



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN

Vienna University of Technology

DISSERTATION

Ephemere Kunst im musealen Spannungsfeld von Kunst und Architektur – am Beispiel des Kunsthauses Bregenz

Ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
einer Doktorin der technischen Wissenschaften
unter der Leitung von

Ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Sabine Plakolm,
E 251/3, Institut für Kunstgeschichte,
Bauforschung und Denkmalpflege,

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von Dipl.-Ing. Carmen Rist-Stadelmann,
9126710, Fritzstraße 6, 6900 Bregenz

Wien, am 4.10.2015

Zusammenfassung

Anlässlich der Eröffnungsausstellung des Kunsthauses Bregenz (KUB) im Jahr 1997 hinterließ der amerikanische Künstler James Turrell mit seiner Fassadeninstallation am Ausstellungsgebäude einen bleibenden Eindruck. Seither verwirklichen Künstlerinnen und Künstler immer wieder direkt an der Außenfassade des KUB temporäre Installationen und lassen dadurch den umliegenden städtischen Raum in unterschiedlichsten Stimmungsbildern erscheinen.

Diese individuelle Symbiose von zeitgenössischer Kunst und Architekturfassade bringt ein beeindruckendes Phänomen zum Vorschein: Die Fassade hat nicht mehr allein die Funktion einer architektonischen Hülle inne – sie fungiert gleichsam als eine Art Projektionsfläche für vielfältige Installationen unterschiedlichster künstlerischer Medien. Dadurch wird die Glasfassade als solche Teil eines ephemeren Kunstwerkes. Das KUB, eine viel zitierte Architekturikone, das selbst als Kunstwerk verstanden wird, erlangt aus architektonischer Sicht in diesem temporären Zusammenspiel eine herausragende Bedeutung: Durch diese Form der Fassadengestaltung bekommt das Ausstellungsgebäude eine zusätzliche Bedeutung, einen Mehrwert oder gar eine Transformation für kurze Zeit, die Gegenstand dieser Dissertation ist.

Die vorliegende Arbeit begann mit der Studie der Fassadeninteraktionen am Ausstellungsgebäude des KUB und entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einer Untersuchung des ephemeren Zusammenspiels zwischen Gebäudefassaden und Kunst im Allgemeinen. Im Mittelpunkt steht die Frage nach der Bedeutung dieser Symbiose innerhalb der zeitgenössischen Kunst und der Architekturtheorie des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. Beide Bereiche werden hierbei nicht isoliert, sondern miteinander, als ein neues Ganzes, betrachtet. Zudem wird der Wert der KUB-Fassaden-Arbeiten für Künstlerinnen und Künstler und die Kunstinstitution, ihre Position innerhalb von Künstleroeuvres und zeitgenössischem Geschehen in Kunst und Architektur sowie ihre Wirkung im öffentlichen Raum analysiert. Untersucht wird ferner, ob diese Interventionen die Akzeptanz für zeitgenössische Kunst erhöhen und den Diskurs mit der Bevölkerung fördern.

Diese Arbeit verfolgt nicht den Anspruch, eine Monografie über das KUB oder eine historische Darstellung über Architekturfassaden, Ausstellungsbauten und Fassadenkunst vorzulegen, vielmehr nähert sie sich diesem komplexen Thema aus

architektonischer Sicht und versucht, die Interaktionen zwischen der Fassade und der ephemeren Kunst aus unterschiedlichen Perspektiven offenzulegen. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf den künstlerischen Arbeiten am KUB.

Festzuhalten ist, dass dieses Thema bislang kaum wissenschaftlich erforscht wurde. Deshalb war es nötig, grundlegende Recherchen vorzunehmen. Dazu zählen, neben der Dokumentation aller bis September 2015 realisierten Fassadeninstallationen am KUB, Interviews mit den ausführenden Künstlerinnen und Künstlern, Politikern, Kunstverantwortlichen sowie mit dem Architekten Peter Zumthor.

Ausgehend davon erfolgte die Struktur der Arbeit nach klassischen Kriterien. So werden im ersten Teil das Kunsthaus als Institution und Bautyp, die Fassade als eigener Bauteil, Möglichkeiten und Arten der Fassadeninteraktionen und ihre Ausstrahlung in den umliegenden öffentlichen Raum diskutiert. Der Vergleich mit weiteren temporären Fassadeninteraktionen in der österreichischen Ausstellungslandschaft ergänzt diesen methodischen Ansatz. Im zweiten Teil der Arbeit werden das KUB selbst, die Eigenschaften und Besonderheiten seiner Fassade sowie die Fassadeninstallationen im Detail behandelt. Ein Katalog der einzelnen Interventionen, ihre Beschreibung und Wertung sowie ihre Verortung im Oeuvre der einzelnen Kunstschaffenden schließen die Arbeit ab.

Abstract

In 1997, on the occasion of the opening exhibition at Kunsthaus Bregenz (KUB), American artist James Turrell left a lasting impression with his facade installation for the exhibition building. Since then, artists have repeatedly realized temporary installations directly on the facade of KUB, thereby creating highly diverse moods for the surrounding urban space.

This unique symbiosis of contemporary art and architectural facade reveals an impressive phenomenon: the facade no longer solely possesses the function of an architectural enclosure – it also acts as a kind of projection surface for diverse installations using a wide range of artistic media. As a result, the glass facade as such becomes part of an ephemeral work of art. KUB – a much-cited architectural icon that itself seeks to be seen as a work of art – attains significant importance from an architectural viewpoint by virtue of this temporary interaction: through this form of facade design, the exhibition building is bestowed with an additional significance, added value, or even ephemeral transformation, which is the subject of this dissertation.

This doctoral thesis began with a study of interactions with the facade of the KUB exhibition building and developed over time into an investigation of ephemeral interaction between building facades and art in general. The main focus is on the significance of this symbiosis within contemporary art and architectural theory of the 20th and early 21st century. Neither area is thereby isolated, but considered together as a new whole. Moreover, the value of the KUB facade projects for the artists and the art institution is analyzed, along with the position of the works within the artists' oeuvres and contemporary events in art and architecture and their impact in the public realm. Furthermore, the question of whether these interventions increase the acceptance of contemporary art and encourage its discourse within the general population is examined.

This dissertation does not pursue the goal of producing a monograph on KUB or a historical portrayal of architectural facades, exhibition buildings, and facade art. Instead, it approaches this complex topic from an architectural viewpoint and attempts to reveal the interactions between facades and ephemeral art from varied perspectives. In so doing, the main focus here is placed on artistic works presented at KUB.

It should be noted that this subject has heretofore scarcely been the topic of scholarly research. Thus it was necessary to conduct fundamental research at the outset. In addition to documenting all the facade installations realized at KUB until September 2015, this included interviews with the artists who created the works, politicians, those responsible for the art, and architect Peter Zumthor.

Beginning from this basis, the structure of the work followed established criteria. Thus in the first part, Kunsthaus Bregenz is discussed as an institution and a building type, as are the facade as a discrete building component, the possibilities for and types of facade interactions, and their impact within the surrounding public realm. A comparison with other temporary facade interactions in the Austrian exhibition landscape complements this methodical approach. In the second part of this paper, Kunsthaus Bregenz itself, the characteristics and particularities of its facade, and the facade installations are examined in detail. A catalogue of the individual interventions, including descriptions and appraisals as well as explanations of their positions within the oeuvres of the individual artists, rounds off this treatise.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7	
Einleitung	8	
1	Ausstellungsbauten im kulturhistorischen Kontext	
1.1	Institution und gesellschaftliche Relevanz	14
1.2	Ausstellungsbauten als architektonische Bauaufgabe	35
2	Erscheinung und Stellenwert der Fassade im kulturhistorischen Kontext	
2.1	Entwicklung von Hülle und Kern	57
2.2	Prinzipien der Konstruktion und Semantik	79
3	Ausstrahlung und Wahrnehmung ephemerer Fassadeninteraktionen im kulturhistorischen Kontext	
3.1	Formen ephemerer Fassadenkunst im öffentlichen Raum	101
3.2	Ephemere Fassadenkunst im musealen Spannungsfeld	123
4	Das Kunsthaus Bregenz	
4.1	Geschichte und Architektur des Kunsthauses	146
4.2	Gesellschaftliche und kulturelle Relevanz der Institution	170
5	Temporäre Interaktionen an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade	
5.1	Überblick und Beschreibung der künstlerischen Interaktionen	191
5.2	Vergleich und Einordnung der künstlerischen Interaktionen	237
6	Katalog Interviews	261
7	Schlussbetrachtung	338
Literaturverzeichnis	344	
Internetquellen	371	
Abbildungsverzeichnis	373	

Vorwort

Seit der fulminanten Fassadeninstallation des amerikanischen Künstlers James Turrell anlässlich der Eröffnungsausstellung des Kunsthauses Bregenz (KUB) im Jahr 1997 realisieren Künstler und Künstlerinnen immer wieder in unregelmäßigen Zeitabständen direkt an der Außenfassade des KUB-Ausstellungsgebäudes temporäre Installationen und zeichnen damit unterschiedliche Stimmungen in den umliegenden städtischen Raum. Diese individuelle Symbiose von zeitgenössischer Kunst und Architekturfassade manifestiert ein beeindruckendes Phänomen, dessen faszinierendes ephemeres Zusammenspiel schließlich zum Forschungsthema meiner Dissertation wurde.

Das sind die Ausgangspunkte einer spannenden Reise zwischen Architektur und Kunst, deren Ergebnisse in der vorliegenden Arbeit zusammengefasst sind. Ohne die vielen aufschlussreichen Interviews mit Künstlern, dem Architekten Peter Zumthor, Museumsleuten, Museumstechnikern und Politikern wäre das in dieser Form nicht möglich gewesen. Ihnen allen gilt ein herzliches Dankeschön!

An dieser Stelle sei vermerkt, dass die Personen-, Berufs- und Funktionsbezeichnungen, sofern nicht anders vermerkt, sowohl für das männliche als auch für das weibliche Geschlecht gelten.

Einleitung

Nähert man sich dem Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz, so zieht einen sogleich seine dominante gläserne Fassadenarchitektur in ihren Bann, deren Wirkung sich je nach Witterung, Tages- und Jahreszeit geheimnisvoll verändert. Für den Betrachter wird diese alltägliche Erscheinung des Hauses durch temporäre, von verschiedenen Künstlern konzipierte Fassadenarbeiten, die unregelmäßig stattfinden, zusätzlich bereichert und somit über die Jahre hinweg spannend gehalten. Die erste Installation entstand zunächst aus strategischen Überlegungen der Kunsthaus-Leitung heraus, anlässlich der Eröffnung im Jahre 1997. Der enorme Zuspruch und die Begeisterung in der Bevölkerung für die Lichtinstallation von James Turrell lösten plötzlich die bis zu diesem Zeitpunkt noch vorherrschende Skepsis dem Gebäude und der jungen Institution gegenüber ab, die wegen seiner langen und schwierigen Planungs- und Bauphase entstanden war. Zusätzlich zu dieser positiven Resonanz ist das individuelle ephemere Zusammenspiel zwischen zeitgenössischer Kunst und Architekturfassade am KUB bemerkenswert: Die Fassade hat nicht mehr allein die Funktion einer architektonischen Hülle inne – sie fungiert als eine Art Leinwand für die Lichtinstallation, wird dadurch selbst zum Kunstwerk und als ein Teil dessen auch vom Betrachter wahrgenommen. Aus architektonischer Sicht ist diese Symbiose äußerst interessant, zumal das Ausstellungsgebäude des KUB sich zu einer viel zitierten Architekturikone entwickelte, die, selbst als Kunstwerk verstanden, wegen ihrer besonderen Lichtführung und den kontemplativen Ausstellungsräumen zudem eine bedeutende Stellung im architektonischen Diskurs einnimmt, was ebenfalls einen wichtigen Beitrag im allgemeinen Ausstellungsbetrieb darstellt.

Die vorliegende Arbeit fand ihren Anfang mit der Studie aller bis September 2015 realisierten Fassadeninteraktionen am KUB sowie seiner Architektur und entwickelte sich unvermeidlich zu einer Untersuchung der Symbiose, dem Zusammenspiel zwischen Gebäudefassaden und ephemerer Kunst. Beide Bereiche werden hierbei nicht mehr isoliert betrachtet, sondern miteinander zu einem neuen Ganzen verwoben, zu einer Untersuchung ihrer gemeinsamen technischen Möglichkeiten und daraus resultierenden Kunstformen, ihrer Wirkung in Form von unterschiedlich erzeugten Stimmungsbildern in den umliegenden städtischen Raum und ihrer Bedeutung in der zeitgenössischen Kunst und Architekturtheorie des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts.

Bei den in dieser Arbeit thematisierten temporären Fassadenkunstwerken handelt es sich um Interaktionen, die von Künstlern erzeugt, gestaltet und konzipiert wurden, um Installationen an und mit der Architekturfassade – der Außenhaut eines jeweiligen Kunsthauses – vorzunehmen. In diesem Zusammenhang wird das „museale Spannungsfeld“ gleichermaßen von der Gebäudefassade der Ausstellungsinstitution für zeitgenössische Kunst und der ephemeren Kunst erzeugt, aufgezogen und an jenem Wirkungsort von Kunst und Architektur direkt analysiert. Unter einem Kunsthaus wird hier ein spezieller Bautyp im Bereich Ausstellungsbau verstanden, der meistens große, hallenartigen Ausstellungsräume besitzt, mit wechselnder, zeitgenössischer Kunst bespielt wird und keinen permanenten Sammlungsbestand beheimatet, wie das in einem Museum üblich ist. Zudem ist in diesem Kontext ein Fassadenkunstwerk als ephemere oder temporär anzusehen, sofern es für die Dauer einer einmaligen Ausstellung oder für maximal sechs Monate gezeigt, anschließend wieder abgebaut wird und danach nur noch mit den Medien Film und Fotografie dokumentiert ist.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht zudem die Frage nach dem Wert der KUB-Fassaden-Interaktionen für Künstler und Kunstinstitution und ihrer Position innerhalb des jeweiligen Oeuvres sowie in der zeitgenössischen Kunst und Architektur. Die Interviews mit Künstlern und Kunstverantwortlichen bilden die Grundlage bei der Bewertung dieser Fassadeninteraktionen und sind daher ein wichtiger Bestandteil der zugrunde liegenden Betrachtungsweise. Ob sie die Akzeptanz für zeitgenössische Kunst erhöhen, dadurch einen direkten Diskurs mit der Bevölkerung fördern und somit auf die zukünftige Gestaltung des Bauteils Fassade Einfluss nehmen, ist ebenso Gegenstand der Untersuchung. Um das Beziehungsgeflecht der temporären KUB-Fassaden-Installationen im musealen Spannungsfeld objektiver zu bewerten und ihre Position und Bedeutung in Kunst und Architektur zu bestimmen, werden allgemeine Fragen wie das Kunsthaus als Institution und Bautyp, die Fassade als eigener Bauteil, die Vorläufer und technischen Möglichkeiten von Fassadenarbeiten und ihre Wirkung in den umliegenden öffentlichen Raum im Vorfeld diskutiert. Weder mit dem Anspruch, eine Monografie über das Kunsthaus Bregenz zu sein, noch als historische Darstellung über Architekturfassaden, Ausstellungsbauten und Fassadenkunst, nähert sich vorliegende Arbeit dem komplexen Thema aus architektonischer Sicht und versucht eine künstlerische Skizzierung des Diskurses über die Symbiose von Fassade und ephemerer Kunst, wobei die Fassadeninteraktionen am Ausstellungsgebäude des KUB den Ausgangs- und Forschungsschwerpunkt darstellen.

Bis heute wurde dieser Thematik in der Literatur wenig Beachtung geschenkt und sie kaum wissenschaftlich untersucht. Die Rezeption von realisierten Fassadeninteraktionen beschränkt sich wegen des ephemeren Charakters und der zeitgenössischen Aktualität auf vereinzelte Informationen in den Ausstellungskatalogen der jeweiligen Kunsthaus-Institution, in Werkverzeichnissen der Künstler oder in Printmedien. Die Fassade hingegen als architektonisches Bauteil wird in vielen Publikationen auf ihre konstruktiven und architektonischen Aspekte hin wissenschaftlich untersucht, wie z. B. im „Fassaden-Atlas“¹ oder den „Gebäudehüllen“² aus der Detail-Atlanten-Serie. Die architekturgeschichtliche Entwicklung der Fassade zu einem eigenständigen Bauteil thematisierten bereits Sigfried Giedion³ 1976 und Leonardo Benevolo⁴ 1978 recht übersichtlich. Zum ephemeren Zusammenspiel von Fassade und künstlerischen Interaktionen bei Kunsthaus-Bauten liegen dagegen kaum wissenschaftliche Publikationen oder Untersuchungen vor.

Im Vergleich dazu gibt es zu Ausstellungsbauten unzählige Publikationen. Die meisten befassen sich mit historischen Aspekten und der Entstehungsgeschichte sowie dem Sammeln im Allgemeinen wie bei Krzysztof Pomian, 1988⁵. Einen ausführlichen Überblick über die Baugeschichte und Entwicklung des Bautyps Museum dokumentiert Paul von Naredi-Rainer 2004⁶ in seinem „Museumsbau-Atlas“ und Caroline Jäger-Klein gibt in „Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts“⁷ einen Überblick über österreichische Ausstellungsbauten. Mit dem Neubauboom in den 80er- und 90er-Jahren entstanden weitere aufwendige Monografien zu einzelnen Ausstellungsgebäuden wie z. B. dem Kunsthaus Graz⁸, dem Kunstmuseum Lentos⁹ und Peter Zumthors Kunsthaus Bregenz¹⁰. Das Museum als Bildungsinstitution ist ein weiterer häufig publizierter Themenschwerpunkt, der mit ausführlicher Literatur und entsprechend unterschiedlichen Meinungen untermauert wird und z. B. von

¹ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004

² SCHITTICH 2001

³ GIEDION 1996

⁴ BENEVOLO 1978

⁵ POMIAN 1988

⁶ NAREDI-RAINER 2004

⁷ JÄGER-KLEIN 2005

⁸ BOGNER 2004

⁹ WEBER / HOFER 2004

¹⁰ ZUMTHOR 1999

Uwe M. Schneede 2000¹¹ kritisch hinterfragt. Städtebauliche Reparaturen durch neue Ausstellungsbauten sind spätestens seit dem Guggenheim Museum in Bilbao ein viel beachtetes Thema in Politik und Gesellschaft, was von Franziska Puhanschulz 2005¹² anhand einiger neuer Ausstellungsbauten detailliert aufgezeigt und analysiert wird.

Für den Ausstellungsbereich zu Didaktik sowie Marketingthemen ist ebenfalls umfassende Literatur vorhanden. Hartmut John und Bernd Günter¹³ geben strategische Einblicke für ein erfolgreiches Branding; über den wirtschaftlichen Erfolg der Schirn Kunsthalle Frankfurt¹⁴ erschien gar eine eigene Publikation.

Die Vielzahl an neu erstellten Ausstellungsbauten macht die jahrhundertalte Konkurrenz zwischen Kunst und Architektur kaum übersichtlicher. Zahlreiche Diskussionen, die seit den 90er-Jahren mannigfach geführt werden, sowie unzählige Symposien und Publikationen über optimale Ausstellungsräume spiegeln diese Problematik wider. Publikationen dieser Art sind in der „Archiv Kunst Architektur“-Serie des KUB zu finden. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang sind „Museumsarchitektur“ 2000¹⁵ mit Text und Projektbeiträgen von Künstlern und „Das Museum als Arena“ 2001¹⁶. Tobias Wall 2006¹⁷ thematisiert in „Das unmögliche Museum“ gleichzeitig das Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart.

Literatur über Licht und Video im allgemeinen Kunstkontext findet sich ebenfalls in einem breiten Rahmen. Einen interessanten Überblick über Videokunst gibt beispielsweise Lydia Hauenstein 2003¹⁸. Die geschichtliche Entstehung und Entwicklung von leuchtenden Bauten und ihren Einfluss auf unser heutiges Stadtbild dokumentieren Marion Ackermann und Dietrich Neumann 2007¹⁹. Kommerzielle Medienfassaden an Bürogebäuden oder öffentlichen Bauten werden informativ von Matthias Hank Haeusler 2009²⁰ und 2012²¹ beschrieben.

