

Durch die beschichtete Textilhülle aus recyceltem Plastik lassen sich also neben der ästhetischen Gestaltung auch merkliche bauphysikalische Vorteile sowie die Behaglichkeit verbessernde Faktoren herleiten. Dem Musée Margiela ist die Ausformulierung seines äußeren Kleides, seiner vierten Haut, auf diese Weise ein schützender Umhang, der wie Kleidung nicht nur funktional, sondern auch repräsentativ ist.

Beispiel einer Membran-Eckplatte mit Stahlkabeln eingefasstes, vorgespanntes Gewebe, meist am Rand mit Draht verstärkt



### Sockelgeschoss

#### Dachaufbau

5cm Natursteinplatten, lose verlegt  
 6cm Schottertragschicht, Schutzlage  
 Abdichtungsbahn Bitumen  
 24cm Wärmedämmung, Gefälle  
 Dampfsperre  
 Voranstrich  
 26cm Stahlbeton  
 Abhangdecke, Akustik/Beleuchtung

#### Attika

Brüstung als tragender Überzug, STB  
 Verkleidung mit Natursteinplatten

#### Deckenaufbau

4cm Terrazzo, geschliffen  
 Trennlage  
 3cm Trittschalldämmung  
 26cm Stahlbetondecke

#### Fassadenaufbau

tragende Säulenreihe vorgesetzt  
 Schleuderbeton ø60cm, gefärbt

#### Verglasung

Pfostenriegel Aluminium  
 davor vertikale Markise,  
 Kasten verblendet

#### Wand, zweischalig

trägt Decke Mezzanin (OG1)  
 Sitzbank vorgelagert  
 11,5cm Außenschale, Kalksandstein  
 Dübelanker  
 14,0cm Wärmedämmung  
 17,5cm Innenschale, Kalksandstein

#### Untergeschosse

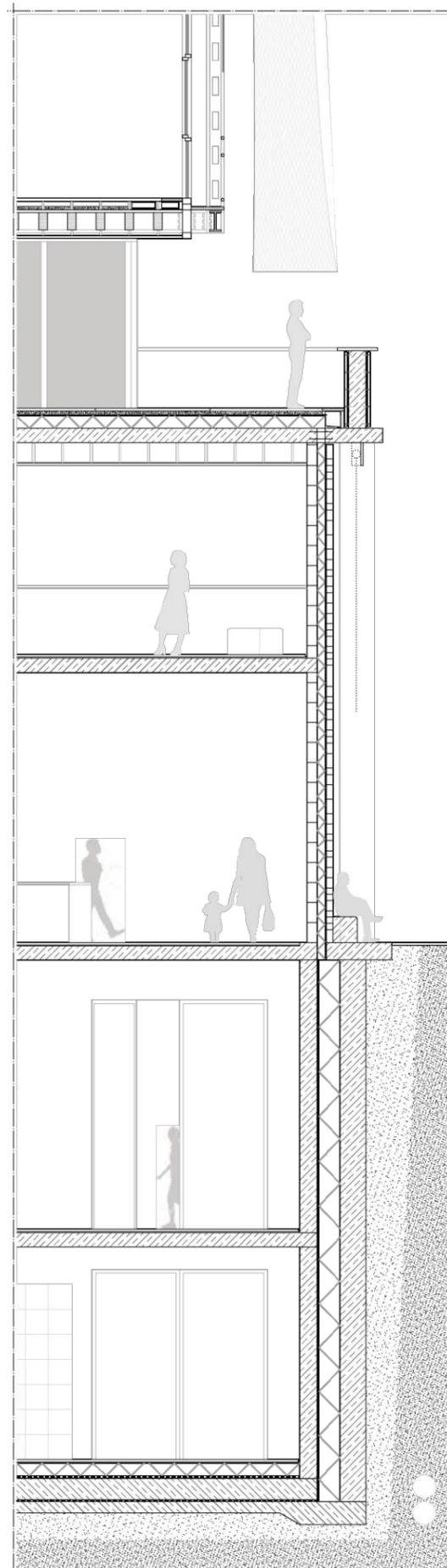
als "Weiße Wanne" aufgrund  
 Grundwasserstand durch Seine

#### Kellerwand

Sickerschicht, Filtervlies  
 45cm Außenschale, WU-Beton  
 40cm Perimeterdämmung  
 Abdichtung  
 30cm Innenschale

#### Fundament

4cm Terrazzo, geschliffen  
 2cm Trennlage, Trittschall  
 22cm Wärmedämmung  
 40cm Bodenplatte  
 Gleitschicht, Abdichtung  
 20cm Sohlplatte, bewehrt  
 Sauberkeitsschicht



Schnittansicht Sockel  
 M 1\_100

### Atelieraufsatz

#### Dachaufbau

5cm Natursteinplatten, lose verlegt 6cm  
Schottertragschicht, Schutzlage  
Abdichtungsbahn Bitumen 5cm Gefälleestrich  
3cm Trägerplatten  
150cm Trägerrost IPE 160 auf Betonkernen  
40cm Wärmedämmung Dampfsperre  
2cm OSB-Platte  
15cm Abhangdecke, Akustik/Beleuchtung

#### Attika/Parapet

Brüstung in Stahlständerbauweise ungedämmt  
Verkleidung mit Natursteinplatten

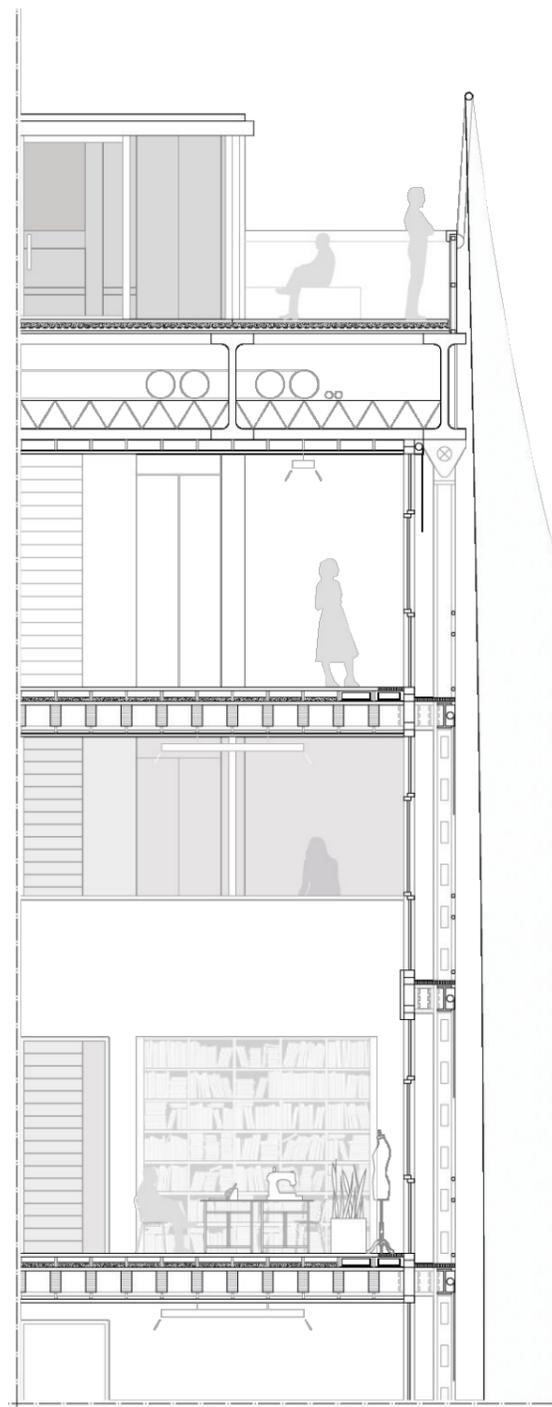
#### Deckenaufbau

4cm Terrazzo, geschliffen Trennlage  
3cm Trittschalldämmung  
2cm Trägerplatte 15cm Stützfüße  
dazw. Installationen/Quelllüftung 6cm  
Schüttung  
3cm Dämmung  
2cm OSB-Platte  
30cm Leimbinder 30x15x580  
zwischen Hauptträger  
15cm Abhangdecke, Akustik/Beleuchtung

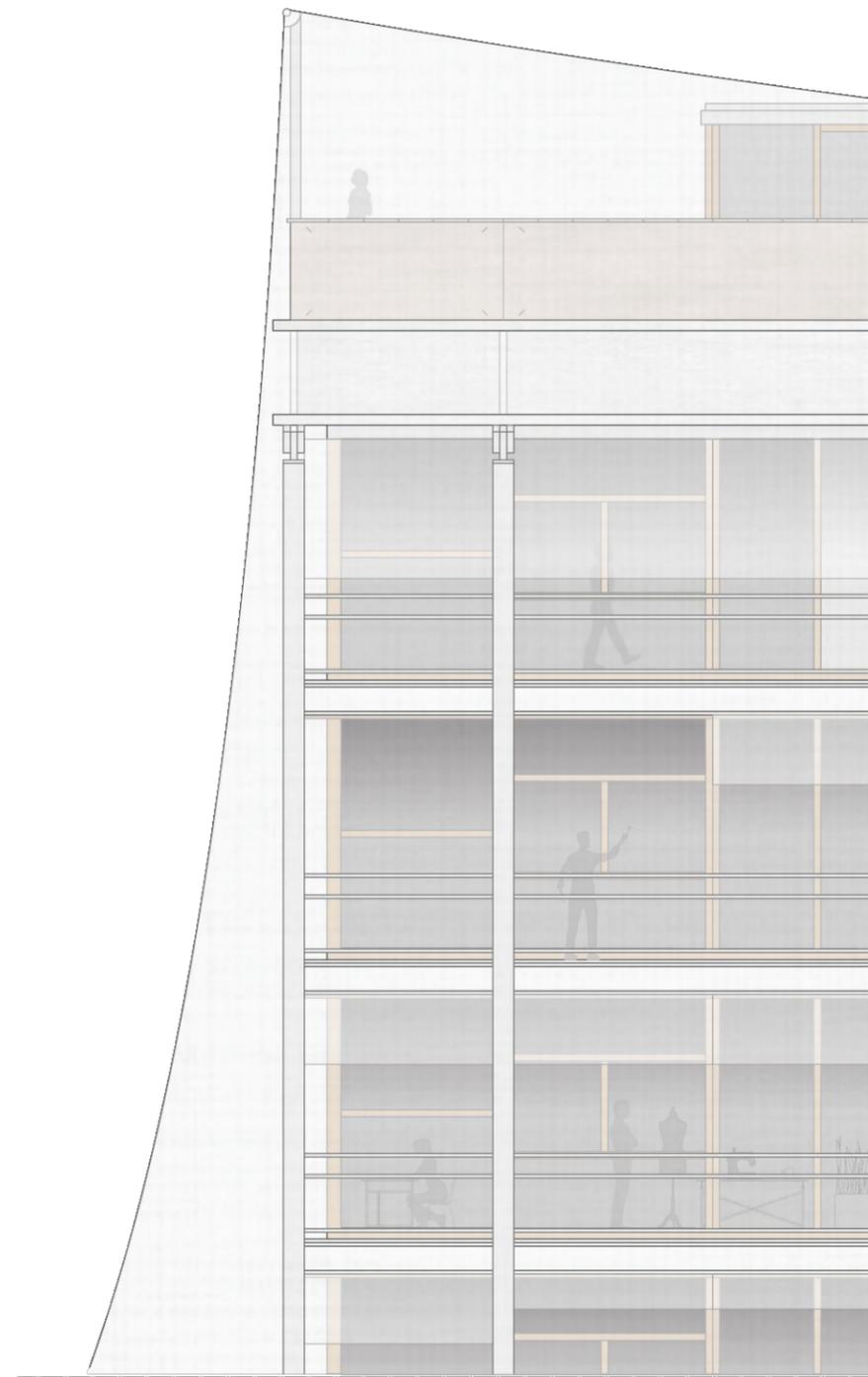
#### Fassadenaufbau

transparentes Kleid aus Polyestergewebe zur  
Kühlung und Schadstoffreduzierung durch  
Nano-Titanbeschichtung