¹¹ SCHNEEDE 2000

¹² PUHAN-SCHULZ 2005

¹³ JOHN / BERND 2008

¹⁴ GERLACH 2007

¹⁵ KUNSTHAUS BREGENZ 2000b

¹⁶ KUNSTHAUS BREGENZ 2001a

¹⁷ WALL 2006

¹⁸ HAUENSTEIN 2003

¹⁹ ACKERMANN / NEUMANN 2006

²⁰ HAEUSLER 2009

²¹ HAEUSLER 2012

Zum Zusammenspiel von ephemerer Kunst an Fassaden und somit Architektur finden sich hingegen, wie bereits erwähnt, wenig Literatur und auch kaum wissenschaftliche Untersuchungen und Publikationen. Daher wurden zunächst die Quellen und Einflüsse auf Kunstinstallationen des KUB identifiziert und mit den relevanten Themen der ephemeren Kunst und Fassadenarchitektur erweitert. Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil (Kapitel 1 bis 3) werden die historischen und theoretischen Grundlagen, Anforderungen und Möglichkeiten von temporären Fassadeninteraktionen bei Ausstellungsbauten erläutert. Im zweiten Teil (Kapitel 4 bis 6) wird das KUB mit seinen Fassadeninstallationen im Detail behandelt.

Die Entwicklung der Ausstellungshäuser zur eigenständigen Institution wird in Kapitel 1.1 aufgezeigt sowie der Bautyp des Kunsthauses an österreichischen Kunsthäusern in Kapitel 1.2 analysiert und betrachtet. Im Kapitel 2.1 wird die Entwicklung der Fassade zu einem eigenständigen Bauteil skizziert und anschließend in Kapitel 2.2 die Konstruktion, Semantik und Bedeutung der Fassadenhaut in der österreichischen Kunsthaus-Architektur thematisiert. Kapitel 3.1 beschäftigt sich mit der Entstehung von Fassadenkunst im städtischen Raum, ihrer Wirkung, ihren technischen Möglichkeiten, ihrer Bedeutung und ihrem Einfluss auf die Menschen. Im Kapitel 3.2 werden die verschiedenen Fassadeninteraktionen an österreichischen Kunsthaus-Institutionen analysiert, miteinander und mit dem KUB verglichen und in den jeweiligen Gesamtkontext der Künstleroeuvres gestellt.

Das Kapitel 4.1 beschäftigt sich ausführlich mit der Entstehungsgeschichte des KUB, seiner Architektur und Fassadenkonstruktion. Die Ursprünge seiner temporären Fassadenarbeiten, deren Resonanz sowie der gesellschaftliche und kulturelle Einfluss von Institution und Fassadeninstallationen werden im Kapitel 4.2 beleuchtet und aufgezeigt. Anschließend erfolgt in Kapitel 5.1 eine chronologische Beschreibung und Dokumentation aller temporären künstlerischen Interventionen an der KUB-Fassade. Das Kapitel 5.2 vergleicht diese miteinander im Detail und ordnet sie in das jeweilige Künstleroeuvre ein.

Im Kapitel 6 sind sämtliche Interviews mit Künstlern, Politikern, KUB-Verantwortlichen und dem Architekten Peter Zumthor dokumentiert. Im abschließenden Teil der Arbeit (Kapitel 7) werden die Ergebnisse zusammengefasst, miteinander verwoben und dabei neue mögliche Wege für weiterführende, zukünftige Fragestellungen zur Symbiose von Architekturfassade

und ephemerer Kunst in der zeitgenössischen Kunst und der Architekturtheorie aufgezeigt und somit das Feld für eine kritische Diskussion eröffnet.

Die angewandte Methodik, um zu aussagekräftigen Ergebnissen zu kommen, bestand darin, zunächst mithilfe von KUB-Ausstellungskatalogen und Artikeln aus lokalen Zeitungen die einzelnen ephemeren Interaktionen faktisch zusammenzutragen, eingehend zu untersuchen und anschließend chronologisch zu dokumentieren. Um den Wert und die Bedeutung der KUB-Fassaden-Kunstwerke, die Ideen und Konzepte der Künstler, die Resonanz in der Bevölkerung und die Meinungen der Kunstverantwortlichen zu erfahren, wurden in einem nächsten Schritt Interviews mit Künstlern, dem Architekten Peter Zumthor, Politikern und Kunstverantwortlichen durchgeführt. Diese Befragungen, die im Zeitraum von Januar 2007 bis Januar 2008 und Januar 2014 bis September 2014 stattfanden, waren von maßgebender Bedeutung und ergänzten die theoretischen und analytischen Schriften, die für die Untersuchung der Thematik wesentlich waren. Ebenfalls Bestandteil der Methodik war die Auseinandersetzung mit den Eigenschaften und Besonderheiten der KUB-Fassade und ihren künstlerischen und technischen Möglichkeiten, der Fassade im Allgemeinen, den Möglichkeiten und Arten von künstlerischen Fassadeninteraktionen und deren Typologisierung. Die Suche nach weiteren temporären, bereits realisierten Fassadeninteraktionen in der österreichischen Ausstellungslandschaft und deren Vergleich mit den Installationen am KUB ergänzte die Methodik zur Bearbeitung der Thematik.

Diese Untersuchungen bildeten die Grundlage, um das Ziel dieser Arbeit, den Stellenwert und Einfluss des Zusammenspiels zwischen Gebäudefassaden und ephemerer Kunst im musealen Spannungsfeld von Kunst und Architektur, anhand der KUB-Fassaden-Interaktionen wissenschaftlich behandeln zu können, ihre Bedeutung und Wirkung in der zeitgenössischen Kunst und Architekturtheorie des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts aufzuzeigen und aus architektonischer Sicht zu erläutern. Ein weiteres Ziel der Arbeit war, diese bisher in der Kunstwelt als Experiment eingestufte und nur selten beachtete Symbiose als mögliche neue Kunstform, als neues Aufgabenfeld für Künstler und Architekten zu thematisieren und für die Zukunft eine neue Sichtweise auf diese ephemere Kunstform zu ermöglichen.

1 Ausstellungsbauten im kulturhistorischen Kontext

1.1 Institution und gesellschaftliche Relevanz

Die Ursprünge und Etablierung zu einer eigenständigen Ausstellungsinstitution werden im kulturhistorischen Kontext im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden Vorbilder, die historische Entwicklung und der aktuelle Boom betrachtet. Der daraus folgende Einfluss von Kunst sowie einer Institution auf die Gesellschaft und die politisch Verantwortlichen werden thematisiert, das Zusammenspiel und die Konkurrenz von Architektur und Kunst aufgezeigt, ebenso die Kritik der Künstler und die Krise der Institution. Ziel des Kapitels sind allgemeine Begriffsbestimmungen und einen Einstieg in die generelle Thematik von Ausstellungsinstitutionen aus architektonischer Sicht zu geben.

Aktuelle Ausgangslage

Ausstellungsinstitutionen sind Anfang des 21. Jahrhunderts so populär wie noch nie. Jung und Alt kommen in Scharen, unabhängig davon, ob es sich um kunsthistorische, zeitgenössische, technische, naturwissenschaftliche, volkskundliche oder andere Ausstellungen handelt. Sie sind breit im Bewusstsein der Gesellschaft verankert und häufig Gesprächsthema bei Fachpublikum, Medien und Besuchern. Selbst Touristen integrieren Besichtigungen bereits als kulturelle Attraktion in ihre Reisen.²² Es gibt zahlreiche Institutionen, die Ausstellungen anbieten, sowie eine Fülle an gezeigten Objekten – daher ist es schwierig, hier einen umfassenden Überblick zu erstellen. Zudem hat sich der Ausstellungsbau zu einer attraktiven und beliebten Bauaufgabe bei Bauherren und Architekten entwickelt. Ihr positives Wirkungsfeld wurde von den politisch Verantwortlichen entdeckt, die seine Implementierung aufgrund dessen vermehrt fördern und fordern. Auch bei der Realisierung des Kunsthauses Bregenz stand der kulturpolitische Auftrag im Vordergrund²³, der in den 1980er-Jahren begann und mit der Eröffnung 1997 noch zu einem Zeitpunkt stattfand, wo die Umsetzung einer Ausstellungsinstitution für zeitgenössische Kunst nicht als selbstverständlich betrachtet wurde. Diese Tatsache und ihre markante Architektur waren die Gründe, weshalb der Institution von Anfang an eine große internationale Aufmerksamkeit zuteil wurde. Die dabei verwendeten Materialien Glas und Beton zeichnen verantwortlich für ihre unverwechselbare, prägende Erscheinung. Die aus der Materialwahl resultierende kontemplative Wirkung in den Räumen in Kombination mit dem ausgeklügelten Tageslichtkonzept ließen

²² SCHNEEDE 2000, S. 7

²³ Siehe Interview Bischof, S. 336-337

das Haus rasch zu einem architektonischen Vorbild und zu einer Architekturikone im Ausstellungsbereich werden.

Was macht Ausstellungsinstitutionen heute so beliebt und warum? Was sind ihre Aufgaben? Was sind ihre Ursprünge und welchen Einfluss hatte dabei die Gesellschaft? Um diese Zusammenhänge besser zu verstehen, müssen die ausstellungstechnischen Funktionen Sammeln, Bewahren, Forschen, Lehren, Vermitteln und Präsentieren von Objekten vor dem Hintergrund des jeweiligen geschichtlichen Kontexts betrachtet werden, der sich über die Jahrhunderte verändert hat. Fragen nach Ursprung, Entstehungsgeschichte und kulturellem Selbstverständnis der Gesellschaft tauchen dabei auf. Im Folgenden wird eine Ausstellungsinstitution als eine Institution verstanden, die verschiedenste Exponate und Kunstwerke entweder dauerhaft oder temporär zeigt. Wenn nicht anders bezeichnet, wird der Begriff „Ausstellungsinstitution“ sowohl für Museen, Kunsthäuser, Kunstvereine oder sonstige Institutionen oder Organisationen verwendet, die Ausstellungen initiieren.



Abb. 1 Schatzhaus in Delphi, 490 v. Chr., Wiederaufbau 1906

Ursprünge und Begriffsbestimmung

Ausstellungsinstitutionen sind eine Antwort auf die im Naturell des Menschen fest verankerte Sammlertätigkeit, die sich im Laufe der Geschichte in unterschiedlichsten Variationen zeigte. In seinem „Museumsatlas“ beschreibt Paul von Naredi-Rainer das treffend für Museen, als eine mögliche Art einer Ausstellungsinstitution: „Das Museum setzt Sammeln voraus, eine Tätigkeit, die als universelles Phänomen so alt ist wie die Menschheit. Als eine besondere Variante der Sammlung ist das Museum eine Zusammenstellung von Natur- oder Kunstgegenständen

im weitesten Sinn, die vorübergehend oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgenommen, besonders geschützt und in einem eigens dafür eingerichteten, abgeschlossenen Ort zur Schau gestellt werden.“²⁴

Ursprünglich stammt das Wort „Museum“ aus dem Griechischen. Es bezeichnete den Tempel der Musen und deren Mutter, der griechischen Gedächtnisgöttin Mnemosyne. In diesen, im erweiterten Sinn, Schatzhäusern wurden den Göttern Opfergaben dargebracht, deren Material, Herstellungsart, Größe und Merkmale

²⁴ NAREDI-RAINER 2004, S. 13

besonders waren. Pilger besuchten die Kultstätten, um ihren Göttern zu huldigen und die Opfergaben zu bewundern.²⁵ Da damals kein Künstlerkult im eigentlichen Sinn existierte, standen bei den geopfert Objekten der Ritus der Opfergabe sowie das Material im Vordergrund, und nicht Fragen zur Herstellung.

In der Antike verwendete man den Begriff Museum, in Anlehnung an die griechischen Musenheiligtümer, in erweiterter Form für die Schulen der Dichtkunst und der Philosophie. Später wurde er auf Forschungsstätten, Gelehrtenvereinigungen und deren wissenschaftliche Sammlungen übertragen. Die wohl berühmteste aus dieser Zeit war das Museum in Alexandria mit seinen zahlreichen Gelehrten und der großen Bibliothek²⁶. Bis Anfang des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff Museum hauptsächlich für Gelehrtenakademien benutzt und nur selten mit einer Ausstellungsinstitution zur Präsentation und Aufbewahrung von unterschiedlichsten Exponaten in Verbindung gebracht, so wie wir ihn heute verwenden.



Abb. 2 Giorgio Vasari,
Studiolo
Francesco I.
de Medici,
Florenz, 1572

Studiolos und Kunst- und Raritätensammlung

Die eigentliche Sammlungstätigkeit veränderte sich über die Jahrhunderte. Im Mittelalter konzentrierte sie sich mehrheitlich auf religiöse Reliquien und sakrale Gegenstände, die von Klerus und Adel gesammelt und aufbewahrt wurden.²⁷ Mit dem Erwachen des Interesses an der eigenen Geschichte, dem Wunsch nach einem wissenschaftlichen Erfassen der Natur sowie dem Entdecken von unbekanntem Teilen der Erde entwickelten sich vor allem in Frankreich und Italien ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sogenannte Studiolos²⁸, anfänglich primär Arbeitsräume, in die man sich zurückzog, um das eigene humanistische und naturwissenschaftliche Wissen anhand der gesammelten Objekte zu vertiefen. Studiolos wurden von Humanisten, Gelehrten und manchem aufgeschlossenen Künstler geführt. Im Laufe des Cinquecento veränderten sie sich von Forschungs- und Arbeitsorten zu prestigeträchtigen Sammlungsräumen. Der maßgebliche Einfluss der Humanisten ließ erstmals die bedeutenden Sammlungen an den Fürstenhöfen entstehen. Eines der ersten

²⁵ POMIAN 1988, S. 23

²⁶ WALL 2006, S. 22-24

²⁷ POMIAN 1988, S.60

²⁸ NEWHOUSE 1998, S. 14-15

Studiolos mit reinem Ausstellungscharakter war dasjenige des Großherzogs Francesco I. de Medici, das 1570 bis 1572 nach Plänen von Giorgio Vasari in Florenz im Palazzo Vecchio erbaut wurde.²⁹



Abb. 3 Museum Wormianum, Wunderkammer, Kopenhagen, 1655

Im Zeitalter der Renaissance galt, neben dem Sammeln von antiken Kunstwerken, das Hauptinteresse der Natur mit all ihren exotischen und skurrilen Erscheinungsformen. In ganz Mitteleuropa war es modern geworden, Besitzer einer möglichst außergewöhnlichen Kunst- und Raritätensammlung zu sein. Gesammelt wurde, was dem Herrscher gefiel. Die oft durcheinandergewürfelten und teilweise exzentrischen Exponate der Adligen und Gelehrten stellten ein verkleinertes Abbild des Weltkosmos dar, in dessen Mittelpunkt stets der Besitzer stand. Entsprechend exklusiv war der Zutritt zu diesen Sammlungen, der als besondere Auszeichnung – oder, wurde er verwehrt, als Ablehnung – gewertet wurde.³⁰

Die Mehrheit dieser Kunst- und Raritätensammlungen, deren berühmteste zur damaligen Zeit diejenigen von Erzherzog Ferdinand II. auf Schloss Ambras in Tirol und Kaiser Rudolf II. in Prag waren, bildet heute den Grundstock vieler europäischer Ausstellungsinstitutionen. Die Stücke in den Kunst- und Raritätenkammern wurden ohne jede Struktur zusammengetragen. Muscheln und Korallen befanden sich neben Skulpturen, Gemälden und Münzen im selben Raum. Erst Carl von Linné ordnete die Präsentation der Objekte. Er entwickelte im 18. Jahrhundert eine Systematisierung dieser Kabinette, die einen entscheidenden Einfluss auf die weitere Strukturierung solcher Sammlungen nahm.³¹ So wurde erstmals begonnen, zwischen Antikensammlungen, Münzsammlungen, Bildergalerien, Naturaliensammlungen usw. zu unterscheiden und diese räumlich voneinander zu trennen.

Sammlungen als Machtzentrum des Herrschers

Das Sammeln von Objekten jeglicher Art war bis weit in das 18. Jahrhundert eine reine Privatsache, die sich nur wenige Privilegierte leisten konnten. Die Ausstellungsobjekte waren nicht für die Allgemeinheit bestimmt. Das Sammeln wurde nicht in erster Linie als Zeugnis der Vergangenheit begriffen, sondern in die

²⁹ NAREDI-RAINER 2004, S. 13

³⁰ NEWHOUSE 1998, S. 15

³¹ GNAM 2009, S. 32-37



Abb. 4 David Teniers d. J.,
Erzherzog Leopold
Wilhelm in seiner
Galerie, 1651

jeweilige Gegenwart integriert³². Es demonstrierte Macht und symbolisierte zudem Kunstkenntertum und Bildung der Besitzer. Aus diesem Grund wurden die Sammlungen ständig erweitert und vergrößert. Häufig gab man Kunstwerke beim Künstler direkt in Auftrag. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden die Exponate nicht mehr wie in der Renaissance in abgeschotteten Räumen aufbewahrt, sondern in neu gebauten Galerien, die als Verbindungsglied zwischen existierenden Teilen der Schloss- und Palastanlagen fungierten.

Ihre lang gestreckte rechteckige Grundrissform veränderte die Art und Weise, wie man den Objekten begegnete. Ein gemächliches Abschreiten ersetzte die Wissenschaftsbegeisterung, wie man sie in den Räumlichkeiten der alten Kunst- und Raritätenkammern antraf. Kunst wurde nun in die Abläufe des Alltags integriert und diente der Zerstreung ihrer Besitzer³³. Um die große Nachfrage nach neuen Kunstwerken, Altertümern und Raritäten zu decken, entstanden bereits im 17. Jahrhundert die ersten öffentlichen Kunstauktionen, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zu mondänen gesellschaftlichen Ereignissen entwickelten, von Presse und Gesellschaft stark beachtet.³⁴ Bis heute sind solche Auktionen Großereignisse in der Kunstwelt und ein wichtiger Aspekt des Sammelns für private und öffentliche Ausstellungsinstitutionen.

Erste Öffnungen der herrschaftlichen Sammlungen

Im Zuge der Aufklärung und der damit verbundenen Emanzipierung und Erstarkung des Bürgertums entstanden Forderungen nach einer allgemeinen Zugänglichkeit der königlichen und adeligen Kunstsammlungen für die gesamte Bevölkerung.³⁵ Aufgrund dieses wachsenden öffentlichen Drucks wurde erstmals 1750 in Frankreich ein Teil der königlichen Gemäldesammlung im Pariser Palais Luxembourg ausgestellt und an zwei Tagen in der Woche für die breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Als das Palais 1779 vorübergehend geschlossen wurde, lagen bereits konkrete Umbaupläne für ein eigenes Museum im Louvre vor. In London erfolgte 1759 die Eröffnung des British Museum mit einer umfassenden Bibliothek und einer naturwissenschaftlichen Sammlung für die

³² VIEREGG 2006, S. 74

³³ NEWHOUSE 1998, S. 14

³⁴ POMIAN 1988, S. 63

³⁵ POMIAN 1988, S. 65-66

allgemeine Bevölkerung.³⁶ Nach und nach machten die europäischen Kaiser, Könige und Fürsten Teile ihrer Sammlungsbestände der Bevölkerung öffentlich zugänglich. Tobias Wall erklärt ihre Beweggründe wie folgt: „Die Öffnung der prächtigen Kunstsammlungen erfolgte nicht primär aus einer Liebe des Herrschers zu seinen Untergebenen oder mit dem Ziel, Kunst und Volk zusammenzubringen, sondern zum einen, um der internationalen Mode zu entsprechen, und zum anderen aus einer trotz aller aufklärerischen Ansätze nach wie vor bestehenden Lust der Fürsten an der Selbstdarstellung.“³⁷

Der erwartete Besucheransturm auf die Sammlungen blieb allerdings aus. Die Räumlichkeiten waren zwar offiziell für jedermann zugänglich, in der Realität aber mit strengen Auflagen und Einlasskriterien verbunden, um nur einem kleinen Kreis an Privilegierten und Gebildeten Zugang zu den Kunstsammlungen zu gewähren. Die Zutrittskriterien waren in den verschiedenen Teilen Europas ganz unterschiedlich. Kaiser Josef II. beabsichtigte 1770, seine Kunstsammlung bei freiem Eintritt der Bevölkerung zugänglich zu machen. Wegen des starken Widerstands vonseiten der Kuratoren und auch der Künstler konnte er das jedoch in dieser Form nicht realisieren. In St. Petersburg kam man z. B. nur mit Hut und Handschuhen ins Museum. Im British Museum musste man sich wiederum eine Woche vorher anmelden und die genaue Dauer des Museumsaufenthaltes angeben. An vielen Orten wurde der Zutritt über ein sehr hohes Eintrittsgeld geregelt, das sich ein einfacher Bürger schlichtweg nicht leisten konnte. Die limitierten und kurzen Öffnungszeiten an den Werktagen erschwerten einen Ausstellungsbesuch für die allgemeine Bevölkerung zusätzlich. Dazu kam, dass ein Bürger, wenn er alle Hindernisse überwunden hatte, in den Ausstellungsräumen mit seinen Eindrücken sich selbst überlassen war.³⁸ Oft kam er verwirrter aus den erhabenen Hallen heraus, als er hineingegangen war. Solche ersten Versuche einer Demokratisierung der Kunst richteten sich an einen kleinen bürgerlichen Kreis und verwirklichten in keiner Weise die Bildungsidee der Aufklärung. Das Ideal, Kunst als Bildungsmittel einzusetzen, sollte erst zwei Jahrhunderte später erreicht werden.