30cm Hängestützen, quadratisch, gelocht  
Textiler Sonnenschutz  
5cm Absturzsicherung Edelstahlrohr, h=120  
60cm Industriegitterrost, verzinkt h=5cm 15cm  
Fensterelemente Holz, 600x370



Konstruktionsschnitt Aufsatz  
M 1\_100



Detailansicht Aufsatz  
M 1\_100



links: Schnittmodell 1:50 mit Innenatmosphäre, Eingangssituation, Fassade und Tragsystem  
oben: Atmosphäre Zeltraum vierte Hülle bildet Schwellenraum aus und überdacht die Stadtterrasse  
S.152: Ausdruck des Gebäudes Detail Fassadengestaltung; Schnittmodell M1\_50



Musée Margiela

## Epilog

### mot de la fin

Das Ende ist des Neuen Anfang.  
Zum Musée Margiela ist nun alles gesagt.  
Die Tiefe des Ortes ward ergründet,  
Neue Oberflächen gestaltet,  
Räume und Gebrauch definiert -  
Der Rahmen schließt sich.

Ein geschwungenes Gewebe bildet einen Zeltraum,  
Ein Haussmann'scher Sockel folgt seinen Achsen,  
Zwei Kerne tragen einen Rost.  
Abgehängte Atelierräume warten auf die Künstler,  
Offene Fassaden laden die Leute ein,  
Ein Museum feiert die Bekleidung:  
Pathos!

Das Musée Margiela atmet  
Den Geist vergangener Jahrhunderte -  
Aufbruch in die Moderne -,  
Die Identität eines urbanen Gefüges,  
Eines Erscheinungsbildes:  
Einer Oberfläche?  
Nein, eines tiefen Kontextes.

Es verschmelzen Haus und Stadt,  
Exponat und Betrachter,  
Horizonte miteinander.

Im Ursprung gedacht waren  
Balkone zur Repräsentation Einzelner  
Und Kleid wie Wand zum Schutze.  
So ist dies aber nun verkehrt, umgestülpt:  
Die Bekleidung wird repräsentativ,  
Ein Balkon kommt der Allgemeinheit zugute.

In Architektur wie Mode lernt man wieder  
Nach einer Zeit der Verschwendung und  
Des Überflusses auf Kosten der Nächsten  
Den Wert eines Stoffes,  
Eines Materials wertzuschätzen.

Im Musée Margiela wird  
Kultur sichtbar, erlebbar.  
Künstler werken im Museum.  
Margielas Werk wird wie  
Der museale Raum  
Greifbar, zugänglich, öffentlich.  
Baukunst wie Kleidung sind  
Medium, Oberfläche einer freien Gestaltung, Entfaltung  
Einer fundamentalen Wahrheit -  
Die Architektur eines gesellschaftlichen Manifestes:  
Demokratie!

*fin*

# Endnoten

<sup>1</sup> vgl. Avenue Montaigne. L'histoire aus <https://avenuemontaigneguide.com/nos-guides/histoire/>

<sup>2</sup> vgl. The Jardin Mabilie and the origins of the can-can aus <https://parisianfields.com/2013/02/03/the-jardin-mabilie-and-the-origins-of-the-can-can/>

<sup>3</sup> vgl. Avenue Montaigne. L'histoire aus <https://avenuemontaigneguide.com/nos-guides/histoire/>

<sup>4</sup> vgl. ebenda

<sup>5</sup> vgl. La Place de l'Alma aus [https://paris1900.lartnouveau.com/paris08/places/la\\_place\\_de\\_l\\_alma.htm](https://paris1900.lartnouveau.com/paris08/places/la_place_de_l_alma.htm)

<sup>6</sup> vgl. ebenda

<sup>7</sup> vgl. Avenue Montaigne. L'histoire aus <https://avenuemontaigneguide.com/nos-guides/histoire/>

<sup>8</sup> vgl. La Statue de la Place de l'Alma retrouvée aus <https://www.cparama.com/forum/la-statue-de-la-place-de-l-alma-retrouvee-t26410.html>

<sup>9</sup> vgl. Place de l'Alma aus [https://fr.wikipedia.org/wiki/Place\\_de\\_l%27Alma](https://fr.wikipedia.org/wiki/Place_de_l%27Alma)

<sup>10</sup> vgl. Alexander C. T. Geppert: Weltausstellungen. S.2, Abs.5 aus [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert\\_-\\_Weltausstellungen.pdf](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert_-_Weltausstellungen.pdf)

<sup>11</sup> Bucher, Lothar: Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, Frankfurt am Main 1851 In Alexander C. T. Geppert: Weltausstellungen. S.3, Abs.8 aus [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert\\_-\\_Weltausstellungen.pdf](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert_-_Weltausstellungen.pdf)

<sup>12</sup> Paul Larisch, Josef Schmid: Das Kürschner-Handwerk. I. Teil, Nr. 3/4, Kapitel Weltausstellung Paris 1900. Verlag Larisch und Schmid, Paris 1902. S. 2

<sup>13</sup> vgl. James Anderson: 20 things you need to know about martin margiela. i-D 2019. aus <https://i-d.vice.com/en/article/bjwkj8/20-things-you-need-to-know-about-martin-margiela>

<sup>14</sup> The Ultimate Guide: Maison Martin Margiela aus <https://www.heavenraven.com/2018/11/06/maison-martin-margiela-2/>

<sup>15</sup> ebenda

<sup>16</sup> Niklas Vuk: Maison Margiela. Entwurfserläuterung. Universität Stuttgart, 2018

<sup>17</sup> The Ultimate Guide: Maison Martin Margiela aus <https://www.heavenraven.com/2018/11/06/maison-martin-margiela-2/>

<sup>18</sup> ebenda

<sup>19</sup> ebenda

<sup>20</sup> vgl. ebenda

<sup>21</sup> ebenda

<sup>22</sup> Susannah Frankel: Inside Martin Margiela's All-white Maison. AnOther Magazine 2008. aus <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7677/margiela-by-candlelight-in-s-s92>

<sup>23</sup> Laird Borrelli-Persson: Here Are 14 Archival Martin Margiela Shows in Celebration of His New Paris Retrospective. Vogue 2018. aus <https://www.vogue.com/article/martin-margiela-runway-shows-from-the-archives>

<sup>24</sup> The Ultimate Guide: Maison Martin Margiela aus <https://www.heavenraven.com/2018/11/06/maison-martin-margiela-2/>

<sup>25</sup> Susannah Frankel: Exploring the World of Margiela, The Hermès Years. AnOther Magazine 2017. aus <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9698/exploring-the-world-of-margiela-the-hermes-years>

<sup>26</sup> ebenda

<sup>27</sup> vgl. El Croquis: Studio Anne Holtrop. Band 206. 2020. S.198.

<sup>28</sup> vgl. ebenda

<sup>29</sup> Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main 1974. S.308f

<sup>30</sup> Hans-Georg von Arburg: Kleider(bau)kunst. S.50. aus <https://core.ac.uk/download/pdf/14524389.pdf>

<sup>31</sup> Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 2. München 1863. S. 276.

<sup>32</sup> Gottfried Semper: Vergleichende Baulehre *In*: Wolfgang Herrmann, Gottfried Semper: Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich. Verlag Birkhäuser, Basel / Stuttgart 1981. S. 184.

<sup>33</sup> vgl. Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1, Frankfurt am Main 1860. S. 13.

<sup>34</sup> Ákos Moravánszky: Die Wahrheit der Bekleidung. Der Architekt 2021. aus <http://derarchitektbda.de/die-wahrheit-der-bekleidung/>

<sup>35</sup> Adolf Loos: Das Prinzip der Bekleidung. In: Ins Leere Gesprochen. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921. hrsg. von Adolf Opel. Wien 1981. S. 139.

<sup>36</sup> Ákos Moravánszky: Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940. Salzburg/Wien 1988. S.46.

<sup>37</sup> Friedrich Achleitner: Zu Otto Wagners Dialektik des Schönen. *In*: Gustav Peichl: Die Kunst des Otto Wagner. Wien 1984. S.14.

<sup>38</sup> A.C. Schultz: Exkurs: Bekleidung in der Wiener Sezession. Stuttgart 1999. S60 aus [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjtmO-RyYyBAXUzhv0HHYnsAiYQFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Felib.uni-stuttgart.de%2Fbitstream%2F11682%2F21%2F6%2Fkap\\_f.pdf&usg=AOvVaw3Z2-GGcJFpldni0SnOBSbR&opi=89978449](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjtmO-RyYyBAXUzhv0HHYnsAiYQFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Felib.uni-stuttgart.de%2Fbitstream%2F11682%2F21%2F6%2Fkap_f.pdf&usg=AOvVaw3Z2-GGcJFpldni0SnOBSbR&opi=89978449)

# Literaturverzeichnis

## Literaturquellen, alphabetisch

<sup>39</sup> Ákos Moravánszky: Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940. Salzburg/Wien 1988. S.191.

<sup>40</sup> A.C. Schultz: Exkurs: Bekleidung in der Wiener Sezession. Stuttgart 1999. S.67.

<sup>41</sup> Ákos Moravánszky: Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940. Salzburg/Wien 1988. S.75.

<sup>42</sup> Josef Gantner: Antrittsvorlesung an der Universität Zürich 30.April1927. *In:* Josef Gantner, Revision der Kunstgeschichte. Wien 1932. S.80.

<sup>43</sup> Otto Wagner: Die Erneuerung der Baukunst. Wien 1979. S.41.

<sup>44</sup> vgl. A.C. Schultz: Exkurs: Bekleidung in der Wiener Sezession. Stuttgart 1999. S.62.

<sup>45</sup> ebenda, S.68

<sup>46</sup> Robert Venturi: Complexity and Contradiction in Architecture. New York 1966. Deutsche Ausgabe: Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978. S.24

<sup>47</sup> Adolf Loos: Das Prinzip der Bekleidung. *In:* Ins Leere Gesprochen. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921. hrsg. von Adolf Opel. Wien 1981. S. 139.

<sup>48</sup> Michael Gnehm: Bekleidungstheorie. *In:* arch+: Tausendundeine Theorie. Ausgabe 221. Aachen 2015. S.35.

<sup>49</sup> vgl. ebenda, S.35f

<sup>50</sup> ebenda, S.40

<sup>51</sup> Maison Martin Margiela. Interview Magazine 2008. aus <https://www.interviewmagazine.com/fashion/maison-martin-margiela> Originaltext: *We think the most important similarity between fashion and architecture is that they share the same starting point: the human body. Both disciplines have a function of protecting-if not sheltering-the body, the flesh, and skin, itself. Then, regarding the process, fashion designers and architects both have to think in terms of proportion, structure, volume, and material.* (Übersetzung: Verfasser)

<sup>52</sup> Die zweite und dritte Haut. Symposium der dbz zum Thema Architektur und Mode am 24.4.2009 aus [https://www.dbz.de/download/53663/0211\\_Mode.pdf](https://www.dbz.de/download/53663/0211_Mode.pdf)

<sup>53</sup> Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Bielefeld 2007. Seite 9.

<sup>54</sup> Sabine Offe: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Berlin 2000. Seite 62.

<sup>55</sup> Angeli Sachs: Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld 2016. Seite 15.

<sup>56</sup> Jan Serode: Textilfassaden: Luftreinigung, Stromerzeugung, Ökobilanz. Aachen 2022. aus <https://www.dabonline.de/2022/11/02/textilfassaden-luftreinigung-stromerzeugung-oekobilanz-recycling/>

<sup>57</sup> vgl. ebenda

<sup>58</sup> ebenda

Achleitner, Friedrich: Zu Otto Wagners Dialektik des Schönen. *In:* Gustav Peichl: Die Kunst des Otto Wagner. Wien 1984.