Vorbild „Muséum Français“

Mit dem Ausbruch der Französischen Revolution veränderte sich die Gesellschaft. Als eine der Folgen wurde 1793 die gesamte königliche Kunstsammlung verstaatlicht und im eigens dafür adaptierten Louvre, als „Muséum Français“, öffentlich zugänglich gemacht. Naredi-Rainer beschreibt die organisatorischen

³⁶ NAREDI-RAINER 2004, S. 14

³⁷ WALL 2006, S. 31-32

³⁸ WALL 2006, S. 31-35



Abb. 5 Hubert Robert,
Einrichtung der
Großen Galerie im
Louvre, 1796

Strukturen: „Ab 1802 hatte dieses Museum eine Verwaltung, wie sie heute noch üblich ist: einen Generaldirektor, drei Konservatoren für Malerei, Antiken, Zeichnungen sowie Verwaltungspersonal und Aufseher. Es war bei freiem Eintritt an drei von zehn Tagen für die Öffentlichkeit zugänglich und ansonsten den Künstlern zum Studieren und Kopieren vorbehalten. Preisgünstige Kataloge, Beschriftungen an den in chronologischer Systematik gehängten Bildern sowie Führungen unterstrichen den Charakter des Museums als staatliche Erziehungsinstitution.“³⁹

Kunst als nationales Eigentum zu verstehen, sie für die Bevölkerung zu sammeln, zu erforschen und für nachkommende Generationen zu hüten, ist ein Ergebnis der Französischen Revolution und im „Muséum Français“ als Prototyp manifestiert. Seine Struktur wie auch seine Organisation bewährten sich über die Jahrhunderte ausgezeichnet und wurden deshalb bis heute in fast unveränderter Form im Louvre so beibehalten. Wegen seines anhaltenden Erfolgs diente das „Muséum Français“ bei den Gründungen vieler Ausstellungsinstitutionen im 19. Jahrhundert als Vorbild. Es etablierte die Verwendung des Begriffs Museum als Bezeichnung einer Ausstellungsinstitution in der Form, wie wir ihn, wie bereits erwähnt, bis heute anwenden.

Das breite gesellschaftliche Interesse an Museen manifestierte sich im 19. Jahrhundert in den zahlreichen Ausstellungsneubauten, die europaweit für die bestehenden Sammlungen errichtet wurden. Spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Ausstellungen in allen Varianten bei der Gesellschaft en vogue und die Institutionen wurden als Orte der Würde und Wissensvermittlung, als Orte der Belehrung mit Bildungsauftrag und als „heilige Hallen“ verstanden. Sie waren als ein beliebter Zeitvertreib in der Gesellschaft fest verankert und aus dieser nicht mehr wegzudenken.

Gesellschaftliche Etablierung von Institution und Kunst im 19. Jahrhundert

Aufgrund dieser wachsenden kulturellen Bedeutung der Ausstellungsinstitution und des Einflusses von Kunstausstellungen veränderte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts das allgemeine Bild eines Künstlers. Oskar Bätschmann thematisiert diese soziale, gesellschaftliche und auch kulturelle Wandlung ausführlich in

³⁹ NAREDI-RAINER 2004, S. 14



Abb. 6 Robert Fleury,
Tizians Atelier,
1843

seinem Buch „Der Ausstellungskünstler“. Die Veränderung vollzog sich in einer Annäherung zwischen Herrscher, Bürgertum und Künstler und spiegelte sich in der öffentlich zelebrierten Nähe zwischen Künstler und Herrscher wider. Als besonders einflussreich und gebildet galt derjenige, der einen engen Umgang mit verschiedenen Künstlern hatte: „1864 empfing Rosa Bonheur die Kaiserin Eugénie in ihrem Atelier in Fontainebleau. ... Es handelte sich um eine

Wiederholung der mythischen Auszeichnung des Künstlers im Atelier durch den Herrscher, für das der Besuch Alexander des Großen bei Apelles das Vorbild gab, das von Kaiser Maximilian im Atelier des Malers, von Karl V. bei Tizian, Napoleon bei Jacques-Louis David und König Ludwig I. von Bayern bei Thorvaldsen nachgeahmt wurde.“⁴⁰ Anfang des 21. Jahrhunderts bekunden politisch Verantwortliche ebenfalls gerne ihr Interesse an Ausstellungsinstitutionen und in weiterer Folge an den Kunstschaffenden, indem sie Ausstellungen eröffnen und sich anschließend unter die Gäste mischen. Bei jeder Ausstellungseröffnung im Kunsthaus Bregenz ist beispielsweise ein Politiker anwesend. Je nach persönlichem Interesse verlässt er die Eröffnung zwar bereits nach dem offiziellen Teil wieder oder aber verweilt etwas länger und plaudert mit den Besuchern.



Abb. 7 Paul Delaroche,
Die Künstler-
versammlung,
1841

Parallel zur Annäherung von Künstler und Herrscher entstand in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts auch das Verständnis eines Künstlers als individuelle und künstlerisch freischaffende Person. Um diesem Bild gerecht zu werden, wurden die unterschiedlichsten Images von den Künstlern selbst geschaffen und für die interessierte Bevölkerung gepflegt bzw. inszeniert. Die Kunstwerke wurden, wie die Künstler und Ausstellungsinstitution selbst, als mystisch und heilig angesehen. Schriftsteller

begannen, sich mit den Künstlerpersönlichkeiten zu identifizieren, und das Künstlerleben gewann als literarischer Stoff an Bedeutung. E. T. A. Hoffmanns Erzählungen „Die Jesuitenkirche in G.“ von 1817, Balzacs Roman über den Maler Frenhofer in seinen 1831 erschienenen Erzählungen „Le Chef-d’œuvre inconnu“ und Émile Zolas Erzählungen über den ebenso genialen wie unfähigen Künstler Claude Lantier prägten das Bild eines Künstlers in der Gesellschaft bis weit ins 20. Jahrhundert.⁴¹ Verschiedenste Philosophen wie Immanuel Kant

⁴⁰ BÄTSCHMANN 1997, S. 96

⁴¹ BÄTSCHMANN 1997, S. 98-104

oder Arthur Schopenhauer beschäftigten sich in ihren unterschiedlichen Thesen mit dem Einfluss von Kunst, der Distanz zwischen der idealen Welt der Kunst und derjenigen des Alltags, einer autonomen Kunst und Kunst als Religion. Sie bereiteten in der damaligen Epoche ein interessantes Diskussionsfeld vor, mit Fragen und Überlegungen, die ihre Brisanz bis heute beibehalten haben.⁴²

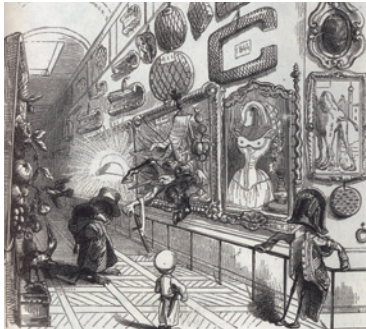


Abb. 8 Grandville, Die gefährlichen Bilder, 1844

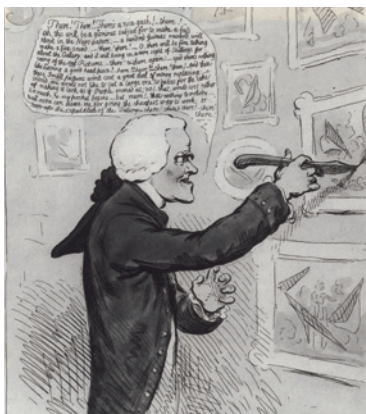


Abb. 9 James Gillray, Shakespeare Gallery, 1791

Wachsende Konkurrenz zwischen Künstlern

Die Künstlerschaft des 19. Jahrhunderts hatte aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen ein ausgeprägtes Interesse daran, ihre Kunst nicht nur mehr ausschließlich für bereits vorher definierte Räume in Kirchen und Palästen zu produzieren, sondern diese direkt in den „heiligen“ Ausstellungshallen zu platzieren. Als Folge dieser Umwandlung, vom ehemaligen Hofkünstler zum selbstständigen Ausstellungskünstler, wie Bättschmann es bezeichnet,⁴³ etablierte sich ein aggressiver Kunstmarkt. Um aus der umfangreichen Konkurrenz herauszustechen, buhlten einige Künstler, wie das bis heute bei vielen zeitgenössischen Kunstmessen wieder der Fall ist, um Anerkennung und Aufmerksamkeit und scheuten vor Inszenierungen und Provokationen nicht zurück. Grandville zeigte diese Thematik bereits in der 1844 erschienenen Karikatur „Die gefährlichen Bilder“ und stellte darin den kampfbereiten Kunstwettbewerb in den französischen Galerien und Salons dar.⁴⁴ Ein weiteres Beispiel über den Kunstmarkt und seine kommerziellen Mechanismen lieferte

James Gillray mit seiner 1791 erschienenen Karikatur „The Monster broke loose or a peep into the Shakespeare Gallery“.⁴⁵ In dieser Karikatur beschuldigte er den Verleger, Händler und Ausstellungsunternehmer John Boydell, selbst einige Bilder zerstört zu haben, um das Interesse der Presse und das Kunstpublikum anzustacheln.

⁴² WALL 2006, S. 35-45

⁴³ BÄTTSCHMANN 1997, S. 9

⁴⁴ BÄTTSCHMANN 1997, S. 133-134

⁴⁵ BÄTTSCHMANN 1997, S. 38-40

Andere Wege zur Sicherung ihres Ruhms gingen die Künstler Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen. Canova trieb zeitlebens die systematische Verbreitung seiner Werke und Steigerung seiner Bekanntheit durch Publikationen voran. Nach seinem Tode im Jahr 1822 erbaute sein Stiefbruder und Alleinerbe im italienischen Possagno ein eigenes Canova-Museum und erschuf auf diese Weise langfristig ein Canova-Denkmal.⁴⁶ Der dänische Künstler Bertel Thorvaldsen wiederum ging einen Schritt weiter und bestimmte die Stadt Kopenhagen zu seinem Alleinerben. Er verpflichtete sie damit, ihm nach seinem Ableben ein Museum als Erinnerung für seine Kunst und seinen Leichnam zu bauen.⁴⁷



Abb. 10 Benjamin Zix,
Nächtlicher Besuch
Napoléon und
Marie-Louise im
Louvre, 1810

Steigende Konkurrenz zwischen Institutionen und deren Folgen

Um die Attraktivität und die Bekanntheit der einzelnen Ausstellungsinstitutionen in der Gesellschaft zu erhöhen und sich aus der Dichte an konkurrierenden Institutionen herauszuheben, waren zwei sogenannte Amusements äußerst modern: die lebenden Bilder, *tableaux vivants*, und der nächtliche Besuch des Museums bei Fackelschein. Oskar Bättschmann: „Der Besuch der Museen bei Fackelschein kam im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Mode.

Künstler wie Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen gingen auf die Wünsche des Publikums ein, beteiligten sich am festlichen Amusement oder zeigten die neuen Werke in ihren Ateliers bei künstlichem Licht. Wie in den *tableaux vivants* tritt das Publikum aktiv auf, indem es mit der Belebung der Werke und der eigenen Verwandlung in die Werke spielt.“⁴⁸ Die Ausstellungsobjekte erzielten auf diese Weise eine dramatische Wirkung. Diese Mystifizierung, dieses inszenierte Spektakel zeigt das Bild einer Ausstellungsinstitution im 19. Jahrhundert als eine „heilige Halle“ und war besonders beliebt. Heute finden sich Amusements, als Event bezeichnet, in unterschiedlichsten Variationen in den Ausstellungsinstitutionen wieder. Aktivitäten mit Künstlern wie Preview, Vernissage, Finissage, Frühstück oder Ähnliches erleben einen starken Zulauf und erfreuen sich großer Beliebtheit in der heutigen Gesellschaft. Auch das Kunsthaus Bregenz bietet ein je nach Künstlerpersönlichkeit konzipiertes Rahmenprogramm zu jeder Ausstellung an. Diese kulturellen und gesellschaftlichen Aktivitäten sind

⁴⁶ NEWHOUSE 1998, S. 75-76

⁴⁷ BÄTTSCHMANN 1997, S. 88-94

⁴⁸ BÄTTSCHMANN 1997, S. 21-22

im jeweiligen Ausstellungsheft detailliert aufgelistet und runden die Informationen zur eigentlichen Ausstellung ab. Im Zuge dieses Rahmenprogramms nahmen z. B. Nachfahren von Roy Lichtenstein 2005 an einer Schiffsfahrt auf dem Bodensee teil, zusammen mit anderen Ausstellungsgästen. Andere Künstler wie beispielsweise Pascale Marthine Tayou⁴⁹ waren 2014 beim beliebten Künstlerfrühstück anwesend oder führten wie Tone Fink⁵⁰ 2003 durch die eigene Ausstellung.

Anfang des 20. Jahrhunderts verlor die Bevölkerung zunehmend ihr Interesse an den Ausstellungsinstitutionen, die gleichzeitig immer mehr in die Kritik der Künstler gerieten. Gründe waren zum einen die enorme Vielzahl an vorhandenen Institutionen mit ihren unveränderten Ausstellungsräumen aus dem 19. Jahrhundert und zum anderen die beherrschende Präsentationsart mit seiner Fülle und Dichte an ausgestellten Objekten. Die für das 19. Jahrhundert charakteristische Präsentationsart sah vor, dem Besucher die gesammelten Exponate verständlich zu machen, indem die einzelnen Ausstellungsobjekte chronologisch und je nach Entstehungsepoche in der dazu passenden historisierenden Architektur von Antike, Renaissance, Barock usw. präsentiert wurden. Bei dieser Art von Inszenierung der Exponate stand dabei primär der Bildungsauftrag im Vordergrund, ästhetische Aspekte blieben im Hintergrund. In der Folge waren die Ausstellungsräume



Abb. 11 J. Maaß, Rubensaal
Alte Pinakothek, 1895

oftmals überfüllt und die eigentlichen Werke konnten keine Wirkung entfalten: Ausstellungen galten als langweilig, verstaubt und bedurften dringend einer Erneuerung. Dazu kam, dass die Kunstwerke der Künstler um die Jahrhundertwende, um ihnen gerecht zu werden, eines anderen Präsentationsrahmens als die existierenden Räume bedurften, als es vergleichsweise noch die Kunst aus dem 19. Jahrhundert benötigte. Diese kritische Stimmung gegenüber der Ausstellungsinstitution spiegelt sich in dem am 20.

Februar 1909 im Le Figaro in Paris erschienenen „Manifest des Futurismus“ des Futuristen Filippo Tommaso Marinetti wider, in dem er Museen als Friedhöfe und öffentliche Schlafsäle bezeichnete, die man zu bekämpfen habe.⁵¹ Mit dieser Meinung stand er nicht allein. Er bekam erhebliche Unterstützung von anderen Künstlerkollegen wie El Lissitzky, Marcel Duchamp sowie aus der Bevölkerung.⁵²

⁴⁹ KUNSTHAUS BREGENZ 2014c, S. 17

⁵⁰ KUNSTHAUS BREGENZ 2003, S. 10-11

⁵¹ LAMPUGNANI 2003, S. 35

⁵² NEWHOUSE 1998, S. 103



Abb. 12 Konstantin Uchtomskij, Saal der griechischen Bildwerke, Neue Eremitage, 1853

Krise der Institution Anfang 20. Jahrhundert

Den Ausweg aus dieser Situation sahen einige Ausstellungsfachleute darin, nicht mehr von jedem Meister oder jeder Kunstepoche nur je ein Belegstück zu haben, sondern sich zu spezialisieren, sowie die Objekte nicht mehr chronologisch, sondern zu verschiedenen Themen ansprechend zu gruppieren, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe in ästhetischem Hinblick zu arrangieren sowie dabei den chronologischen und didaktischen Aspekt in den Hintergrund treten zu lassen. Je nach Ausstellungsthema und -dauer konnten diese Arrangements wieder verändert werden

und ermöglichten so dem Besucher, immer wieder neue Kompositionen zu erkunden.⁵³ Diese damals zunächst zögerlich beginnende Art der Präsentation findet sich heute in Form von Wechselausstellungen wieder, die aus dem heutigen Ausstellungsbetrieb nicht mehr wegzudenken sind.



Abb. 13 Wilhelm Bode, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, 1904

Eines der ersten Beispiele für diese Reformbestrebungen ist das 1904 von Wilhelm von Bode gestaltete und später nach ihm benannte Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Dieser neuen ausstellungstechnischen Konzeption, im erweiterten Sinn der Beginn der Ausstellungsarchitektur, stand die damals gängige Ausstellungspraxis der stilidentischen Milieukonstruktion gegenüber. Das im Jahr 1906 erschienene „Handbuch der Architektur“ unterstützte die Erhaltung der bisherigen Praxis aus dem 19. Jahrhundert, legte die genauen Präsentationsrichtlinien für die jeweilige

Kunstepoche fest und empfahl ihre Umsetzung unter detaillierten Anleitungen.⁵⁴ Die Mehrzahl der Ausstellungsverantwortlichen hielt sich an diese traditionelle Haltung. Sie sahen in den neu aufkommenden Ideen zur Gestaltung einer Ausstellung eine Vernachlässigung des Bildungsauftrags sowie eine Störung und Entweihung ihrer Kunsttempel.