Bucher, Lothar: Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, Frankfurt am Main 1851 *In* Alexander C. T. Geppert: Weltausstellungen. S.3, Abs.8

El Croquis: Studio Anne Holtrop. Band 206. 2020.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main 1974.

Gantner, Josef: Antrittsvorlesung an der Universität Zürich 30.April1927. *In:* Josef Gantner, Revision der Kunstgeschichte. Wien 1932.

Geppert, Alexander C. T. : Weltausstellungen. S.2, Abs.5 aus [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert\\_-\\_Weltausstellungen.pdf](https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fmi/astrofuturismus/publikationen/Geppert_-_Weltausstellungen.pdf)

Gnehm, Michael: Bekleidungstheorie. *In:* arch+: Tausendundeine Theorie. Ausgabe 221. Aachen 2015.

Larisch, Paul und Schmid, Josef: Das Kürschner-Handwerk. I.Teil, Nr. 3/4, Kapitel Weltausstellung Paris 1900. Verlag Larisch und Schmid. Paris 1902.

Loos, Adolf: Das Prinzip der Bekleidung. *In:* Ins Leere Gesprochen. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921. hrsg. von Adolf Opel. Wien 1981.

Moravánszky, Ákos: Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940. Salzburg/Wien 1988.

Muttenthaler, Roswitha und Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Bielefeld 2007.

Offe, Sabine: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Berlin 2000.

Sachs, Angeli: Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld 2016.

Schultz, A.C.: Exkurs: Bekleidung in der Wiener Sezession. Stuttgart 1999.

Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 2. München 1863.

Semper, Gottfried: Vergleichende Baulehre *In:* Wolfgang Herrmann, Gottfried Semper: Theoretischer Nachlass an der ETH Zürich. Verlag Birkhäuser, Basel / Stuttgart 1981.

Venturi, Robert: Complexity and Contradiction in Architecture. New York 1966. Deutsche Ausgabe: Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978.

Vuk, Niklas Aaron: Maison Margiela. Entwurfserläuterung. Universität Stuttgart 2018.

Wagner, Otto: Die Erneuerung der Baukunst. Wien 1979.

# Abbildungsverzeichnis

## Internetquellen, alphabetisch

<https://avenuemontaigneguide.com/nos-guides/histoire/>

<https://core.ac.uk/download/pdf/14524389.pdf>

<http://derarchitektbda.de/die-wahrheit-der-bekleidung/>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Place\\_de\\_l%27Alma](https://fr.wikipedia.org/wiki/Place_de_l%27Alma)

<https://i-d.vice.com/en/article/bjwkj8/20-things-you-need-to-know-about-martin-margiela>

<https://parisianfields.com/2013/02/03/the-jardin-mabille-and-the-origins-of-the-can-can/>[https://paris1900.lartnouveau.com/paris08/places/la\\_place\\_de\\_l\\_alma.htm](https://paris1900.lartnouveau.com/paris08/places/la_place_de_l_alma.htm)

<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7677/margiela-by-candlelight-in-s-s92>

<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/9698/exploring-the-world-of-margiela-the-hermes-years>

<https://www.cparama.com/forum/la-statue-de-la-place-de-l-alma-retrouvee-t26410.html>

<https://www.dabonline.de/2022/11/02/textilfassaden-luftreinigung-stromerzeugung-oekobilanz-recycling/>

[https://www.dbz.de/download/53663/0211\\_Mode.pdf](https://www.dbz.de/download/53663/0211_Mode.pdf)

<https://www.heavenraven.com/2018/11/06/maison-martin-margiela-2/>

<https://www.interviewmagazine.com/fashion/maison-martin-margiela>

<https://www.vogue.com/article/martin-margiela-runway-shows-from-the-archives>

Maison Martin Margiela SS 2009 Trompe-l'œil "Posterkleid" <https://www.vogue.pl/uploads/repository/aplikacja/gettyimages-83061046.jpg>

Sinnbild [http://farm8.staticflickr.com/7179/6802039970\\_54bbc0416a\\_b.jpg](http://farm8.staticflickr.com/7179/6802039970_54bbc0416a_b.jpg)

Martin Margiela Interview "View On Colour", S.2 <https://improvisedlife.com/wp-content/uploads/2016/09/Maison-Margiela-on-Color-GOOD-QUOTES.jpg>

Innere Ansicht der Haupttreppe, Altes Museum, S.4 <https://artsandculture.google.com/asset/altes-museum-am-lustgarten-innere-ansicht-der-haupttreppe/mAGYzYobv9PX4A?hl=de>

Triange d'Or, S.11 <https://cdn.paris.fr/paris/2020/12/28/original-463bdce719cf10f3328fe2c07dde5a64.png>

Luftbild Place de l'Alma 1958, S.12 <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/796302#infos-principales>

Place de la Reine Astride S.13 <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5d6d2f77248be40001e83c1e/1631119416257-IQAYQLG95SWHWZL3YXGS/Place+de+la+Reine+Astrid?format=2500w>

Stadtentwicklung von Paris, S.14f [https://www.apur.org/sites/default/files/documents/cartefichiers-attaches/carte\\_datation\\_voies\\_paris.pdf?token=WSFagq1r](https://www.apur.org/sites/default/files/documents/cartefichiers-attaches/carte_datation_voies_paris.pdf?token=WSFagq1r)

Allée des Gourdes im 18.Jahrhundert, S.16 [https://avenuemontaigneguide.com/wp-content/uploads/image\\_piringer\\_benedict\\_promenade\\_allee\\_des\\_veuves\\_cours\\_la\\_reine\\_g.16897\\_485911-scaled-e1653575836653.jpg](https://avenuemontaigneguide.com/wp-content/uploads/image_piringer_benedict_promenade_allee_des_veuves_cours_la_reine_g.16897_485911-scaled-e1653575836653.jpg)

Bal Mabille, S.16 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a2/Bal\\_Mabile\\_-\\_NYPL\\_Digital\\_Collections\\_A.jpg/1200px-Bal\\_Mabile\\_-\\_NYPL\\_Digital\\_Collections\\_A.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a2/Bal_Mabile_-_NYPL_Digital_Collections_A.jpg/1200px-Bal_Mabile_-_NYPL_Digital_Collections_A.jpg)

Umbau von Paris S.18 [https://architokyo.files.wordpress.com/2012/06/1858\\_paristravaux\\_dubyp861.jpg](https://architokyo.files.wordpress.com/2012/06/1858_paristravaux_dubyp861.jpg)

Pavillon des Beaux-Arts, S.21 [https://www.theatrechampselysees.fr/uploads/wysiwyg/articles/Palais-des-Beaux-Arts-1855\\_1-1.jpg](https://www.theatrechampselysees.fr/uploads/wysiwyg/articles/Palais-des-Beaux-Arts-1855_1-1.jpg)

Pavillon du Réalisme, S.21 <https://gustavecourbet.ch/courbet-isabey-a-flagey/capture-decran-2019-05-30-a-21-18-04/>

Place de l'Alma um 1900, S.22 [https://parisancien.weebly.com/uploads/7/7/2/8/77284217/edited/placedelalma2\\_1.jpg](https://parisancien.weebly.com/uploads/7/7/2/8/77284217/edited/placedelalma2_1.jpg)

Place de l'Alma überflutet, S.22 [https://paris1900.lartnouveau.com/paris08/places/place\\_alma/1sq\\_alm.jpg](https://paris1900.lartnouveau.com/paris08/places/place_alma/1sq_alm.jpg)

Place de l'Alma 1951, S.23 <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/vue-aerienne-de-paris-la-place-de-l-alma-7eme-et-8eme-arrondissements-paris#infos-principales>

Porte de l'Alma, S.24 <https://www.fortunapost.com/28163/paris-exposition-internationale-1937-porte-place-alma.jpg>

Paris Weltausstellung 1855, S.25 [https://www.bie-paris.org/site/images/timeline/World\\_Expos/Historical/1855paris.png](https://www.bie-paris.org/site/images/timeline/World_Expos/Historical/1855paris.png)

Paris Weltausstellung 1878, S.26 <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/panorama-des-palais-de-l-exposition-universelle-de-1878>

Exposition Rodin 1900, S.27 [https://4.bp.blogspot.com/-KKPhMPHYg7g/V434ZjZrZrI/AAAAAAAAAZTs/fFhLePfkWG8r\\_jJ7IPsA\\_o9OGHZ4vABpwCLcB/s1600/Rodin-c-2.JPG](https://4.bp.blogspot.com/-KKPhMPHYg7g/V434ZjZrZrI/AAAAAAAAAZTs/fFhLePfkWG8r_jJ7IPsA_o9OGHZ4vABpwCLcB/s1600/Rodin-c-2.JPG)

Pairs Weltausstellung 1900, S.28 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/P.\\_Bineteau%2C\\_Exposition\\_universelle\\_de\\_1900\\_-\\_plan\\_général.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/P._Bineteau%2C_Exposition_universelle_de_1900_-_plan_général.jpg)

Blick von der Pont d'Alma, S.28 <https://visitingparisbyyourself.com/wp-content/uploads/2022/08/Pont-alma-Paris-exposition-quai-des-nations-1900-opt.jpg>

Paris Weltausstellung 1937, S.30 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/19/Plan\\_général\\_de\\_l%27Exposition\\_universelle\\_de\\_1937.jpg/2880px-Plan\\_général\\_de\\_l%27Exposition\\_universelle\\_de\\_1937.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/19/Plan_général_de_l%27Exposition_universelle_de_1937.jpg/2880px-Plan_général_de_l%27Exposition_universelle_de_1937.jpg)

Pavillon des temps nouveaux, S.31 <https://www.worldfairs.info/forum/download/file.php?id=18170&sid=df2a95280fcb70b440df176e6427af8a&mode=view>

Martin Margiela, S. 32 [https://i0.wp.com/delectant.com/wp-content/uploads/2015/10/martin\\_Margiela\\_backstage.jpg?ssl=1](https://i0.wp.com/delectant.com/wp-content/uploads/2015/10/martin_Margiela_backstage.jpg?ssl=1)

Margiela glove jacket, S.34 <https://i.pinimg.com/474x/4c/39/5c/4c395c34aa65bfff3d9f9861a3bf4f3a--winter-gloves-ski-jackets.jpg>

Margiela belt jacket, S.34 <https://i.pinimg.com/originals/a0/3c/b5/a03cb5739adb7ce162b9d2f637b35717.jpg>

Margiela show 1992, S.35 [https://64.media.tumblr.com/00312c003f3bcf6090ac9c82c73f062d/tumblr\\_pm5otvdy9q1v8eykwo1\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/00312c003f3bcf6090ac9c82c73f062d/tumblr_pm5otvdy9q1v8eykwo1_1280.jpg)

Margielas Debut 1988, S.38 [https://www.heavenraven.com/wp-content/uploads/2016/06/13096304\\_869563793170240\\_2576835460607220044\\_n.jpg](https://www.heavenraven.com/wp-content/uploads/2016/06/13096304_869563793170240_2576835460607220044_n.jpg)

Die Freude an der Mode als gesellschaftliches Ereignis, S. 40 <https://i.pinimg.com/originals/02/3e/6a/023e6a6d3ae181d9c2ff1854fa2e2179.jpg>

Model mit Kleid aus Plastik-Verpackungsmaterial, S.41 <https://graduatestore.fr/img/cms/Martin%20Margiela,%20lhomme%20invisible%20de%20la%20mode/margiela-3.jpg>

Margiela Show Herbst 1989, S.41 [https://img.businessoffashion.com/resizer/nAbJrzJiwQDjLg3MFAA54VhfNbo=/1600x900/filters:format\(jpg\):quality\(70\):focal\(-5x-5:5x5\)/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/businessoffashion/5PBS745KMRFWHNS7K3MAEN7E3A.jpg](https://img.businessoffashion.com/resizer/nAbJrzJiwQDjLg3MFAA54VhfNbo=/1600x900/filters:format(jpg):quality(70):focal(-5x-5:5x5)/cloudfront-eu-central-1.images.arcpublishing.com/businessoffashion/5PBS745KMRFWHNS7K3MAEN7E3A.jpg)