Das bereits schwindende Interesse an Ausstellungsinstitutionen vor dem Ersten Weltkrieg wurde nach dem Krieg wegen der starken sozialen und

⁵³ NAREDI-RAINER 2004, S. 16

⁵⁴ NAREDI-RAINER 2004, S. 16

gesellschaftlichen Umbrüche zusätzlich verstärkt, als Folge des Zusammenbruchs vieler europäischer Monarchien. Der beliebte Ausstellungsbesuch als Zeitvertreib schwand immer mehr aus dem Bewusstsein der Gesellschaft, denn die Allgemeinheit engagierte sich für die notwendigen sozialen Themen und interessierte sich vorrangig für die Errichtung von Wohnungen, Kindergärten und Schulen. Es überrascht also nicht, dass Ausstellungen nicht mehr besucht wurden. Sie galten als elitär, waren nicht mehr populär und zudem wurde die Institution selbst vehement von zeitgenössischen Künstlern infrage gestellt. Die neu entstandenen Kunstrichtungen passten so gar nicht in die althergebrachten Ausstellungshäuser – Künstler wie z. B. Marcel Duchamp wollten ihre Werke nicht darin ausgestellt wissen.⁵⁵

Wege aus der Krise und idealisierte Rückbesinnung

Beeinflusst von diesen politischen und gesellschaftlichen Neuordnungen des Ersten Weltkriegs und der Künstlerkritik an den traditionellen Häusern, entstand bei einzelnen Verantwortlichen der Wunsch nach einer modernen Haltung. Ihrer Meinung nach sollten Ausstellungsinstitutionen nicht nur Kunstwerke aus der Vergangenheit, sondern auch die neu etablierte, zeitgenössische, abstrakte Kunst zeigen und sie dem Besucher entsprechend verständlich präsentieren. Aufgeschlossene Ausstellungsfachleute, wie Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle⁵⁶, oder Alexander Dorner, Direktor des Landesmuseums Hannover, realisierten einige dieser Vorstellungen unter persönlichem Einsatz. Viele ihrer damals noch revolutionären Ideen, z. B. die Verwendung von

Grammofonen zur Erklärung der Kunst⁵⁷, wurden erst viele Jahrzehnte später mithilfe von Tonbändern realisiert und sind heute in fast jedem Museum in Form von Audioguides wiederzufinden. Im Auftrag von Dorner installierte beispielsweise der russische Konstruktivist El Lissitzky 1927/28 das „Kabinett der Abstrakten“, als einen

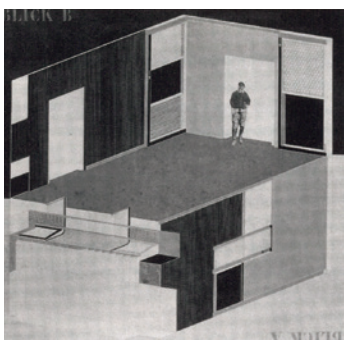


Abb. 14 El Lissitzky, Entwurf für das „Kabinett der Abstrakten“, Hannover, 1927



Abb. 15 El Lissitzky, „Kabinett der Abstrakten“, Hannover, 1928

⁵⁵ LAMPUGNANI 2003, S. 35-36

⁵⁶ SCHNEEDE 2000, S. 10

⁵⁷ WALL 2006, S. 209

Raum im Landesmuseum Hannover, in dem der Besucher auffordert wurde, Lamellenwände zu verschieben. Zum ersten Mal konnte der Besucher aktiv in das Ausstellungsgeschehen eingreifen, was der damaligen Zeit weit voraus war.⁵⁸ Diese seltenen avantgardistischen Ideen wurde unter den totalitären Regimen der 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts sofort unterbunden, entsprechende Strömungen unter den Fachleuten unterdrückt und die Ausstellungsinstitution wieder in den Kontext einer belehrenden und heiligen Halle gestellt, ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war die europäische Gesellschaft traumatisiert und die Menschen waren auf der Suche nach politisch und ideologisch unverfänglichen Anknüpfungspunkten, die ihnen einen Neuanfang erlaubten. Ausstellungsinstitutionen boten eine gute Möglichkeit dazu. Vittorio Magnago Lampugnani schreibt hierzu: „Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erwachte das Interesse für moderne Museumseinrichtungen und Museumsbauten erneut. Nicht nur, dass zahlreiche Gebäude für die Kunst durch Bomben beschädigt oder zerstört worden waren; die Nachkriegsgesellschaft sehnte sich gleichermaßen nach Selbsterneuerung wie nach sicheren Leitbildern, nach denen sie diese Selbsterneuerung auszurichten vermochte. Die Kunst schien ihr derlei Leitbilder zu bieten.“⁵⁹

Die Ausstellungsinstitution erfüllte diese Anforderungen vollständig; es entstanden in diesem idealisierten Bereich erwartungsgemäß weder Kritik noch Diskurs über politische und soziale Themen der Nachkriegszeit. Die Kunst befand sich in einer in sich geschlossenen Welt, die nach der gerade durchlebten Schreckenszeit keinerlei ideologische Verflechtung zwischen Kunst und Gesellschaft erlaubte, ja nicht einmal wünschte. Barbara Steiner erklärt diesen Zusammenhang wie folgt: „Kunst sollte nicht länger politischer Repräsentation oder der Marktzyklulation unterworfen sein, sondern wurde als idealisierte Sphäre außerhalb von Verwertungsinteressen konzipiert. Aus dieser Haltung heraus konnte auch im Museum – als ‚Hort reiner Ästhetik‘ – jegliche Verstrickung mit politischen, ökonomischen oder sozialen Zusammenhängen weit von sich gewiesen werden.“⁶⁰

⁵⁸ KLÜSER / HEGEWISCH 1991, S. 76-83

⁵⁹ LAMPUGNANI 2003, S. 36

⁶⁰ STEINER / ESCHE 2007, S. 9-10

Künstlerkritik und -forderungen

Die fehlende Auseinandersetzung der Ausstellungsinstitutionen mit der Realität erzeugte in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts eine Reihe von künstlerischen Reaktionen. Die gesellschaftliche Distanz, die Abgehobenheit und Starrheit wurden von den Künstlern nicht länger akzeptiert, was zu einer Reihe von Aktivitäten und alternativen Kunstformen außerhalb des bisherigen Wirkungsfeldes der Ausstellungsinstitution und unabhängig der geschützten Räume führte.⁶¹ Die junge Generation von Künstler brachte sich aktiv in das politische und gesellschaftliche Leben ein. Sie zwang dadurch die Verantwortlichen, ihre veraltete, bürgerliche Ausstellungshaltung vom Anfang des 20. Jahrhunderts neu zu überdenken. Neue Kunstformen wie Happenings, kontextuelle Kunst, Installationen, Performances oder Actions entstanden und etablierten sich. Um diese temporären Kunstaktionen besser dokumentieren und dauerhaft einfangen zu können, erlangten die neuen Medien Film und Fotografie an Bedeutung und hielten Einzug in die Kunstszene. Mit künstlerischen Aktionen und Inszenierungen, stets im Kontext des jeweiligen künstlerischen Oeuvre, trat die Kunst aus den Ausstellungsräumen heraus und erreichte dadurch den direkten Kontakt mit einem breiteren Publikum, als das in den geschützten Ausstellungsräumen mit vereinzelt Kunstinteressierten möglich war. Mit dieser Art von künstlerischen und oftmals auch sozialkritischen, gesellschaftspolitischen Aktionen konfrontierte die Kunst alle Teile der Gesellschaft, was oft zu großen Diskussionen führte und von den meisten Laien als Provokation verstanden wurde. Zudem waren diese Aktionen stets nur für einen kurzen Zeitraum konzipiert. Dieser ephemere Kontext erzeugte eine zusätzliche Irritation bei der Bevölkerung. Verschiedenste Aktionen, wie z. B. das Museum als Erinnerung von Marcel Broodthaers⁶², verliehen diesem Aufbrechen der aus Künstlersicht verkrusteten Nachkriegs-Ausstellungslandschaft und den damit verbundenen Künstlerforderungen an die Institution nachhaltig Ausdruck.

Die zentralen Forderungen der Künstler verlangten nach einer tief greifenden Reform der bestehenden Ausstellungsinstitutionen. Eines der Hauptanliegen waren neue und flexibel gestaltbare Räume und, an die Verantwortlichen der Institution gerichtet, eine umfassende Publikumsorientierung durch eine geeignete Kommunikation zwischen Kunst und Besucher, durch Weiterbildung und durch eine Kunstvermittlung, die die jeweiligen Kunstobjekte dem Betrachter verständnisnah präsentieren sollte. Der enorme Druck und die inzwischen

⁶¹ STEINER / ESCHE 2007, S. 17

⁶² BELTING 1998, S. 475-479



Abb. 16 Renzo Piano und Richard Rogers, Centre Pompidou, Paris, 1977



Abb. 17 Renzo Piano und Richard Rogers, Centre Pompidou, Paris, 1977

unübersehbaren Konsequenzen verfehlten ihre Wirkung nicht und so setzten ab den 1970er-Jahren die Verantwortlichen Schritt für Schritt die Forderungen der Künstler um. Zusätzlich zu ihren bisherigen etablierten Aufgaben des Sammels,

Forschens und Bewahrens integrierten sie die neuen museologischen Aufgaben von Vermitteln und Präsentieren, stellten sich damit den zeitgenössischen sozialpolitischen sowie pädagogischen Aufgaben und begannen mit der Neupositionierung der Ausstellungsinstitution.⁶³ Um das wissenschaftliche Personal bei diesen strukturellen und inhaltlichen Umwandlungen zu entlasten, wurden Kunstpädagogen, Ausstellungsmanager, Pressereferenten und Werbeleute zur Professionalisierung der neuen Aufgabenbereiche in die Ausstellungsinstitutionen berufen⁶⁴.

Heute sind die meisten der Forderungen aus den 60er- und 70er-Jahren umgesetzt und aus dem Ausstellungsalltag nicht mehr wegzudenken. Erklärende und ergänzende Beschreibungen zu Objekten, künstlerbezogene Präsentationsweisen, Künstler- und Kuratorführungen, Museumspädagogik zur Kunstvermittlung für Erwachsene und Kinder, Workshops, Vorträge und Symposien, um nur einige zu nennen, sind selbstverständlich geworden. Diese ergänzenden Informationen und Angebote sind wichtig für den Besucher und infolgedessen ebenso für die Ausstellungsinstitutionen in ihrer neuen Rolle als aktiver Kunstvermittler.

Erneute gesellschaftliche Etablierung von Institution und Kunst

Anfang der 80er-Jahre zogen sich die Künstler zunehmend aus den politischen und sozialkritischen Themenbereichen zurück. Ihrer Meinung nach sollte Kunst nicht mehr Aussagen über Umgebung, Menschen, Politik und Kultur machen, sondern nur noch um ihrer selbst willen gemacht werden. Diese Tendenz war nicht unumstritten und führte zu unzähligen Konfrontationen zwischen Künstlern, Kuratoren und Kritikern. Auf diesen zunehmenden Konservatismus reagierten z. B. Künstlerinnen wie Jenny Holzer, Barbara Kruger oder die Künstlergruppe

⁶³ STEINER / ESCHE 2007, S. 17

⁶⁴ SCHNEEDE 2000, S. 14



Abb. 18 Guerilla
Girls, 1987

Guerilla Girls mit ihren Aktionen und Arbeiten.⁶⁵ So tauchten die Guerilla Girls, immer unidentifizierbar hinter Gorillamasken verborgen, plötzlich in amerikanischen Ausstellungsinstitutionen auf, um Sexismus und Rassismus in der Kunstwelt mit ihren Aktionen und provokanten Fragen zu bekämpfen.⁶⁶ Jenny Holzer projizierte wiederum ihre gesellschaftskritischen und politischen Texte in den öffentlichen Raum und an Gebäude. Auch noch 2004, als Ergänzung zu ihrer im Kunsthaus Bregenz stattfindenden Ausstellung, projizierte sie solche Texte auf die Glasfassade. Barbara Kruger installierte dagegen von Anfang an ihre Kunstwerke im öffentlichen Raum nach den Mechanismen der Werbebranche: Ihre Fassadenarbeit am Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz

funktionierte ebenfalls mit diesen werbetechnischen Mitteln. Die Haltung der genannten Künstler stellen zwar eher Ausnahmen in der Kunstwelt dar, denn der größere Teil der Künstler nahm seine Kunst aus dem politischen Kontext heraus. Durch die damit einhergehende Integration in das Gemeinwesen verlor die Kunst allerdings ihre Kraft als Impuls, als das Fordernde und somit langfristig ihre gesellschaftliche provozierende Brisanz, kurzum, den Stachel⁶⁷. Da die Kunst der Bevölkerung nun keinen unangenehmen Spiegel mehr vor die Augen hielt, begannen neben Ausstellungsinstitutionen zunehmend private Personen, Unternehmen und Firmen, Kunst zu sammeln und sich mit ihr zu umgeben. Im Gegenzug suchten die Künstler wiederum die Nähe der Bevölkerung und der Ausstellungsinstitutionen. Mit dieser Entwicklung wurden Kunst und seine Künstler für einen breiteren Teil der Gesellschaft, ähnlich wie bereits im 19. Jahrhundert, wieder salonfähig und interessant, ebenso die Ausstellungsinstitution selbst.

Boom der Institution und seine Folgen

Als Folge dieser breiten Akzeptanz entstanden in den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts eine große Anzahl an neuen privaten und öffentlichen Ausstellungsinstitutionen neben den bereits vorhandenen Kunsthäusern, Kunstvereinen und Museen. Zusätzlich etablierten sich neben dem öffentlichen Sammlungsauftrag auch die privaten Sammleraktivitäten, deren Motivation von

⁶⁵ STEINER / ESCHE 2007, S. 18-19

⁶⁶ SCHULTZ 1995, S 68

⁶⁷ WEISNER 1990, S. 180



Abb. 19 Renzo Piano,
Fondation
Beyeler,
Basel, 1998



Abb. 20 Renzo Piano,
Fondation
Beyeler,
Basel, 1998

Kapitalanlage bis Prestigeobjekt unterschiedlicher nicht sein könnte. Bis Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts führte das zu komplizierten Verflechtungen zwischen Kunst, Gesellschaft, Unternehmen, öffentlicher Hand, Kunstmarkt und Ausstellungshäusern. Barbara Steiner beschreibt einige von ihnen: „...“, während sich innerhalb der Kunst Gräben zwischen verschiedenen

Auffassungen auftun, wenn etwa ein Teil des Kunstfeldes zu einer glamourösen Society-Plattform mutiert, ein anderer im Kommerz aufgeht, ein dritter in der Logik börsennotierter Unternehmen agiert, ein vierter nach wie vor auf dem utopischen Potenzial von Kunst beharrt, und ein fünfter sich komplett aus der Sichtbarkeit zurückzieht.“⁶⁸ Die Aufzählung kann laut Barbara Steiner beliebig fortgesetzt werden und stellt Anfang des 21. Jahrhunderts die Kunst und ihre Institutionen vor völlig neue Herausforderungen. Eine der Folgen ist die damit verbundene steigende Nachfrage nach Exponaten, die die Preise für Kunstwerke jeglicher Art inzwischen ins Unermessliche emporklettern ließ. Wegen dieser inflationären Preise und ihrem begrenzten Ankaufsetat können sich die Institutionen die Exponate nicht mehr leisten und geraten somit in die Kritik, ihren öffentlichen Sammlerauftrag nicht mehr zu erfüllen. Um die Problematik aufzufangen, haben sich inzwischen unterschiedliche Kooperationen von Ausstellungsinstitutionen und Privatpersonen in Form von Leihgaben, temporären Ausstellungen oder Stiftungen mit privaten Sammlern gebildet, wie z. B. beim Museum Leopold im Wiener Museumsquartier.⁶⁹ Allerdings gestalten sich solche Kooperationen nicht unbedingt immer unproblematisch.

Um die vielen Ausstellungsinstitutionen bei steigender Konkurrenz und den stets weiter verkürzten staatlichen Subventionen finanziell aufrechterhalten zu können, sind die Institutionen zunehmend auf finanzielle Unterstützung durch diverse Sponsoren angewiesen, die sich im neu entdeckten lukrativen Betätigungsfeld der Kunst ausbreiteten und während der letzten drei Jahrzehnte immer öfter die

⁶⁸ STEINER / ESCHE 2007, S. 20

⁶⁹ SCHNEEDE 2000, S. 7-8

ursprüngliche Aufgabe des Staates übernehmen. Unweigerlich geht mit dem damit einhergehenden wirtschaftlichen Erfolgszwang und den entsprechenden Sponsorenansprüchen der inhaltliche Fokus verloren.⁷⁰ Private Kunstförderung gibt es zwar nicht erst seit unserem Jahrhundert, sie ist fast so alt wie die Ausstellungsinstitutionen selbst. Der Unterschied zum heutigen Sponsoring ist jedoch, dass beim Mäzenatentum der Gedanke der Allgemeinheit im Vordergrund steht, wohingegen Sponsoren primär das eigene Image zu fördern wünschen.⁷¹ Ihre Ansprüche zu erfüllen und gleichzeitig konkurrenzfähig gegenüber anderen Institutionen zu sein, führte dazu, dass Ausstellungsinstitutionen je länger, je mehr als Dienstleister verstanden und als solche geführt werden. Wirtschaftlichkeit und Besucherzahlen sind deshalb sowohl bei privaten wie öffentlichen Institutionen wichtiger geworden als die tatsächliche künstlerische Qualität der einzelnen Ausstellungen.⁷² So überrascht es nicht, dass ein Jonglieren mit den Besucherzahlen in den österreichischen Ausstellungshäusern laut der „Standard“-Serie „Museen im Umbruch“ die Regel ist und viele Ausstellungsleitungen diesbezüglich äußerst kreativ sind.⁷³ Die Möglichkeit, sich diverses Kunstwissen mithilfe von Kunstbüchern, CDs und Videos selbst anzueignen, ohne jemals physisch in eine Ausstellung zu gehen, erhöht den Druck auf die Ausstellungsinstitutionen zusätzlich⁷⁴.

Steigende Konkurrenz und zunehmender Einfluss von Wirtschaftsfaktoren

Trotz der enormen europaweiten Dichte an bereits existierenden Institutionen werden Anfang des 21. Jahrhunderts nach wie vor neue Ausstellungsräume gebaut. Um in diesem breiten Angebot herauszustechen, müssen die Verantwortlichen interessante und massentaugliche Konzepte entwickeln. Publikumswirksam inszenierte temporäre Großausstellungen, die europaweit die immer gleichen Künstler zeigen, in Kombination mit dem stets dominanteren Ausstellungstourismus sind deshalb keine Seltenheit und unterstreichen den Unterhaltungscharakter der heutigen Ausstellungen, die ihre Besucher geradezu zum Konsumieren in ihre Institutionen einladen.⁷⁵ Um diese bekannten Originale in den medienwirksam inszenierten Ausstellungen zu präsentieren, sind Kunstwerke heute einem ständigen Ortswechsel und einem oftmals

⁷⁰ SCHNEEDE 2000, S. 8

⁷¹ CHRISTIANS 1990, S. 92

⁷² TRENKLER 2005b, S. 2

⁷³ TRENKLER 2005a, S. 2

⁷⁴ WOHLFROMM 2005, S. 49-51

⁷⁵ NEWHOUSE 1998, S. 190



Abb. 21 Donald Judd, Chinati-Foundation, Marfa, 1992

unsachgemäßen Transport ausgesetzt. Natürlich führt das zu Kritik vonseiten der Künstler. Um diesem Kreislauf zu entkommen, gab beispielsweise der Künstler Donald Judd seinen Objekten im stillgelegten Militärkomplex Fort D. A. Russell in der texanischen Kleinstadt Marfa einen fixen Ort, an dem sie ihre Wirkung in Ruhe entfalten können⁷⁶.

Als weitere Folge dieser veränderten Rahmenbedingungen hängt der Erfolg der einzelnen Ausstellungsinstitutionen inzwischen nicht mehr ausschließlich von der vorhandenen Sammlung ab, sondern mehrheitlich vom Marketing und dem vermarktungstechnischen Geschick der Ausstellungsleitung⁷⁷. Ein Beispiel zu dieser Thematik stellt die omnipräsente Werbung in Form von Plakatbeschilderungen am 2013 umgebauten Vorarlberger Landesmuseum zum Vorarlberg Museum in seinen umliegenden öffentlichen Raum und an seiner eigenen Gebäudefassade in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kunsthaus Bregenz dar. Um keine inhaltliche Überschneidung zu riskieren, ist das Kunsthaus auf internationale Künstlerarbeiten und maßgeschneiderte Ausstellungen ausgerichtet und das Vorarlberg Museum auf einen lokalen, regionalen Bezug fokussiert. Langfristig werden die Besucherzahlen dieser zwei Institutionen Auskunft darüber geben, ob sich eher eine aggressive Marketingstrategie oder im Gegenzug die Ausstellungsqualität lohnt. In diesem direkten Spannungsfeld stellen die ephemeren Fassadenarbeiten am Kunsthaus Bregenz eine interessante Möglichkeit dar, Kunst von den Innenräumen nach außen zu transportieren und gleichzeitig die Wahrnehmung der Ausstellungsinstitution sowie die Motivation zu einem Besuch zu erhöhen. Wichtig bei diesem Vorgehen ist, dass es sich dabei um zweckfreie Installationen handelt, die nicht nach werbetechnischen Aspekten umgesetzt werden – im Unterschied zu den Fassadenwerbungen des Vorarlberg Museums.