Models mit bemalten Händen und recycelten Kleidungsstücken S.43 <https://fashionholicsonline.com/wp-content/uploads/2019/04/7.jpg>

Models mit bemalten Körpern und Händen S.43 <https://images-prod.anothermag.com/618/azure/another-prod/340/5/345720.jpg>

Margiela Frühjahr 1998, S. 44 [https://assets.vogue.com/photos/564258429b71264d7bb19747/master/w\\_2240,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-SPRING-1998-RTW-32.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564258429b71264d7bb19747/master/w_2240,c_limit/MARTIN-MARGIELA-SPRING-1998-RTW-32.jpg) und [https://assets.vogue.com/photos/564258409b71264d7bb19743/master/w\\_2240,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-SPRING-1998-RTW-27.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564258409b71264d7bb19743/master/w_2240,c_limit/MARTIN-MARGIELA-SPRING-1998-RTW-27.jpg)

Margiela Herbst 1998, S. 44 [https://assets.vogue.com/photos/564258f8d180b84a7b5dc757/master/w\\_2240,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1998-RTW-02.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564258f8d180b84a7b5dc757/master/w_2240,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1998-RTW-02.jpg) und [https://assets.vogue.com/photos/564258f76efec39335aad096/master/w\\_2240,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1998-RTW-01.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564258f76efec39335aad096/master/w_2240,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1998-RTW-01.jpg)

Margiela Herbst 1995, S.45 [https://assets.vogue.com/photos/564257a5d180b84a7b5dc67b/master/w\\_2240,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1995-RTW-06.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564257a5d180b84a7b5dc67b/master/w_2240,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-1995-RTW-06.jpg) und [https://assets.vogue.com/photos/56426f926efec39335aad188/master/w\\_2240,c\\_limit/CN10099659.jpg](https://assets.vogue.com/photos/56426f926efec39335aad188/master/w_2240,c_limit/CN10099659.jpg)

La Mode du XXL Lederjacke S. 46 [https://assets.vogue.com/photos/564253776efec39335aacf46/master/w\\_2240,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-2000-RTW-01.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564253776efec39335aacf46/master/w_2240,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-2000-RTW-01.jpg)

La mode du XXL Jeansmantel S.47 [https://assets.vogue.com/photos/564253d4d180b84a7b5dc5e8/master/w\\_2240,c\\_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-2000-RTW-DETAIL-01.jpg](https://assets.vogue.com/photos/564253d4d180b84a7b5dc5e8/master/w_2240,c_limit/MARTIN-MARGIELA-FALL-2000-RTW-DETAIL-01.jpg)

0 bis 23 - ein Ordnungssystem, S. 48 <https://freight.cargo.site/w/1007/q/94/i/871f8d5fe485880048f48ebdf443d367cafdf8519167de5a3e27f8f0f3dc974b/70f4fb7d15e6c09fb904250859d17564.jpg>

backstage, S.49 [https://www.assets.avrotros.nl/user\\_upload/\\_processed\\_/a/a/csm\\_Close-Up-We-Margiela-2\\_29115e91cd.jpg](https://www.assets.avrotros.nl/user_upload/_processed_/a/a/csm_Close-Up-We-Margiela-2_29115e91cd.jpg)

Margiela Trompe l'œil Tür, S.50 <https://i.pinimg.com/originals/75/69/38/756938637ec86f69468548a038b72170.jpg>

Schnappschuss von Martin Margiela 1997, S.51 <https://static01.nyt.com/images/2008/10/02/fashion/02margiela-600.jpg?quality=75&auto=webp>

Besprechungstisch im Margiela Atelier (oben) und Impression Margiela Atelier (unten), S.52 Fotograf Daniel Stier für AnOther Magazine 2015 aus <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/7363/inside-martin-margielas-all-white-maison>

ursprüngliche Margiela Boutique in London S.54 <https://lmdale.files.wordpress.com/2010/02/picture-1.png>

Margiela Store Tokyo, S.54 <https://www.designboom.com/design/maison-martin-margiela-in-tokyo/>

Schneiderinnen im Margiela Atelier, S.55 <https://i.pinimg.com/564x/b8/32/50/b832506e931dc9c15c2f915661e722ce.jpg>

Textilgipsgussprozess, S.56f aus El Croquis: Studio Anne Holtrop. S. 202, 204. El Croquis Band 206, 2020.

Karibische (Ur-)Hütte, S.58 [http://derarchitektbda.de/wp-content/uploads/2021/12/1\\_Semper\\_Karibische\\_Hütte.jpg](http://derarchitektbda.de/wp-content/uploads/2021/12/1_Semper_Karibische_Hütte.jpg)

Krinoline und Herrenanzug, S.61 <https://pictures.abebooks.com/inventory/22110736786.jpg>

Postsparkasse Wien, Schaltersaal, S.62 <https://www.handelsblatt.com/images/postsparkasse-in-wien/12789252/4-formatOriginal.jpg>

Postsparkasse Wien (1904-06 und 1910-12), Fassade, S.63 [https://files.structurae.net/files/photos/2621/postsparkasse\\_2.jpg](https://files.structurae.net/files/photos/2621/postsparkasse_2.jpg)

Wagner Villa II, S.64 <https://i.pinimg.com/736x/f2/20/f7/f220f77901729336f1d17d26eaf876c2.jpg>

Raumplan-Hülle-Schema S.65 <https://i.pinimg.com/1200x/bb/25/2e/bb252e94695f7bbf7b94db9178d6199c.jpg>

Villa Müller, Prag 1930, S.65 [https://arquitecturayempresa.es/sites/default/files/styles/n1000x540/public/imagenes/noticia/arquitectura\\_villa\\_muller\\_historicas.jpg?itok=Jl3dP7S3](https://arquitecturayempresa.es/sites/default/files/styles/n1000x540/public/imagenes/noticia/arquitectura_villa_muller_historicas.jpg?itok=Jl3dP7S3)

Banca Popolare, Verona, S.67 [https://i0.wp.com/atelierdehahn.com/wp-content/uploads/IMG\\_3562\\_600.jpg?resize=600%2C800&ssl=1](https://i0.wp.com/atelierdehahn.com/wp-content/uploads/IMG_3562_600.jpg?resize=600%2C800&ssl=1)

Negozio Gavina, S.68 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Paolo\\_Monti\\_-\\_Servizio\\_fotografico\\_-\\_BEIC\\_6337231.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6337231.jpg)

Tomba Brion, S.68 [https://www.pencil.com/files/table/U\\_95\\_218105429080\\_Carlo\\_Scarpa\\_02.jpg](https://www.pencil.com/files/table/U_95_218105429080_Carlo_Scarpa_02.jpg)

Pavillon des Temps Nouveaux, S.70 arch+: Tausendundeine Theorie. Ausgabe 221. Aachen 2015. S.41.

Innenraum des Pavillon, S.71 arch+: Tausendundeine Theorie. Ausgabe 221. Aachen 2015. S.45.

Detailaufnahme im Inneren, S.72 arch+: Tausendundeine Theorie. Ausgabe 221. Aachen 2015. S.47.

Baleri und Margiela Studioentwurf 2013, S.72 [https://www.internimagazine.it/content/uploads/2015/03/P\\_MartinMargiela\\_L.jpg](https://www.internimagazine.it/content/uploads/2015/03/P_MartinMargiela_L.jpg)

Reichstagsverhüllung, S.74 [https://www.dbz.de/imgs/102381484\\_68bc144bec.jpg](https://www.dbz.de/imgs/102381484_68bc144bec.jpg)

Fotografie Baugerüst, S.75 <https://i.pinimg.com/564x/56/2a/d5/562ad56fa73d5c501e0cedf243696ba2.jpg>

Centre Pompidou, S.76 <https://i.pinimg.com/564x/c8/b2/f0/c8b2f0b08b54eb0690aa814b29b9cb55.jpg>

Eingang Exhibitiontrail, S.80 [https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo\\_800x800/public/exposition/diaporama/margiela\\_galliera\\_7002\\_half\\_0.jpg?itok=DB3zbzbc](https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo_800x800/public/exposition/diaporama/margiela_galliera_7002_half_0.jpg?itok=DB3zbzbc)

Nachbildung Gedankenwelt, S.82 [https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo\\_800x800/public/exposition/diaporama/margiela\\_galliera\\_7178\\_half\\_0.jpg?itok=MJujJDUk](https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo_800x800/public/exposition/diaporama/margiela_galliera_7178_half_0.jpg?itok=MJujJDUk)

Margiela duvet coats, S.83 [https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo\\_800x800/public/exposition/diaporama/margiela\\_galliera\\_7252\\_half\\_0.jpg?itok=dAyfsZuT](https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo_800x800/public/exposition/diaporama/margiela_galliera_7252_half_0.jpg?itok=dAyfsZuT)

„A fan's room“ S.84 [https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo\\_800x800/public/exposition/diaporama/margiela\\_galliera\\_7453\\_half\\_0.jpg?itok=5D94w8au](https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo_800x800/public/exposition/diaporama/margiela_galliera_7453_half_0.jpg?itok=5D94w8au)

Ausstellungsgestaltung, S.84 [https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo\\_800x800/public/exposition/diaporama/margiela\\_galliera\\_7376\\_half\\_0.jpg?itok=A-RTKPSb](https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo_800x800/public/exposition/diaporama/margiela_galliera_7376_half_0.jpg?itok=A-RTKPSb)

Poster dress, S.85 [https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo\\_800x800/public/exposition/diaporama/margiela\\_galliera\\_7421\\_half\\_0.jpg?itok=abqO0ltm](https://www.palaisgalliera.paris.fr/sites/galliera/files/styles/diapo_800x800/public/exposition/diaporama/margiela_galliera_7421_half_0.jpg?itok=abqO0ltm)

Zonierung der Haussmann'schen Häuser, S.94 aus Benoit Jallon, Umberto Napolitano und Franck Boutté: Paris Haussmann. A model's relevance. Pavillon de l'Arsenal, Paris und Park Books, Zürich 2018. Auflage 2020. S.38.

Green Paris 2030 Vision, S.101 [https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-PCA-Stream-planen-Umgestaltung\\_der\\_Champs-lysees\\_in\\_Paris\\_7513331.html](https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-PCA-Stream-planen-Umgestaltung_der_Champs-lysees_in_Paris_7513331.html)

Bauten des 19. Jahrhunderts, S.102 <https://pbs.twimg.com/media/EVJCMKdUMAewK8H?format=jpg&name=large>

Öffentliche Plätze und Parks, S.103 <https://darkroom.ribaj.com/0/668/8134f0d040b177d673f865b5d78a8566:4b771399392fbaaf07cb8501c010b343/appropriable-in-its-urban-space>

Avenue Montaigne, S.103 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Jules\\_Ernest\\_Renoux\\_-\\_Avenue\\_Montaigne.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Jules_Ernest_Renoux_-_Avenue_Montaigne.jpg)

Membran-Eckplatte mit Kabelverbindungen, S.141 [https://issuu.com/detail-magazine/docs/978-3-0346-0726-1-bk-en-polymers\\_20/33](https://issuu.com/detail-magazine/docs/978-3-0346-0726-1-bk-en-polymers_20/33)

Funktionsprinzip der luftreinigenden Textilhülle , S.144 [https://www.dabonline.de/wp-content/uploads/2022/10/textile-Gebaeudehuelle\\_6.jpg](https://www.dabonline.de/wp-content/uploads/2022/10/textile-Gebaeudehuelle_6.jpg)

Beispiel einer Membran-Eckplatte mit Stahlkabeln, S.145 <https://i.pinimg.com/originals/93/87/9a/93879a724e4c8d577855513950f29316.jpg>