Ausblick

Anfang des 21. Jahrhunderts haben die Ausstellungsinstitutionen ihre Funktionen des Bildens im 19. Jahrhundert und des Vermittelns im ausgehenden 20. Jahrhundert zugunsten massentauglicher Ausstellungskonzepte verändert. Hier genau zeigt sich die Problematik der heutigen Institution, die das ursprüngliche Sammeln, Bewahren, Forschen und Lehren zugunsten einer freizeitähnlichen

⁷⁶ KUNSTHAUS BREGENZ 2000b, S. 48-55

⁷⁷ SCHWIER 1990, S. 78-79

Ausrichtung nach wirtschaftlichen Anforderungen aufgegeben hat. Ihre damit einhergehende über die Jahrhunderte erfolgte Umwandlung von einem sakralisierenden, passiven Sammlungsbehälter zu einem aktiven Kunstvermittler mit Unterhaltungs- und Eventcharakter stellt eine Chance und eine Gefahr zugleich dar. Es erlaubt der Institution einerseits mehr Selbstständigkeit und Flexibilität, zwingt ihr aber gleichzeitig die Gesetze der kommerziellen Effizienz auf und führt unweigerlich zu einer aktuell kontrovers diskutierten Reflexion über ihre eigentlichen Aufgaben und Anforderungen. Die Wissenschaftler streben danach, wieder vermehrt in Ruhe zu forschen und zu bewahren, denn sie sind des Zwangs zur Öffentlichkeit und der Schnelligkeit durch den Einfluss von Ausstellungsmanagern, Pressereferenten und Werbeleuten in ihren Ausstellungsinstitutionen müde geworden und ihm auch nicht mehr gewachsen⁷⁸. Die ökonomischen Anforderungen können heute allerdings nicht mehr außer Acht gelassen werden. So sind Anfang des 21. Jahrhunderts die Ausstellungshäuser gezwungen, eine Balance in ihren vielfältigen, traditionellen Aufgaben von Bewahren, Forschen, Sammeln, Vermitteln und Präsentieren zu finden und diese mit wirtschaftlichen Aspekten zu verbinden. Schließlich machen all diese verschiedenen Aufgaben die Institution aus. Die anhaltenden Diskussionen und die nicht vorhandene homogene Ausstellungslandschaft lassen auf eine interessante Weiterentwicklung der Ausstellungsinstitution schließen.⁷⁹

⁷⁸ WEISNER 1991, S. 165-166

⁷⁹ MAIER-SOLGK 2002, S. 8-9

1.2 Ausstellungsbauten als architektonische Bauaufgabe

Die Entwicklung des Ausstellungsgebäudes zu einer eigenständigen architektonischen Bauaufgabe im kulturhistorischen Kontext wird im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden historische Vorbilder und Prototypen analysiert und anschließend die Bauaufgabe je nach Nutzungsform in drei Bautypen gegliedert. Die klassischen Themen der Raumabfolge und des Raumprogramms, von Erschließung und Wegführung sowie Lichtqualität werden anhand ausgewählter Bauten untersucht. Ebenso wird das Verständnis von Ausstellungsbauten als eigene Kunstobjekte und daraus entstehende Folgen aufgezeigt. Ziel des Kapitels ist, einen allgemeinen Einstieg in die vielfältige Thematik von Ausstellungsbauten aus architektonischer Sicht zu geben.

Vorbilder und Prototypen

Mit dem Beginn des Humanismus, der Aufklärung und dem Erstarben des Bürgertums entwickelten sich erste Forderungen, die bestehenden großen Sammlungsbestände der Herrscher der allgemeinen Bevölkerung zugänglich zu machen. Da diese Sammlungen bis zu diesem Zeitpunkt noch als fixe Bestandteile in den Räumlichkeiten der Schlossanlagen integriert waren, wurden zunächst Teile davon in eigens dafür adaptierten Schlössern oder in gut erhaltenen herrschaftlichen Ensembles zusammengefasst und für die Öffentlichkeit ausgestellt.



Abb. 22 Grundriss Atrio del Piacere und Museo Pio-Clementino, Stich nach Paul Letarouilly, 1882

Die Räumlichkeiten, in denen sich die herrschaftlichen Sammlungen bis zu diesem Zeitpunkt befanden, waren noch geprägt von einigen wenigen architektonischen Vorbildern. Ein mustergültiger Prototyp für die Ausstellung und Präsentation von Skulpturen stellte dabei der Statuenhof „Atrio del Piacere“ im Belvedere des Vatikans dar, der von Papst Julius II. in Auftrag gegeben worden war. Die Vorstellung, die man sich im 16. Jahrhundert von der Antike, ihren Tempeln und Opferkulten machte, bildete die Grundidee für seine räumliche Umsetzung und architektonische Grundlage. Der Ausstellungshof wurde im Jahr 1508 von Donato Bramante errichtet; mit seinem quadratischen Grundriss und den in den Wänden eingelassenen Nischen für die antiken Statuen galt er bis weit ins 18. Jahrhundert als Vorbild für die Beherbergung einer permanenten Skulptureninstallation, wie zahlreiche von ihm inspirierte Ausstellungsräume für Skulpturensammlungen in europäischen Palästen und Villen bezeugen.⁸⁰

⁸⁰ NAREDI-RAINER 2004, S. 19



Abb. 23 Bernardo Buontalenti,
Tribuna der Uffizien,
Florenz, 1584

Ein weiteres räumliches Vorbild für die Beherbergung herrschaftlicher Sammlungen bildete die „Tribuna“ in den Uffizien in Florenz, erbaut 1581 bis 1584 von Bernardo Buontalenti. Dieser oktogonale, kuppelüberwölbte Raum nahm die mediceische Kunstsammlung auf; charakterisiert durch sein zentrales Oberlicht, erinnert er an das antike Pantheon in Rom. Aufgrund seiner ausgezeichneten Lichtqualität wurde dieser Zentralraum bereits von Anfang an als Meilenstein in der Geschichte

der Ausstellungsräume betrachtet, wegen der einzigartigen Lichtführung von Künstlern wie auch von Auftraggebern begeistert aufgenommen und vielfach nachgeahmt. Die Rotunde mit Oberlicht zur optimalen Belichtung ist seitdem ein fixer Bestandteil in der Architektur für die Kunstpräsentation. Auch der Maler Peter Paul Rubens ließ sich in seinem Atelier in Antwerpen 1610 einen Raum mit Oberlicht zur besseren Präsentation seiner Kunst bauen, inspiriert von der Tribuna in Florenz.⁸¹

Vorläuferbau Galerie

Mit der Zunahme der Sammlerleidenschaft und dem Fokus auf Gemälde und Skulpturen beauftragten Klerus und Adel seit der Renaissance immer mehr Künstler mit der Erstellung von Malereien, Plastiken und sonstigen Kunstwerken für ihre Räume und Sammlungen. Interessant dabei ist die Verschiebung von den ursprünglich im Vordergrund stehenden wissenschaftlichen Aspekten der Werke, dem Material und dem Handwerk hin zur Bedeutung des Künstlers, der als Person an Bedeutung gewann und mit der Zeit eine wichtige Rolle in den Sammleraktivitäten zugewiesen bekam. Im weiteren Verlauf dieser Entwicklung wurde er zu einem Macht- und Statussymbol für die Herrscher, was zwangsläufig zu einem oftmals schwierigen Verhältnis zwischen ihm und dem Herrscher als Auftraggeber und Mäzen führte.⁸²

Die Fülle an Kunstobjekten, die in Auftrag gegeben wurden, hatte zur Folge, dass die Sammlungen ständig erweitert werden mussten, immer mehr Platz erforderten und schließlich nach neuen Arten von Räumen verlangten. So etablierte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts neben den quadratischen Statuenhöfen und dem Zentralraum ein weiterer Raumtypus als Vorbild, die sogenannte Galerie. Lang

⁸¹ NAREDI-RAINER 2004, S. 19

⁸² BÄTSCHMANN 1997, S. 9-11

gestreckt, an beiden Längsseiten durch Fenster belichtet, wurde sie ursprünglich gebaut, um die voneinander räumlich abgegrenzten einzelnen Gebäudeteile der adeligen Höfe und Paläste zu einem neuen Gesamtensemble zu verbinden. Zusätzlich ermöglichten die Wegführung und die Lichtsituation, dass die Kunstsammlungen auf eine neue Art und Weise besichtigt sowie die einzelnen Objekte optimal in diese Art von Räumlichkeiten integriert werden konnten⁸³. Ursprünglich vor allem in französischen und italienischen Schlössern bzw. Palästen eingesetzt, war die Galerie ab dem 17. und 18. Jahrhundert ein unverzichtbarer Bestandteil im europäischen Palastbau.



Abb. 24 Guiseppe Dattaro und Antonio Maria Viani, Galleria della Mostra, Mantua, 1590

Ein frühes Beispiel ist die Galerie des französischen Königs Franz I. in Fontainebleau, die von 1533 bis 1540 errichtet wurde, um zwei Palastflügel zu verbinden und italienische Kunst zu präsentieren. Ein weiteres Beispiel aus Italien ist der zweigeschossige, offene Galeriegang „Galleria della Mostra“ im Palazzo Ducale des Herzogs Vincenzo I. von Mantua, errichtet 1590, in dem sich links und rechts in den Arkaden die Statuen und Plastiken befanden, darüber an den Wandflächen die Gemälde und die Wandmalereien.⁸⁴ Das bekannteste Beispiel einer Galerie nördlich der Alpen ist das von 1568 bis 1571 erbaute Antiquarium von Herzog Albrecht V. von Bayern in München. In dem 66 Meter

langen Bau wird die Decke nicht wie bei den zwei zuvor genannten Beispielen durch eine Kassettendecke gebildet, sondern besteht aus einem Tonnengewölbe, das an seinen beiden Längsseiten durch 17 Stichkappen gegliedert ist. Die Position der Fenster in den Stichkappen verleiht den Skulpturen und Gemälden eine besonders prächtige und plastische Wirkung.⁸⁵

Grand Prix de Rom

Die drei Vorbilder Zentralraum, Galerie und Statuenhof finden sich europaweit in bestehenden Palastanlagen wieder. Da die Sammlungen bis zu diesem Zeitpunkt in die bereits vorhandenen Räumlichkeiten der Schlossanlagen integriert waren, wurden Ende des 18. Jahrhunderts erstmals räumliche Adaptionen und Umbauten nötig, um der Bevölkerung einen Zugang zu diesen, für die Öffentlichkeit kuratierten Kunstbestände zu ermöglichen. Die Ausstellungsräume lösten

⁸³ NEWHOUSE 1998, S. 14

⁸⁴ NAREDI-RAINER 2004, S. 19

⁸⁵ NAREDI-RAINER 2004, S. 19

sich daher erst langsam im Laufe des 19. Jahrhunderts aus dem Kontext der Schlossanlagen. Einen großen Einfluss auf die Etablierung von Ausstellungsbauten als einen solitären Baukörper nahm der in den Jahren 1778 und 1814 von der Pariser Académie d'Architecture jährlich ausgeschriebene renommierte Grand Prix de Rom für den Entwurf eines Museums. Die Konzepte der französischen Revolutionsarchitekten wurden zwar nicht realisiert, aber in ganz Europa publiziert und diskutiert und beeinflussten auf diese Weise in großem Maße die weitere Entwicklung im Museumsbau.⁸⁶ Das Revolutionäre an diesen zahlreichen, im Maßstab überdimensionierten und ins Gigantische gesteigerten Entwürfen war die Entwicklung zu einem eigenständigen, von Palastbauten freistehenden und unabhängig positionierten Gebäudetypus in Kombination mit einer repräsentativen Architektursprache von Kuppeln und Säulenarkaden.

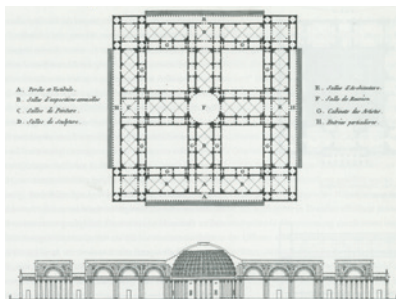


Abb. 25 Jean-Nicolas-Louis Durand, Entwurf eines Museums, 1803

Ein bekanntes Beispiel aus dieser Zeit entwarf Jaques-Nicolas-Louis Durand im Jahr 1803. Der quadratische Grundriss mit einem eingeschriebenen Kreuz und einer zentralen Kuppel im Kreuzmittelpunkt, in Verbindung mit Säulenarkaden und inneren Galeriefuchten, prägte die Vorstellung von einer Fassade einerseits und einem Innenraum andererseits. Durands Entwurf fungierte für zahlreiche nachfolgende Neubauten als Vorbild.⁸⁷

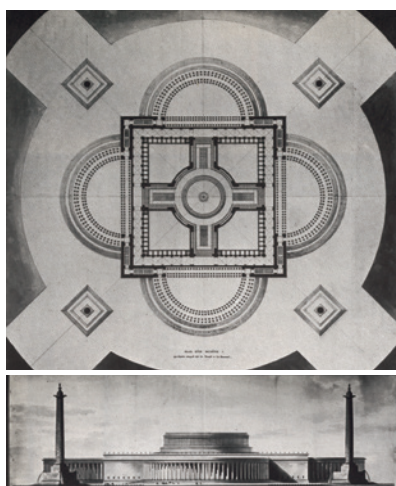


Abb. 26 Etienne-Louis Boullée, Entwurf eines Museums, 1783

Im Vergleich dazu war der Entwurf von Etienne-Louis Boullée, der 1783 entstand, wohl der spektakulärste in jener Zeit. Der quadratische, durch vier Turmsäulen betonte Bau wird von vier ausschwingenden Kolonnaden und einem Kreuz im Quadrat gebildet. Ein mächtiger Kuppelraum, ähnlich dem Pantheon, bildet das Zentrum und stellt zugleich das Heiligtum mit gigantischen Dimensionen dar. Der szenografisch aufgeladene Weg hinein in dieses heilige Museumsauge erfolgt über Doppelkolonnaden, einen halbkreisförmigen, offenen Innenhof, vorbei an Kolonnaden und über Treppen mit Tonnengewölbe. Schließlich befindet

⁸⁶ NAREDI-RAINER 2004, S. 20

⁸⁷ DURAND 2000, S. 160-161

sich der Besucher in der zweiten Etage, im eigentlichen Zentrum, in dem er in ehrfürchtiger Stille die ausgestellten Exponate bewundern kann.⁸⁸ Boullée begründete hier die Vorstellung eines Museums als etwas Erhabenem, etwas Heiligem, ähnlich einem sakralartigen Raum. Eine Haltung, die bis heute in vielen Ausstellungsneubauten zu finden ist.

Etablierung als eigenständige Bauaufgabe

Aufgrund der Einflüsse des Humanismus mit seinem Wunsch nach Bildung, den Museumsentwürfen der Revolutionsarchitekten, der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen, mit ihren vielen Ausstellungsexponaten als Beutegut, etablierte sich der Ausstellungsbau im Laufe des 19. Jahrhunderts europaweit endgültig zu einer eigenständigen und von Schlossräumlichkeiten unabhängigen Bauaufgabe.⁸⁹ Die neu erbauten und wegweisenden Ausstellungsbauten wie z. B. in Berlin, München und London unterstützten diese Tendenz und legten das breite Fundament für seine Popularität. Diese prestigeträchtigen Neubauten, gekoppelt mit romantischen Kunstvorstellungen und nationaler Begeisterung führten im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Bau einer Vielzahl an neuen Ausstellungsgebäuden in ganz Europa. Als Gegenpol zu den vom Adel in Auftrag gegebenen Kunst-, Kultur- und naturhistorischen errichtete das Bürgertum unzählige Landes-, volks- und heimatkundliche Museen.⁹⁰

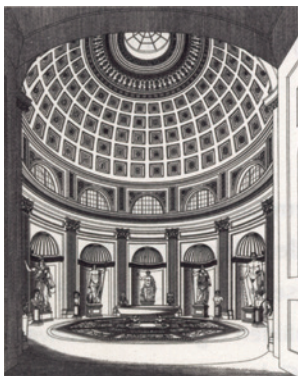


Abb. 27 Rotunde des Museo Pio-Clementino, Stich nach Paul Letarouilly, 1882

Die Sammlungen waren bis zu diesem Zeitpunkt in königlichen und fürstlichen Palästen beheimatet – da lag es auf der Hand, für die neue Bauaufgabe eine ebenso repräsentative Formensprache einzuführen. Aus diesem Grund war sie von Anfang an von architektonischen Elementen wie Zentralraum, Rotunde, klassizistischen Elementen, Galerie und Portikus geprägt. Bis heute findet sich in unserer demokratischen Gesellschaft diese Architektursprache, zwar in adaptierten Variationen, in Form von zentraler Erschließung, Enfilade gereihten Ausstellungsräumen und indirektem Oberlicht in den Ausstellungsneubauten wieder, sie gehört nach wie vor zu seinem etablierten, zentralen Gestaltungsrepertoire.

⁸⁸ MADEC 1989, S. 69

⁸⁹ MAIER-SOLGK 2002, S. 10

⁹⁰ POMIAN 1988, S. 103-104



Abb. 28 Simon Louis du Ry,
Fridericianum, Kassel, 1777

Einer der ersten Ausstellungsneubauten auf dem europäischen Kontinent, der ganz nach den Idealen der Aufklärung realisiert und von Anfang an als öffentlich zugänglich geplant wurde, war das von 1769 bis 1777 vom hessischen Landgrafen Friedrich II. in Auftrag gegebene und von Simon Louis du Ry erbaute Fridericianum in Kassel.⁹¹

Die streng symmetrische, zweigeschossige klassizistische Dreiflügelanlage wurde in der repräsentativen Architektursprache eines Schloss- und Repräsentationsbaus, gekoppelt mit einer Rotunde, erstellt. Sie beherbergte die antike Sammlung und Bibliothek des Landgrafen. Der städtebaulich freistehende und unabhängig zum existierenden Schlosskomplex konzipierte Museumsbau wurde während des Zweiten Weltkriegs stark zerstört. In seinen Ruinen fand 1955 zum ersten Mal die von Arnold Bode ins Leben gerufene Kunstausstellung Documenta statt.⁹² Das „Museum der 100 Tage“⁹³, wie Philip Ursprung die Documenta 5 bezeichnete, stand „... metaphorisch für die alte Form des Museums, die ausgedient hatte. Das Museum als Ort des wissenschaftlichen Sammelns und Bewahrens wich dem Museum als Bühne und Kulisse von kulturellen Ereignissen.“⁹⁴ Seither hat sich das klassizistische Gebäude des Fridericianums als Hauptstandort der Documenta etabliert, die alle vier bzw. fünf Jahre stattfindet.⁹⁵

Form und Gliederung der Bauaufgabe

Im Lauf der Entwicklung des Ausstellungsgebäudes zu einer eigenständigen Bauaufgabe entstanden unterschiedliche Formen, die sich je nach Nutzung und Funktion in drei Bautypen einteilen lassen. Die erste und ursprünglichste Form ist das Museum. In unserer Vorstellung beinhaltet ein Museum eine eigene Sammlung, die Exponate aus meist vergangener Zeit zu einem bestimmten Thema fachgerecht aufbewahrt und für den Besucher zugänglich macht. Die umfangreichen Sammlungen werden in Wechsel- oder Dauerausstellungen kuratiert, ihre nicht gezeigten Werke befinden sich in den Museumsdepots zur Konservierung. Die jeweiligen Exponate können in den architektonisch von

⁹¹ VIAREGG 2006, S. 74

⁹² KIMPEL 1997, S. 86-87

⁹³ URSPRUNG 2010, S. 49

⁹⁴ URSPRUNG 2010, S. 49-50

⁹⁵ GLASMEIER / STENGEL 2005, S. 68-69

groß bis zu klein variierenden, charakterisierenden Räumlichkeiten gezeigt und ausgestellt werden. Den zweiten Bautyp bilden die Künstlerhäuser, Kunsthallen und Kunsthäuser. Künstlerhäuser entstanden Mitte des 19. Jahrhunderts auf Initiative von Künstlervereinen, die einen von außen unbeeinflussbaren Ort für die Vermarktung der Werke ihre Mitglieder suchten und zu diesem Zweck eigene Ausstellungsmöglichkeiten errichteten. Sie verfügen nicht über eigene Sammlungen, sondern zeigen die Werke ihrer Mitglieder oder thematische Wechsausstellungen. Architektonisch weisen sie meist hallenartige Räumlichkeiten auf, die sich gut für die temporären Ausstellungen eignen. Die Wiener Secession⁹⁶ ist ein bekanntes Beispiel dafür, ebenso das 1910 errichtete Zürcher Kunsthaus⁹⁷ von Karl Moser. Die dritte Form von Ausstellungsbauten stellt die Gruppe der temporären, für eine bestimmte Zeitspanne errichteten Pavillons und Weltausstellungsgebäude dar. Da es sich bei diesem Bautyp nicht um Ausstellungsbauten im klassischen Sinn handelt, wird diese Gruppe nicht in die weitere Betrachtungsweise einbezogen.

Inzwischen kann die Trennung zwischen den Bautypen nicht mehr so eindeutig nachvollzogen werden. Es entstanden Mischformen zwischen Museen und Kunsthäusern, wie z. B. das 2003 eröffnete Schaulager in Basel von Herzog & de Meuron, das räumlich die Funktion eines Museums von Sammeln, Bewahren und Erforschen mit publikumswirksam inszenierten Lagerflächen und einer großen Ausstellungshalle kombiniert⁹⁸. Aufgrund der zunehmenden konzeptionellen und architektonischen Verschmelzung dieser zwei Bautypen werden in der weiteren Betrachtung aus der schier unüberschaubaren Anzahl an gebauten Ausstellungsbauten diejenigen Beispiele exemplarisch ausgesucht, die eine Entwicklung für die Bauaufgabe darstellten, unabhängig davon, ob es sich um den Bautyp Museum oder um Künstlerhäuser, Kunsthallen oder Kunsthäuser handelt. Zusätzlich werden bei der Auswahl die Themen von Raumabfolge, Wegführung und Erschließung, Lichtqualität und Erscheinung in den Mittelpunkt gestellt, die das Kunsthaus Bregenz charakterisieren.

Raumprogramm und Raumabfolge

Der erste Ausstellungsbau, der mit seinem Raumprogramm exakt nach der Kunstsammlung des späteren Königs Ludwig I. ausgerichtet war, war die von 1826 bis 1830 von Leo von Klenze in München errichtete Glyptothek. Die

⁹⁶ FORSTHUBER 1991, S. 19-22

⁹⁷ JEHLE-SCHULTE STRATHAUS 1982, S. 77-82

⁹⁸ NAREDI-RAINER 2004, S. 180-181

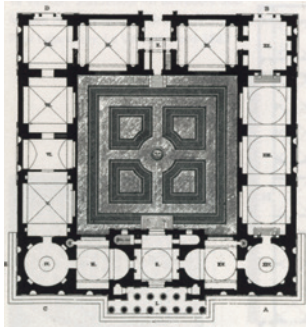


Abb. 29 Leo von Klenze,
Glyptothek,
München, 1830

Architektur sollte, entsprechend den Vorstellungen und Vorgaben von Ludwig I., im griechischen Stil ausgeführt sein, um mit den darin ausgestellten antiken und zeitgenössischen Plastiken zu harmonisieren.⁹⁹ Von Klenze überarbeitete den aus einem Wettbewerb 1816 hervorgegangenen Entwurf in einer langen und schwierigen Planungsphase mehrmals und realisierte ihn schließlich in Form eines Vierflügelbaus mit einem eingeschriebenen quadratischen Innenhof, um den sich die Ausstellungsräume anordnen und durch den sie

belichtet werden. Heute ist die Umsetzung eines Rahmenprogramms, das durch den Auftraggeber vorgegeben wird, beim Bau eines Ausstellungsgebäudes der Regelfall. Eine Ausnahme stellte dabei das Kunsthaus Bregenz dar, dessen Gewinnerprojekt klar von der ursprünglichen Idee einer Landesgalerie abwich. Wegen des schlüssigen Wettbewerbsbeitrags von Peter Zumthor erfolgte die Änderung in ein international ausgerichtetes Kunsthaus, was natürlich schwierige politische Diskussionen nach sich zog.¹⁰⁰

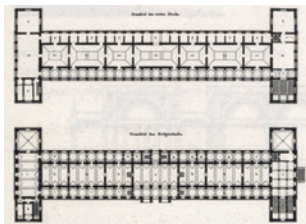


Abb. 30 Leo von Klenze,
Alte Pinakothek,
München, 1836

Während der Bauarbeiten zur Glyptothek erhielt Leo von Klenze 1822 den Auftrag zum Bau der Alten Pinakothek in München. Dieser Bau stand wie die Glyptothek noch ganz in der repräsentativen Sprache des Schlossbaus. Das zeigte sich neben der Architektur auch in der Kleidung der Ausstellungswärter, der Livree, die laut Arthur C. Danto den Kontext eines Kunstpalastes zusätzlich unterstreicht und im Gegensatz zu unseren heutigen Uniformen der Wärter steht, die Verwaltung und Ordnung implizieren¹⁰¹. Dieser im deutschen Raum bedeutende und bis ins 19. Jahrhundert fleißig zitierte Museumsbau¹⁰² wurde zur optimalen Belichtung als lang gestrecktes Gebäude mit sieben unterschiedlich großen, Enfilade angeordneten Sälen ausgeführt. Auf der nördlichen Museumsseite wurden diese Räume durch 25 Kabinette erweitert und miteinander verbunden.

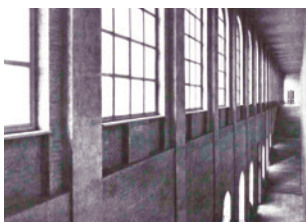


Abb. 31 Hans Döllgast,
Treppenaufgang
Alte Pinakothek,
München, 1957

⁹⁹ VON BUTTLAR 1999, S. 110-111

¹⁰⁰ LINS 2007, S. 12

¹⁰¹ DANTO 1996, S. 245

¹⁰² VON BUTTLAR 1999, S. 265

Die südlich gelegene Galerie ermöglichte einen gleichzeitig flexiblen und dem Prinzip der „historischen Schulen“ folgenden Rundgang, der damals neuartig war und von von Klenze hiermit in München eingeführt wurde.¹⁰³ Die eigentliche Museumserschließung, die Verwaltung und das Depot befanden sich in den beiden Quertrakten an den Gebäude Stirnseiten. Im Zweiten Weltkrieg wurde die Alte Pinakothek stark beschädigt und die südliche Galerie komplett zerstört. Im Zuge des Wiederaufbaus regelte Hans Döllgast die innere Erschließung neu und positionierte den Hauptzugang mit der großzügigen Treppenanlage¹⁰⁴ an der Stelle der zerstörten Galerie. Auch bei der räumlichen Erschließung des Ausstellungsgebäudes des Kunsthauses Bregenz wird der Besucher über einen kaskadenartigen Treppenaufgang, ähnlich der alten Pinakothek in München, in die übereinandergestapelten Ausstellungsebenen geleitet. Dieser repräsentative, sich wiederholende Auftakt zwischen den einzelnen Ebenen ermöglicht dem Besucher, sich in einer kontemplativen Atmosphäre von den bereits gewonnenen Eindrücken zu erholen und sich für die nächsten zu sammeln.



Abb. 32 Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlin, 1830

Erschließung und Wegführung

Mit dem „Alten Museum“, entstanden neben Schloss und Dom im Lustgarten von Berlin in den Jahren 1823 bis 1830, schuf Karl Friedrich Schinkel schlichtweg den Prototyp eines Museumsbaus. Der für preußische Verhältnisse äußerst verschwenderische¹⁰⁵ Bau besteht aus einem nach außen geschlossen wirkenden, zweigeschossigen Baukörper, der über eine zum Lustgarten hin angelegte Freitreppe erschlossen ist, die

den Ausstellungsbau erhöht und ihn, einer Tempelanlage gleich, auf einen Sockel stellt. Die ideologisch als Schwelle zu verstehende bauliche Erhöhung unterstreicht die gewünschte Wirkung einer heiligen Halle und hebt den Bau vom alltäglichen städtischen Ablauf ab. Das führt automatisch zu einer Mystifizierung der Kunst, die dem Besucher unbewusst vermittelt wird, während er das Gebäude erschließt. In der Mitte des Gebäudes befindet sich eine überkuppelte zentrale Rotunde für Skulpturen, inspiriert von der „Tribuna“ in den Uffizien in Florenz, die von einer Galerie unterteilt und von einem umlaufenden Peristyl aus zwanzig Säulen getragen wird. Da Schinkel nicht mit der angrenzenden Kuppel des Doms und des Schlosses in Konkurrenz stehen wollte, ist diejenige seines Baus einschalig und von

¹⁰³ VON BUTTLAR 1999, S. 265

¹⁰⁴ SCHUBERT 1986, S. 20

¹⁰⁵ SCHNEEDE 2000, S. 129

außen in nicht sichtbarer Form ausgeführt. Die zweiläufige Treppenerschließung befindet sich axial vor der Rotunde und ermöglicht eine gute Verbindung der beiden Museumsgeschosse. Die Ausstellungsräume für die Gemälde sind galerieartig zur besseren Belichtung um zwei Innenhöfe herum gruppiert.¹⁰⁶



Abb. 33 Rudolf Schwarz,
Wallraf-
Richartz-
Museum,
Köln, 1957



Abb. 34 Rudolf Schwarz,
Wallraf-
Richartz-
Museum,
Köln, 1957

Ganz anders dazu verhalten sich die architektonische Sprache sowie die Eingangssituation des neuen Wallraf-Richartz-Museums in Köln, das von Rudolf Schwarz von 1953 bis 1957 an der Stelle des zerstörten Museums erbaut wurde, das ursprünglich von 1856 bis 1861 von Friedrich August Stüler im gotischen Stil errichtet worden war. Dieser erste Wiederaufbau eines Museums im Nachkriegsdeutschland¹⁰⁷ ist charakterisiert durch seine unspektakuläre und bürgerliche Erscheinung eines Wohnhauses. Nach außen ist es durch sechs satteldachförmige Baukörper gegliedert, im Inneren durch den geräumigen Innenhof, der einen Sichtbezug zu den Resten des Kreuzgangs und dem zerbombten ehemaligen Franziskanerkloster herstellt. Die markante freiliegende Treppenanlage betont den Museumsrundgang und verbindet die Eingangshalle mit der Hauptetage. Die einstigen Motive von Rotunde und Portikus, beim „Alten Museum“ in Berlin noch ganz selbstverständlich, sind verschwunden. Nur ein kleines unauffälliges Dach kennzeichnet den Eingang und versucht, seine Besucher möglichst schwellenlos in das Innere hineinzuleiten. Der Sockel, beim „Alten Museum“ noch zur Erhöhung der Kunst gedacht, war hier nicht mehr erwünscht – der Ausstellungsbau sollte in das alltägliche Leben integriert sein, jeder Gesellschaftsschicht einen einfachen Zugang ermöglichen und die Hemmschwellen für einen Besuch

der Ausstellungsinstitution architektonisch sichtbar verringern. Anfänglich wurde dieser Neubau stark kritisiert.¹⁰⁸ Den Traditionalisten war der Bau zu nüchtern, er erinnerte sie zu stark an eine Fabrik. Den Modernisten dagegen war er wegen seiner Dachform und des Baumaterials Backstein zu undifferenziert und zu sehr an

¹⁰⁶ SCHINKEL 2006, S. 26-30

¹⁰⁷ PEHNT 1997, S. 170

¹⁰⁸ PEHNT 1997, S. 174

die umliegenden bürgerlichen Häuser angepasst. Seine zeitlose Gültigkeit machte das Gebäude zu einem Klassiker unter den deutschen Museumsbauten. Es gilt deshalb bis heute als gut funktionierender Ausstellungsbau mit Vorbildfunktion. Beim Kunsthaus Bregenz hat sich die Thematik des schwellenlosen Eingangs in seiner Architektur ebenfalls manifestiert, indem er sich ohne jede Erhöhung ganz unscheinbar in seine Glasschindelstruktur einfügt und den Besucher dadurch schwellenlos in das Gebäude schlendern lässt. Wie das Wallraf-Richartz-Museum stellt auch dieser Ausstellungsbau einen Versuch dar, ideologische Vorbehalte in der Bevölkerung durch architektonische Akzente abzubauen.

Erscheinung von Ausstellungsbauten in der Zwischenkriegszeit

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, mit seinen gesellschaftlichen Umwälzungen und dem Zerfall vieler europäischer Monarchien, konzentrierten sich Politiker, Architekten und Künstler auf die dringend notwendige Errichtung von sozialen Einrichtungen. Es entstanden zahlreiche räumlich interessante und wegweisende soziale Bauten, europaweit hingegen nur wenige Ausstellungsneubauten, da deren Errichtung zunehmend an Bedeutung verloren hatte.¹⁰⁹



Abb. 35 P. L. Godwin und E. D. Stone, Museum of Modern Art, New York, 1939

Zwei Ausnahmen in dieser Zeit stellten das von Hendrik Petrus Berlage 1934 in Den Haag errichtete Gemeentemuseum und das von Henry van de Velde von 1937 bis 1954 realisierte Kröller-Müller Museum in Otterlo in den Niederlanden dar¹¹⁰. Ein amerikanisches Beispiel aus dieser Zeit ist das von P. L. Godwin und E. D. Stone 1939 eröffnete Museum of Modern Art in New York¹¹¹. Allen drei Ausstellungsbauten ist gemeinsam, dass sie sich zum ersten Mal von den repräsentativen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts abwandten und eine moderne und soziale Architektursprache sprachen. Durch Form, Konstruktion und Material erzeugen sie beim Betrachter eher Assoziationen zum modernen Wohnungsbau oder zu einer Fabrik als zu einem Ausstellungsgebäude. Der eingeschossige, pavillonartige Museumsbau des Kröller-Müller Museums wird durch einen mittig positionierten kreuzförmigen Lichthof charakterisiert, in den man über einen von zwei Seiten

¹⁰⁹ LAMPUGNANI 1999a, S. 11

¹¹⁰ LAMPUGNANI 2003, S. 36

¹¹¹ NEWHOUSE 1998, S. 148–152

geführten Korridor mit angegliederten Kabinetten gelangt. Die Belichtung erfolgt über Oberlichter und schafft somit eine ausgezeichnete indirekte Lichtsituation für die Kunstwerke der frühen Moderne. Nach dem Zweiten Weltkrieg fungierte dieser Ausstellungstyp wegen seines auf einem Niveau geführten Wegs und der beliebigen Anordnungsmöglichkeiten der Ausstellungsräume im Grundriss, die durch sein Oberlichtkonzept entstanden, für zahlreiche Realisierungen als Vorbild.



Abb. 36 Paul Ludwig Troost,
Haus der Deutschen
Kunst, München, 1937

Ganz im Kontrast zu diesen drei Ausstellungsbauten stehen die vereinzelt Neubauten, die unter den totalitären Regimen der 30er-Jahre realisiert wurden. Sie lehnen die soziale Architektursprache der Moderne ab, bedienen sich der, ideologisch passenden, Formensprache der Antike und steigern sie in eine gigantische Dimension, wie der Neubau des „Haus der Deutschen Kunst“ von Paul Ludwig Troost aus dem Jahre 1937 in München stellvertretend zeigt.¹¹²

Lichtqualität

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs knüpfte der Ausstellungsbau, aufgrund wenig realisierter moderner Beispiele, an eine ideologisch recht unverbrauchte Bauaufgabe an. Dazu kam, dass viele Ausstellungsgebäude aus dem 19. Jahrhundert zerstört waren, wieder neu aufgebaut werden mussten und damit einen kulturellen Neuanfang signalisierten. Man konnte zum ersten Mal beginnen, die Bauaufgabe als eine flexible Ausstellungsarchitektur zu begreifen und in der Architektursprache der Moderne auf die Vorstellungen der Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts einzugehen.¹¹³

Ein herausragendes Beispiel für diese Zeit ist das 1958/59 von Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert erbaute Louisiana Museum in Humlebæk bei Kopenhagen mit seinen raffinierten Raumkompositionen. Das einzigartige Zusammenspiel mit dem bestehenden Landhaus aus dem 19. Jahrhundert innerhalb des Parks vor dem Oresund entsteht durch eine komponierte Raumabfolge und eine harmonische Lichtführung mit dem Setzen von gezielten Öffnungen und Ausblicken in die umliegende Natur. Diese Räume halten Kunst, Natur und Architektur im Gleichgewicht. Es entsteht die Möglichkeit einer einzigartigen kontemplativen

¹¹² NAREDI-RAINER 2004, S. 24

¹¹³ LAMPUGNANI 2003, S. 36



Abb. 37 Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk, 1959



Abb. 38 Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk, 1959

Kunstbetrachtung in Kombination mit der umliegenden Natur, dessen Harmonie bis heute seine Aktualität beibehalten hat.¹¹⁴ Die wechselnden Lichtqualitäten, erzeugt durch die unterschiedliche Inszenierung und Setzung der Fensteröffnungen und dem Lenken der Blicke nach außen, machen den Rundgang durch das Gebäude für den Besucher interessant und ermöglichen es zugleich, die unterschiedlichen Exponate in verschiedenen Lichtstimmungen auszustellen. Im Vergleich dazu ist die Lichtsituation im Kröller-Müller Museum konstant dieselbe, sie führt bei einem längeren Rundgang zur Ermüdung des Betrachters. Weiter erlaubt die indirekte Belichtung von oben keinen Bezug nach außen, wie es das Louisiana Museum einzigartig schafft. Leider erreichen die

nachfolgenden Erweiterungsbauten des Louisiana Museums nicht mehr die Kraft und die Ruhe des Ursprungbaus aus der Nachkriegszeit, der bis heute ein richtungweisendes Museum und ein Meisterstück der nordischen Moderne darstellt, wegen seiner natürlichen Verbindung von innen und außen, von Kunst und Umgebung.

Ein weiteres gut funktionierendes Beispiel ist das von Louis Kahn von 1967 bis 1972 in Forth Worth, Texas, realisierte Kimbell Art Museum. „Kahns Maxime, Architektur sei die Kunst, mit Licht Räume zu schaffen“¹¹⁵, wie Naredi-Rainer es beschreibt, charakterisiert diesen Ausstellungsbau treffend. Seine ausgeklügelte kressegmentförmige Betonschalenkonstruktion erzeugt eine indirekte und intelligente Lichtführung, die in den neutralen und klar geordneten Ausstellungsräumen die moderne Interpretation eines Museumsneubaus erreicht und ein bis heute ansprechendes zeitgenössisches Ambiente für die moderne Kunst bildet.¹¹⁶

¹¹⁴ LAMPUGNANI 2003, S. 37

¹¹⁵ NAREDI-RAINER 2004, S. 158

¹¹⁶ LAMPUGNANI 1999a, S. 12



Abb. 39 Manfred
Lehmbruck,
Wilhelm-
Lehmbruck-
Museum,
Duisburg, 1965

Einsatz der Materialien Glas und Stahl

Die klassischen Themen der Moderne, Licht, Luft und räumliche Flexibilität, kombiniert mit dem Wunsch nach einer Demokratisierung der Kunst erhielten in den Ausstellungsbauten der Nachkriegszeit einen architektonischen Ausdruck durch die großflächige Verwendung von Glas in geräumigen, flexiblen Räumen. Diese Architektursprache veränderte die in dieser Vorstellung realisierten Gebäude von einem beherrschenden und repräsentativen zu einem kommunizierenden und transparenten Typ, der seine Besucher in den Fokus stellt. Architektonisch wurden diese Vorstellungen z. B. beim

Wilhelm-Lembruck Museum in Duisburg, erbaut von Manfred Lehmbruck in den Jahren von 1959 bis 1964, und bei der Neuen Nationalgalerie von Mies van der Rohe in Berlin von 1965 bis 1968 umgesetzt. Letztere wird durch ihre quadratische, allseitig verglaste stützenfreie Halle als Hauptgeschoss für Ausstellungen charakterisiert, ergänzt durch das Untergeschoss mit ihren dunklen Ausstellungsmöglichkeiten¹¹⁷. Der direkte Lichteinfall gestaltete die museale Nutzung dieses Gebäudes über die Jahre hinweg als äußerst schwierig¹¹⁸. Obwohl auch der Einsatz von Glas die Erscheinung des Wilhelm-Lembruck Museums dominiert, bietet dieser Bau im Gegensatz zur Neuen Nationalgalerie differenziertere Lichtsituationen: Die gläserne Eingangshalle ermöglicht direktes Licht und Blickbeziehungen in die Natur, während in den kleineren Ausstellungsbereichen der indirekte Lichteinfall unterschiedliche spannende Lichtsituationen erzeugt, die dem jeweiligen Ausstellungsexponat von Skulptur und Grafik angepasst werden können.¹¹⁹

Rückblickend war diese exzessive Verwendung von Glas, um lichtdurchflutete Räume bei den Ausstellungsbauten der Nachkriegszeit zu erhalten, jedoch eine riskante Entwicklung. Zu diesem Zeitpunkt war der schädliche Einfluss von Licht, Klima und Besucherströme auf die Exponate noch nicht beachtet worden, ihre Folgen zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht abschätzbar.¹²⁰ Zudem stellte sich die Bespielung dieser von Glas dominierten Räume wegen des direkten Lichteinfalls für die darin auszustellenden Exponate als äußerst schwierig heraus.

¹¹⁷ CARTER 2005, S. 96

¹¹⁸ NAREDI-RAINER 2004, S. 199

¹¹⁹ ARCHITEKTURGALERIE AM WEISSENHOF 2005, S. 83-84

¹²⁰ SCHUBERT 1986, S. 28-29

Beim Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz dominiert ebenfalls die großflächige Verwendung von Glas, das seine Erscheinung prägt und charakterisiert. Mithilfe seines ausgeklügelten Lichtkonzeptes filtert die Glashülle aus transluzenten Glasschindeln das direkte Tageslicht. Sie leitet es über innerhalb der Glashülle liegende Seitenfenster in den Ausstellungsraum des Erdgeschosses und in den oberen Geschossen zusätzlich über eine abgehängte Glasdecke in den jeweiligen Ausstellungsraum hinein.¹²¹ Die mehrfache Filterung neutralisiert das Tageslicht, das daher kein Risiko für die Exponate darstellt. Zudem unterscheidet es sich von anderen Ausstellungsbauten durch seine gleich bleibende Lichtqualität in den übereinandergestapelten Ausstellungsräumen – eine Neuerung, mit der es sich von anderen mehrgeschossigen Ausstellungsbauten abhebt.



Abb. 40 E. Texier, Jardin d'Hiver, Champ Elysées, 1853

Adaption von Industriedenkmalern

Als eine Erinnerung an die Industrialisierung entstand in den letzten Jahrzehnten der Trend, zeitgenössischer Kunst in leer stehenden Fabriken und Bahnhöfen neuartige Unterkünfte zu bieten. Eine Reihe von Umnutzungen hauchte den stillgelegten Industriedenkmalern wieder neues Leben ein. „So wie die bürgerlichen Museen im 19. Jahrhundert sich in den obsolet gewordenen Gehäusen der überwundenen sakralen und säkularisierten Herrschaftsformen einnisteten und wie Tempel oder

Schlösser aussahen, so hat sich die postindustrielle Kunst im leeren Fabrikraum, im Loft, eingerichtet.“¹²² Ergänzend dazu meint Philip Ursprung, dass die hohen Räume mit Industrieböden und großen Fenstern das Interieur des bürgerlichen Salons abgelöst haben.¹²³ Diese durch Adaptionen entstandenen, interessanten Ausstellungsräume kamen der zeitgenössischen Kunst sehr entgegen und entsprachen mehrheitlich den Forderungen der Künstler aus den 60er- und 70er-Jahren des letzten Jahrhunderts. Rein technisch wären solche offenen und flexiblen Räume, ähnlich dem Londoner Glaspalast, bereits Mitte des 19. Jahrhunderts mit der neu entwickelten Gusseisentechnik realisierbar gewesen. Da im 19. Jahrhundert der Ausstellungsbau noch im herrschaftlichen Kontext verstanden wurde und zudem eine repräsentative Aufgabe zu erfüllen hatte, durfte er jedoch in keinem Fall mit Bauaufgaben, Materialien und Konstruktionen der sogenannten Industriearchitektur in Verbindung gebracht werden oder

¹²¹ GLASFORUM 1997, S. 38-40

¹²² URSPRUNG 2010, S. 60

¹²³ URSPRUNG 2010, S. 60

gar entsprechende Assoziationen hervorrufen.¹²⁴ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Situation jedoch eine andere. Offene, flexible und lebendige Ausstellungsräume für die moderne Kunst waren gefragt, um den außerhalb der traditionellen Ausstellungsräume entstandenen Kunstformen wie Happenings oder Performances sowie den neuen Kunstmedien Fotografie, Film und Video gerecht zu werden.¹²⁵



Abb. 41 Alte Turbinenhalle vor dem Umbau zur Tate Modern, London, 1994



Abb. 42 Herzog & de Meuron, Tate Modern, London, 2000

Schöne Beispiele für die Adaption von ehemaligen Industriebauten sind die Umnutzung eines Bahnhofs in das Musée d'Orsay in Paris 1986 oder diejenige eines Heizkraftwerks am Beispiel der Modern Tate in London 2000.¹²⁶ Eine weitere Umnutzung erfolgte 1989 bis 1996 mit der Adaption des Hamburger Bahnhofs, dem Kopfbahnhof der Bahnlinie Berlin-Hamburg in Berlin, als neue Räumlichkeiten für die Ausstellung

moderner Kunst¹²⁷. Auch das Zentrum für Kunst- und Medientechnologie (ZKM) und das Museum für Neue Kunst (MNK) wurden von 1994 bis 1997 in eine unter Denkmalschutz stehende ehemalige Munitionsfabrik integriert¹²⁸. Allen diesen Umnutzungen von ehemaligen Industriebauten zu Ausstellungsräumen ist gemeinsam, dass durch das Entfernen der maschinellen Anlagen große offene Räume entstanden, die durch die baulichen Adaptionen der bestehenden, alten Tragstrukturen, die meist freigelegt und sichtbar gemacht wurden, charakterisiert werden. Innerhalb dieser neuen Räume können die Exponate ihre Wirkung in Ruhe und im Luxus der Leere im rauen Charme ehemaliger Industriebauten entfalten.

Paradigmenwechsel zwischen Architektur und Kunst

Ausstellungsbauten waren seit ihrer Etablierung immer schon ein Ort, wo Kunst und Architektur direkt aufeinandertrafen. Auch ihre gemeinsamen

¹²⁴ NAREDI-RAINER 2004, S. 27

¹²⁵ STEINER / ESCHE 2007, S. 17

¹²⁶ VON MOOS 1999, S. 21

¹²⁷ NAREDI-RAINER 2004, S. 230-231

¹²⁸ NAREDI-RAINER 2004, S. 224-225

Darstellungstechniken wie Zeichnung, Fotografie, Collage, Modell und Visualisierung unterstreichen die enge Wechselwirkung.¹²⁹ Mit der Ausstellung „Internationaler Stil“ im Museum of Modern Art in New York begann 1932 laut Beatriz Colomina der Paradigmenwechsel zwischen Kunst und Architektur. Erstmals wurde gebaute Architektur in einer eigenen Präsentation in einem Ausstellungsgebäude gezeigt. Dadurch wurde sie nicht nur als Exponat in die direkte Nähe von Kunst gestellt, sondern automatisch für den Betrachter selbst als hohe Kunst gekennzeichnet und als solche ausgewiesen.¹³⁰

Den Organisatoren war von Anfang an klar, dass diese Ausstellung eine breite Resonanz finden würde, da sich neben dem Fachpublikum der Architekten und Ingenieure wegen des Katalogs und der vielen Berichte in Hochglanzmagazinen ein breites Publikum für sie interessierte. Nach der Zeit im MOMA reiste sie in Form einer Wanderpräsentation für weitere sieben Jahre durch die USA. Sie wurde nicht nur in Ausstellungsinstitutionen, sondern auch in Department Stores ausgestellt.¹³¹ Der enorme Erfolg dieser Konzeption führte im MOMA zu einem Sammlungsauftrag für Architektur und in weiterer Folge zur Etablierung einer eigenen Architekturabteilung¹³².

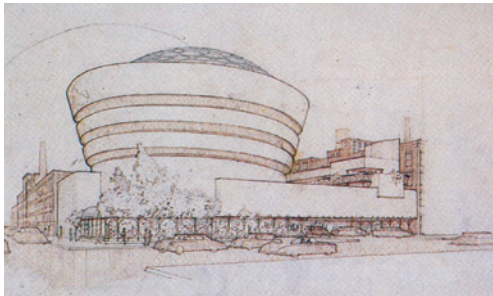


Abb. 43 Frank Lloyd Wright, Ansicht Guggenheim Museum, New York, 1948

Die Architektur war nun nicht mehr nur für die Gebäudehülle für die darin auszustellende Kunst zuständig, sondern wurde selbst als Kunstobjekt verstanden. Diese Auffassung hatte einen großen Einfluss auf die weitere Entwicklung von Ausstellungsgebäuden, die nun als eigene Kunstobjekte legitimiert waren und infolgedessen auch so verstanden wurden.

Das erste Beispiel in dieser Haltung realisierte

Frank Lloyd Wright mit seinem Solomon R. Guggenheim Museum, erbaut von 1943 bis 1959 in New York. In einer langen und schwierigen Planungs- und Bauphase entwickelte Wright, auf Wunsch von Solomon R. Guggenheim, kein herkömmliches Museum.¹³³ Vittorio Magnago Lumpugnani bringt die Motivation

¹²⁹ BEHRENS / REBER / TIEBEN 2003, S. 10-11

¹³⁰ COLOMINA 1994, S. 202-203

¹³¹ COLOMINA 1994, S. 206-207

¹³² COLOMINA 1994, S. 203

¹³³ THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION 1995, S. 5

dieses Baus auf den Punkt: „Die monumentale skulpturale Form, die entfernte Anleihen beim Abstrakten Expressionismus offenbart, stellt sich bewusst als Widerspruch zum gleichförmigen Raster von Manhattan dar und verkündet ohne Umschweife den Willen zur sensationellen Selbstdarstellung.“¹³⁴ Das Herzstück und der Mittelpunkt dieses Baus ist eine spiralförmige Rampe, an der der Besucher beim Betrachten der Objekte hinabschreitet. Es ist ein frühes Beispiel für die Verwendung des damals noch neuen Materials Stahlbeton und bildet ein Paradebeispiel für die Inszenierung von Architektur, indem es dem eigentlichen Ausstellungsexponat eine untergeordnete Rolle zuweist. Eine Tendenz, die im Laufe des 20. Jahrhunderts viele Nachahmungen finden sollte.

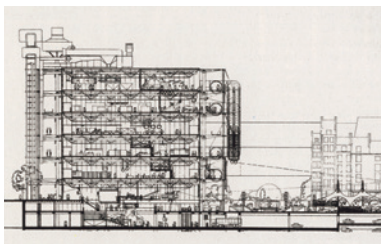


Abb. 44 Renzo Piano und Richard Rogers, Centre Pompidou, Paris, 1977



Abb. 45 Renzo Piano und Richard Rogers, Centre Pompidou, Paris, 1977

Gebaute Kunstobjekte als Stadtreparatur mit Eventcharakter

Mit dem Bau des von 1972 bis 1977 errichteten Centre Pompidou in Paris von Renzo Piano und Richard Rogers, ein Skandal zu seiner Entstehungszeit, wurde diese Vorstellung weiter transformiert und mündete in einer kommerziellen multifunktionalen Kunst- und Kulturmaschine, in der erstmals verschiedene Räume für Ausstellungen, Happenings, Musik, Lesungen und Filme zusammen untergebracht und integriert waren.¹³⁵ Diese offenen, „neutralen“ Räume reagierten damit programmatisch direkt auf unterschiedliche Forderungen der Künstler aus den 60er-Jahren und deren neue Kunstformen. Damit die Besucher in das große Warenhaus der Kunst- und Konsumwelt eintauchen konnten, wurde zum ersten Mal in einem Ausstellungskomplex eine von Weitem gut sichtbare Rolltreppe eingesetzt. Anfang des 21. Jahrhunderts finden sich diese als Mittel zur Erschließung in einigen Ausstellungshäusern wieder, wie z. B. im

Louvre.¹³⁶ Die bis heute ungebrochene Popularität des Centre Pompidou und sein Kunststatus werden im täglichen Besucherstrom deutlich: An manchen Tagen werden hier mehr Besucher gezählt als beim Eiffelturm¹³⁷.

¹³⁴ LAMPUGNANI 2003, S. 37

¹³⁵ PIANO 1997, S. 38-49

¹³⁶ LAMPUGNANI 2003, S. 38-39

¹³⁷ VON MOOS 1999, S. 26

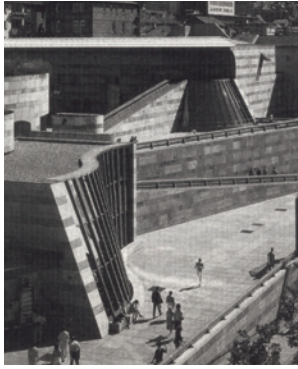


Abb. 46 James Stirling, Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1984

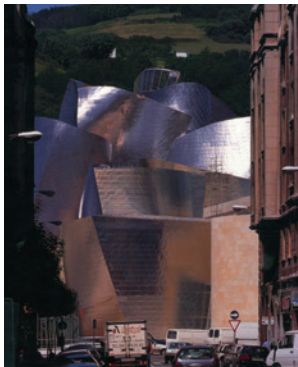


Abb. 47 Frank Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1997

Auch der Erweiterungsbau der Stuttgarter Staatsgalerie, realisiert durch James Stirling von 1977 bis 1984, spiegelt die Betrachtungsweise eines Ausstellungsbaus als individuelles Kunstwerk wider. Bemerkenswert ist hier das erstmals implementierte kommerzielle Raum- und Nutzungsprogramm. Der Stellenwert der Institution verlagert sich dadurch von einem Informationsort hin zu einem Event- und Erlebnisraum, der seine Besucher zusätzlich zur Kunst mit einem Shop, in dem Bücher angeboten werden, und einem Café bedient. Dieses veränderte Verständnis hatte zur Folge, dass in Neubauten, die nach den 80er-Jahren entstanden, die Infrastruktur von Café und Shop nicht mehr fehlen durfte. Diesem Part wurde oft gar mehr architektonische Beachtung geschenkt als den eigentlichen Ausstellungsräumlichkeiten. Der in den städtebaulich schwierigen Kontext integrierte nicht unumstrittene Neubau der Staatsgalerie erwies sich aus sozialen, kulturellen und infrastrukturellen Aspekten als ein gelungener Eingriff in die städtische Struktur.¹³⁸ Wegen seines städtebaulichen Erfolgs und des revolutionierenden Raum- und Nutzungsprogramms wurde die Staatsgalerie für zahlreiche weitere Bauten zu einem Vorbild. Nach wie vor ist es bei politisch Verantwortlichen beliebt, ein Ausstellungsgebäude in einem städtebaulich schwierigen

Gebiet zu positionieren und ihm neben der Funktion einer Stadtreparatur bzw. Quartiersaufwertung auch die eines Tourismusmagneten zuzuführen,¹³⁹ wie die Beispiele Guggenheim Museum in Bilbao oder Schaulager in Basel zeigen. Bei der Standortsuche für das Kunsthaus Bregenz spielten städtebauliche Reparaturüberlegungen und Quartiersaufwertungen ebenfalls eine entscheidende Rolle.

Konkurrenz von Architektur und Kunst

Seit der Betrachtungsweise, dass Ausstellungsbauten selbst Kunstobjekte seien, gibt es diesbezüglich keine einheitlich gestaltete Architektursprache oder -haltung mehr. Aufgrund der breiten gesellschaftlichen Akzeptanz und des wirtschaftlichen Erfolgs ist in der zeitgenössischen Ausstellungslandschaft alles möglich. Die

¹³⁸ LAMPUGNANI 1999a, S. 13

¹³⁹ LAMPUGNANI 2003, S. 41



Abb. 48 Zaha Hadid,
Museum
Maxxi, Rom,
2009



Abb. 49 Zaha Hadid,
Museum
Maxxi, Rom,
2009

Devise „je ausgefallener, desto besser“ findet sich in den verschiedensten Neubauten wieder.¹⁴⁰ Ausstellungsbauten müssen nicht mehr nur Raum für Kunst schaffen, sich ihr unterordnen oder ihr gar dienen. Das Gebäude steht im Vordergrund und mit ihm der Architekt. Sie fungieren als wichtiges Branding für die Institution und stellen einen sehenswerten Aspekt für die Besucher dar. Kunst und Sammlungen nehmen eine zweitrangige Position ein, in der Folge verstehen sich zahlreiche Architekten als die eigentlichen Künstler.¹⁴¹ Als Beispiele für diese Haltung sind das Guggenheim Museum in Bilbao, das Kunsthaus Graz, das jüdische Museum in Berlin und das Groningen Museum zu nennen. Architekten, die meinen, das Gebäude habe ohne die Kunst eine bessere räumliche Wirkung, verstärken diese generell verbreitete Vorstellung, wie Aussagen von Coop-Himmelb(l)au anlässlich der Eröffnung des Groningen Museums 1994 oder von James Sterling bei der Staatsgalerie-Eröffnung 1984¹⁴² unterstreichen. In einzelnen Fällen erfolgte die Eröffnung des Hauses sogar ohne die

eigentlichen Kunstobjekte, die z. B. beim Museum Maxxi von Zaha Hadid 2009 in Rom erst ein halbes Jahr später bei einer zweiten Eröffnung folgen durften. Leider wird dabei gern vergessen, dass ein Ausstellungsgebäude eigentlich für unterschiedliche Ausstellungen konzipiert ist, für diese beispielbar sein muss und sich schließlich langfristig mit den ausgestellten Inhalten und nicht mit der architektonischen Hülle etabliert.¹⁴³ Bei den vorhin genannten Beispielen erwies sich bereits nach kurzer Zeit die Nutzung der Gebäude für Kunstausstellungen als äußerst problematisch, schwierig bzw. teilweise sogar als unmöglich.

Automatisch führte das zu kontroversen Diskussionen zwischen Künstlern, Architekten und Kunstverantwortlichen. Die Kritik vonseiten der Künstler an den Ausstellungsbauten der Architekten ist allerdings so alt wie die Institution selbst. Bereits Quatremère de Quincy tadelte die Ausstellungsräume in den öffentlichen Museen in seinen Lettres aus dem Jahr 1796¹⁴⁴. Victoria Newhouse

¹⁴⁰ VON MOOS 1999, S. 23

¹⁴¹ LAMPUGNANI 1999a, S. 12

¹⁴² LAMPUGNANI 2003, S. 41

¹⁴³ LAMPUGNANI 1999a, S. 14

¹⁴⁴ NEWHOUSE 1998, S. 47

sagt dazu: „Seit die ersten eigentlichen Museumsgebäude errichtet wurden, besteht Uneinigkeit darüber, ob sie aktive oder passive Behälter, Hintergrund oder Vordergrund für die ausgestellten Werke bilden sollten.“¹⁴⁵

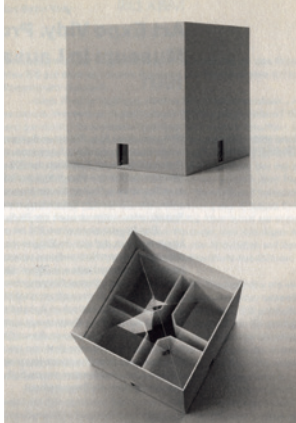


Abb. 50 Georg Baselitz,
Modell zur
Bilderbude,
1998

Die zunehmende künstlerische Verschmelzung von Architektur und Kunst, sowie die anhaltende Kritik an den Ausstellungsbauten, veranlasste Künstler wie Richard Serra¹⁴⁶ und Gerhard Merz¹⁴⁷, sich intensiv mit Ausstellungsräumen als Bauaufgabe zu befassen. Georg Baselitz¹⁴⁸ machte sich bereits 1977 im Rahmen der Documenta 6 Gedanken über die idealen Ausstellungsräume, die er Bilderbude nannte. In den quadratischen Grundriss seiner Bilderbude schrieb er vier absolut identische, nicht hierarchische und von oben belichtete Räume. Die daraus resultierenden Räume schufen eine in seinen Augen neutrale Atmosphäre, so, wie er sie sich für seine Kunstwerke wünschte. Bemerkenswert an diesen unterschiedlichen Konzepten ist, dass die von Künstlern entworfenen oder realisierten Ausstellungsräume, wie diejenigen von Donald Judd in Marfa oder James Turrells Roden Crater in Arizona, mehrheitlich in der Sprache ihrer Kunst erfolgen und deshalb als Fortsetzung ihrer Arbeit zu verstehen sind. Fraglich also, ob andere Künstler ihre Werke in diesen Räumen ausstellen würden und wie neutral sie wirklich sind.

Ausblick

Anfang des 21. Jahrhunderts lassen sich Formen und Arten von Ausstellungsgebäuden nicht mehr so eindeutig gliedern und einteilen, wie es noch im 19. Jahrhundert möglich war. Die architektonische Bauaufgabe wurde, wie die Kunst selbst, durch verschiedene Haltungen, Meinungen und Architekturströmungen im Laufe der Jahrhunderte durchgängig heterogen. Als Folge dieser großen Polarität existieren europaweit unzählige verschiedene Ausstellungshäuser für alle Arten von Kunst in kleinen Dörfern wie auch in großen Städten. Das etablierte eine interessante Ausstellungslandschaft, die im positiven Fall einen lebendigen Austausch und eine Bereicherung sowohl für die Künstler

¹⁴⁵ NEWHOUSE 1998, S. 220

¹⁴⁶ SERRA 2000, S. 89-103

¹⁴⁷ MERZ 2000, S. 66-70

¹⁴⁸ BASELITZ 2000, S. 10-15

wie auch für die Gesellschaft und ihre Region bedeutet. Wie Barbara Steiner bemerkt: „Ein kanonisierter Museumstypus wird sich nicht mehr durchsetzen lassen.“¹⁴⁹ Das birgt Chancen sowie Gefahren in sich. Wichtig ist bei der weiteren Entwicklung, dass den Stimmen der Künstler zu dieser Bauaufgabe mehr Gehör geschenkt wird und ihre Anforderungen und Wünsche ernst genommen werden. Weiter ist es von Bedeutung, dass die Ausstellungsarchitektur wieder Raum und Platz für die auszustellenden Exponate ermöglicht und im Verständnis das Ausstellungsgebäude als Kunstobjekt und der Architekt als Künstler wieder vermehrt in den Hintergrund treten. Dann kann eine befruchtende Zusammenarbeit zwischen der Kunst und der Architektur entstehen und als Folge daraus neue, adaptierte und lebendige Räume für die zukünftigen Ausstellungen.

¹⁴⁹ STEINER / ESCHE 2007, S. 20

2 Erscheinung und Stellenwert der Fassade im kulturhistorischen Kontext

2.1 Entwicklung von Hülle und Kern

Die Entwicklung der Gebäudehülle zu einem eigenständigen architektonischen Bauteil im kulturhistorischen Kontext wird im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden allgemeine Begriffsbestimmungen und der Einfluss der Industrialisierung mit seinen neuen Materialien untersucht. Die im 19. Jahrhundert alles beherrschende Frage des richtigen Stils der Gebäudefassade und die Konkurrenz von Beaux Art und Ecole Polytechnique sind ebenso Teil der Untersuchung wie der Einfluss der Curtain Walls. Ziel des Kapitels ist ein Einstieg in die umfangreiche Thematik der Fassade als eine vom Gebäudekern unabhängige Hülle, die daraus folgenden technischen Möglichkeiten sowie den aktuellen Einfluss auf die Fassade aus architektonischer Sicht aufzuzeigen.

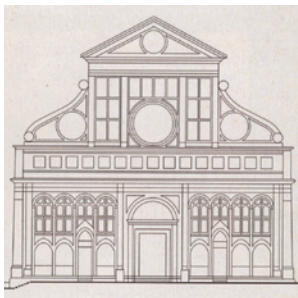


Abb. 51 Leon Battista Alberti, Santa Maria Novella, Florenz, 1470

Aktuelle Ausgangslage und Begriffsbestimmung

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Fassade, vom französischen „face“ abgeleitet, ist „das ‚Gesicht‘, die Eingangs- oder Schauseite eines Bauwerks“¹⁵⁰.

Traditionell stellt sie die der Öffentlichkeit zugewandte Hauptfront, die Eingangsseite dar und spiegelt die jahrhundertealte Thematik der Gebäudehülle wider. Je nach Betrachtungsweise und in Assoziation zum menschlichen Körper wird die Fassade auch oftmals als Haut oder Hülle bezeichnet. Dabei ist die primäre Aufgabe der Fassade, als Gesicht des Gebäudes, dem Betrachter Aufschluss über

ihr Innenleben zu geben und zugleich ihre innere Funktion zu schützen. Was will die Fassade mitteilen und welche Funktion erfüllt sie im umliegenden städtischen Raum? Welche Ausdrucksform, welche Technik und welche Materialien werden verwendet? Versucht sie, etwas vorzutäuschen, oder werden Zeichen der Macht an ihr verwendet?¹⁵¹ Solche Fragen stellen sich unmittelbar beim Betrachten von zeitgenössischen wie auch von jahrhundertealten Gebäudefassaden. Um eine Gebäudehülle besser verstehen und lesen zu können, muss man hinter ihr Fassadengesicht schauen, nach Entstehung, Konstruktion und Bauherrschaft forschen und dabei den geschichtlichen Bezug im Auge behalten bzw. herstellen.

¹⁵⁰ RECLAM SACHBUCH 2010, S. 44

¹⁵¹ KÜNDIGER 2001, S. 20

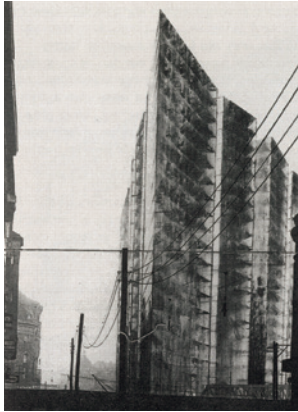


Abb. 52 Ludwig Mies
van der Rohe,
Glashochhaus,
Berlin, 1921

In unserer heutigen Zeit sind der Ausformulierung von Gebäudefassaden keine gestalterischen Richtlinien und Grenzen mehr gesetzt und es gibt eine Vielzahl an technischen Möglichkeiten bei der Realisierung. Ein solches lebendiges, für das 21. Jahrhundert typisches und zuweilen ausuferndes Fassadenbild ist neben der konstruktiven Loslösung der Fassade vom Gebäude und seiner Tragstruktur auf die vielen multifunktionalen Bauaufgaben und den Individualismus in der Architektursprache unseres Jahrhunderts zurückzuführen. Das war aber nicht immer so. Bis in das 17. Jahrhundert dominierten klerikale Bauaufgaben, die von Kirche und Kloster in Auftrag gegeben und im 18. Jahrhundert durch Schloss-

und Palastbauten des Adels erweitert wurden. Im Zuge der Industrialisierung veränderten sich die sozialen Strukturen im 19. Jahrhundert und somit auch die Bauaufgaben gravierend. Es entstanden neue profane Bauten wie Parlament, Vereinsgebäude, Ausstellungsräume sowie diverse Infrastrukturgebäude für Industrie und Eisenbahn. Der soziale Wohnungsbau, Büro-, Verwaltungs- und Kongressgebäude charakterisieren wiederum das 20. Jahrhundert.¹⁵² Bis zu dessen Beginn hing die Gestaltung und Ausführung der Fassade ausschließlich von der jeweiligen Bauaufgabe ab und die dabei verwendeten Materialien wurden deren konstruktiven Eigenschaften angepasst. Gebäudehülle und Fassade bildeten eine konstruktive und gestalterische Einheit. Die architektonische Sprache des Gebäudes und die Erscheinung der Fassade waren dadurch von vornherein dogmatisch festgelegt und ermöglichten bis Ende des 19. Jahrhunderts nur eine geringe gestalterische, architektonische Erneuerung und wenig innovativen Spielraum für die Architekten.¹⁵³ So lässt sich die Geschichte der Gebäudehülle mit ihrer Entwicklung über die Jahrhunderte von einem massiven, statisch tragenden und künstlerisch gestalteten Wandelement hin zu einer statisch nicht mehr tragenden, vorgehängten, leichten und transparenten Fassade an Ausführung und architektonischer Formulierung sehr gut nachvollziehen.

Gebäudehülle in Gotik, Renaissance und Barock

Erstmals wurde die Gebäudehülle in den Sakralbauten der Gotik in eine feine Struktur aus Rippen und Gewölbe, Strebebögen und Pfeilern aufgelöst. Die Lastabtragung erfolgte nicht mehr über die massiven, gemauerten Steinwände,

¹⁵² KÜNDIGER 2001, S. 30

¹⁵³ ONSELL 1981, S. 10

sondern über eine Skelettstruktur aus Trag- und Stützelementen.¹⁵⁴ Diese statische Struktur ermöglichte es, die dominanten Außenwände mit großflächigen Fensteröffnungen zu durchbrechen, den sakralen Raum mit Licht zu durchfluten und die massive Erscheinung der Steinwände zu reduzieren. Die außen liegenden, die Schubkräfte aufnehmenden Strebepfeiler rhythmisieren die gotische Gebäudehülle und charakterisieren die Fassade, gemeinsam mit den gemauerten Steinwänden, unterbrochen von großen Fensterflächen. Einzig an der Haupteingangsfassade, der Repräsentationsseite, waren je nach Bedeutung und Stellung der Kirche zur Fassadenverzierung unzählige Ornamente mit viel handwerklichem Geschick angebracht.



Abb. 53 Emilio De Fabris,
Santa Maria del
Fiore, Florenz, 1887

Das Erzeugen einer Fassade mit einzigartigem Charakter erhielt in der Renaissance eine neue Bedeutung. Dabei spielten das Verständnis der Renaissance vom Menschen als Individuum, als universalen Künstler und Wissenschaftler, und das damit einhergehende Schaffen eines individuellen Ausdrucks in der Architektur eine entscheidende Rolle.¹⁵⁵ Diese Vorstellung zeigt sich bei der Gestaltung durch die konstruktive und gestalterische Positionierung und Ausrichtung der Türen und

Fenster in den Außenwänden. Die Fassade wurde als eine Gesamtkomposition verstanden, in der alle Öffnungen in einen Rhythmus aus Gesims, Gebälk, Pilaster, Giebel und Säulen eingebettet waren. Im Vergleich dazu war die Setzung der Fenster in den unverzierten Außenmauern der gotischen Kathedralen hingegen in ihrem Verständnis ohne sichtbaren gestalterischen oder künstlerischen Bezug und ohne System erfolgt. Aus diesem Grund wurde die Architektur der Gotik während der Renaissance als einfach, einheitlich und unkontrolliert bewertet und entsprechend gering geschätzt.¹⁵⁶ Der individuellen Positionierung der einzelnen Baukörper in den städtischen Raum wurde in der Renaissance eine äußerst große Bedeutung beigemessen. Sie wurde nicht, wie später im Barock, als Teil eines Systems, als eine durch homogene Plätze und Sichtachsen erzeugte städtische Gesamtkomposition verstanden, sondern bildete und erlaubte sogleich individuellen städtischen Freiraum.¹⁵⁷

¹⁵⁴ SCHITTICH 2001, S. 11

¹⁵⁵ GIEDION 1996, S. 50

¹⁵⁶ GIEDION 1996, S. 63

¹⁵⁷ NORBERG-SCHULZ 1986, S. 8



Abb. 54 Balthasar Neumann,
Vierzehnheiligen, Bad
Staffelstein, 1772

Das Ziel der Baumeister des Barock, besonders von Francesco Borromini, bestand darin, Architektur durch „bewegliche und variable Strukturen“ zu schaffen.¹⁵⁸ Mathematische Berechnungen, ein Ineinanderfließen der Innenräume in Kombination mit geschwungenen Grundrissen, Raumverschmelzungen und Raumdurchdringung bildeten die Grundlagen der barocken Kompositionen.¹⁵⁹ Die Grundrissformen der Innenräume wurden durch konkave und konvexe

Außenwände nach außen getragen und die Raumvolumen der Innenräume durch Kuppeln von außen sichtbar gemacht. Die Innenräume zeichneten sich dadurch in der äußeren Fassade ab, sie stellten sich gleichsam im Gebäudevolumen modelliert dar. Die Fassade, geprägt durch diese dynamische Architektur, war also ein Teil des städtischen Raums und zugleich Teil des Gebäudes selbst.¹⁶⁰ Diese Architekturhaltung galt für die gesamte Hülle der barocken Gebäude und so gab es erstmals keine klassische Hauptfassade mehr, wie bisher in Gotik und Renaissance üblich, sondern alle Gebäudeseiten wurden gleichermaßen als Fassade verstanden und mit künstlerischen Elementen versehen und verziert. Der weiteren Umsetzung von Dynamik im Sinne der barocken Baukunst war jedoch durch das verwendete Material Stein und der damit möglichen Konstruktion in der Dimension der Gebäude ein Limit gesetzt.

Einfluss der Industrialisierung auf die Gebäudehülle

Bis in den Barock waren Gebäudehülle und Fassade noch konstruktiv, statisch und gestalterisch miteinander verbunden und als Einheit zu verstehen. Das änderte sich mit dem Beginn der Industrialisierung, ausgehend vom viktorianischen England des 18. Jahrhunderts. Sigfried Giedion bemerkt dazu: „Die industrielle Revolution, die plötzliche Produktionssteigerung, die im 18. Jahrhundert durch die Einführung des Fabriksystems und der Maschine ausgelöst wurde, änderte das gesamte Bild der Welt gründlicher als die soziale Revolution in Frankreich.“¹⁶¹ Neben den vielen sozialen Umwälzungen bildete die Industrialisierung den Übergang vom Handwerk zur technischen konstruktiven Maschinenarbeit, erlaubte die industrielle Verarbeitung der herkömmlichen Materialien wie

¹⁵⁸ SEDLMAYR 2008, S. 85-87

¹⁵⁹ SEDLMAYR 2008, S. 107-108

¹⁶⁰ NORBERG-SCHULZ 1986, S. 10

¹⁶¹ GIEDION 1996, S. 128

Naturstein, Ziegel und Holz und ermöglichte die Entwicklung von neuen Baumaterialien wie Gussstahl, Eisen und Zement. Weiterentwicklungen bei Produktion und Herstellung forcierten zudem die serienmäßige Produktion in großen Mengen und ermöglichte, die Baustoffe anschließend leicht weiterverarbeiten zu können. Mit dem Fortschritt der Wissenschaft konnte das Verhalten der Baustoffe exakt berechnet, die Bauteile entsprechend dimensioniert und ihr Einsatz festgelegt werden.¹⁶² Technische Ausrüstungen und die Verwendung von Baumaschinen auf den Baustellen wurden üblich und garantierten eine effizientere Abwicklung der Arbeiten. Alle diese Faktoren hatten langfristig einen großen Einfluss auf die konstruktive und gestalterische Auflösung des Gebäudevolumens hin zu einer Fassade als eigenständigen Bauteil.

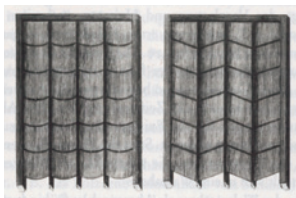


Abb. 55 Studie
Glasfenster,
19. Jh.

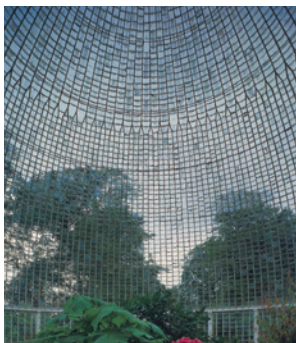


Abb. 56 Palmenhaus
im Bicton
Gardens,
Devon, 1843

Einen wichtigen Schritt bei der Entmaterialisierung des Gebäudes in eine tragende und eine nicht tragende Struktur, in eine Hülle und einen Kern, markieren die Gewächshäuser des 19. Jahrhunderts. Der Wunsch nach maximaler Sonneneinstrahlung und danach, massive, opake Bauteile zu reduzieren, war ausschlaggebend bei ihrer Ausführung und technischen Entwicklung. Charakteristisch für die damalige Zeit war die Tatsache, dass diese Entwicklung nicht von Architekten, sondern von Gärtnern, Konstrukteuren und Ingenieuren vorangetrieben wurde.¹⁶³ Gusseisen übernahm dabei die tragende Rolle und stellte das Skelett der Struktur. Das Glas, das aufgrund der industriellen Fertigung¹⁶⁴ und der Verbesserung der Legierung in größeren Stücken und vor allem stabiler produziert werden konnte, wurde – teilweise mit aussteifender Funktion – in die Gusseisenstruktur eingefügt. Durch diese neue konstruktive Verwendung entstand eine schnörkellose Konstruktionstechnik mit wunderbaren, einzigartigen membrangleichen Strukturen.¹⁶⁵

Gusseisen und Glas waren bereits vor der Industrialisierung in diversen Galerien der adeligen Palast- und Schlossbauten zur Anwendung gekommen und somit keine völlig neuartigen Materialien. Beispiele für erste konstruktive Anwendungen

¹⁶² BENEVOLO 1978, S. 37

¹⁶³ KOHLMAIER / VON SARTORY 1981, S. 12-13

¹⁶⁴ KOHLMAIER / VON SARTORY 1981, S. 82-89

¹⁶⁵ SCHITTICH 2001, S. 12

mit diesen Materialien sind z. B. der Dachstuhl im Théâtre Français aus dem Jahr 1786 in Bordeaux¹⁶⁶ und das große Glasdach der Galerie d'Orléon aus dem Jahr 1828–30 in Paris.¹⁶⁷ Dieses gewalmte Glasdach, das den Passageraum der dreigeschossigen Galerien überdeckte, galt als Erstes seiner Art und diente zahlreichen, später realisierten Galerien wie z. B. in Hamburg, Den Haag und Brüssel als Vorbild. Neu bei der Konstruktion der Gewächshäuser allerdings war das intelligente Zusammenspiel von Gusseisen und Glas bei der innovativ gestalteten Konstruktion. Es veränderte die Verwendung der Materialien und ermöglichte, aufgrund der industriellen Fertigung, erstmals auch große Spannweiten mit filigranen Konstruktionen zu überwinden.¹⁶⁸



Abb. 57 Joseph Paxton,
Kristallpalast,
London, 1851

Londoner Kristallpalast

Der Höhepunkt dieser neuen Bauweise ist jedoch unbestritten der Kristallpalast von Joseph Paxton, der im Jahr 1851 für die Londoner Weltausstellung im Hyde Park errichtet wurde.¹⁶⁹ Nachdem für den Bau des Ausstellungsgebäudes 245 Wettbewerbsideen eingereicht worden waren und keine davon das Ausstellungskomitee überzeugte, wurde der Gärtner Paxton beauftragt, sein Entwurfskonzept aus Glas

und Eisen, inspiriert vom Studium der Pflanzenstruktur und ihren Blattadern, umzusetzen. Revolutionär war die Idee einer Glas-Eisen-Konstruktion nicht, da etwa zur gleichen Zeit bereits verschiedene Gewächshäuser in England und Frankreich realisiert worden waren. Das Besondere am Kristallpalast war seine durch den fünfschiffigen Grundriss erzeugte klare Struktur, seine beeindruckenden Dimensionen von 563 Metern Länge und 124 Metern Breite und seine kurze Bauzeit von nur siebzehn Wochen. Weil eine der Auflagen des Ausstellungskomitees lautete, die bestehenden riesigen Ulmen im Hyde Park zu erhalten und somit in den Ausstellungsbau zu integrieren, überdachte Paxton sie mit einem Querschiff in Form eines 33 Meter hohen Tonnengewölbes. Das gab dem Kristallpalast schließlich seine markante majestätische Erscheinung und weckte Assoziationen zu einem Gewächshaus. Um die angestrebte Bauzeit in Kombination mit einem wirtschaftlich effizienten Ablauf zu erreichen,

¹⁶⁶ BENEVOLO 1978, S. 48

¹⁶⁷ GEIST 1979, S. 285-287

¹⁶⁸ BENEVOLO 1978, S. 56-57

¹⁶⁹ KOHLMAIER / VON SARTORY 1981, S. 410-425

überließ Paxton die Konstruktionsberechnungen der einzelnen Bauteile dem Eisenbahningenieur William Henry Barlow. So wurde die Standardisierung von Fertigteilen ermöglicht, darunter 33.000 hohle Eisenpfähle und 300.000 Glasplatten, was dem Kristallpalast in der Architekturgeschichte die Vorreiterrolle einer intelligenten, wirtschaftlichen Organisation und Planung einbrachte.¹⁷⁰

Standardisierte Glasplatten, die in einer sich wiederholenden Struktur auf einer Stahlkonstruktion befestigt sind, charakterisieren ebenfalls die Fassade des KUB-Ausstellungsgebäudes. Die beiden Ausstellungsgebäude weisen trotz unterschiedlicher Zeitepochen und Gebäudedimensionen Gemeinsamkeiten bei der Materialwahl und der Art ihrer Verwendung auf. Glas und Eisen beim Kristallpalast und Glas und Stahl beim KUB erzeugen in ihrem Gebäudeinneren eine ausgezeichnete Lichtqualität, von der die ausgestellten Exponate und Kunstwerke damals wie heute profitieren.

Nach dem Ende der Weltausstellung wurde der als temporäres Ausstellungsgebäude realisierte Kristallpalast sorgfältig demontiert und südlich von London als permanenter Ausstellungspavillon wieder aufgebaut, allerdings 1936 bei einem Brand leider komplett zerstört.¹⁷¹ Die Dimensionen des um ein Siebenfaches größeren Gebäudes als die Londoner St.-Pauls-Kathedrale¹⁷², die lichtdurchlässige und imposante Erscheinung der Glas-Eisen-Konstruktion, seine kurze Bauzeit und der wirtschaftliche Erfolg faszinierten die Menschen europaweit und führten zu einem Boom an Gewächshäusern, Palmen- und Wintergärten sowie zu ersten Versuchen, eine solche Gusseisen-Glas-Konstruktion auch bei anderen Bauaufgaben umzusetzen.¹⁷³

Gusseisen, der Baustoff des 19. Jahrhunderts und seine Anwendung

Einen weiteren wichtigen Beitrag bei der Auflösung des Gebäudevolumens hin zu einer eigenständigen Fassade stellten die ersten Versuche dar, Gusseisen mit der jahrhundertealten, gemauerten und massiven Bauweise zu kombinieren. Bereits vor der Industriellen Revolution wurde Eisen als Verbindungselement und Befestigungsmittel und in weiterer Folge als konstruktives Tragelement verwendet. Erst aber als seine Produktion industrialisiert wurde, gewann das Material an zusätzlicher Bedeutung und wurde zunehmend in der Architektur

¹⁷⁰ MATTIE 1998, S. 12-13

¹⁷¹ KRETSCHMER 1999, S. 55

¹⁷² KRETSCHMER 1999, S. 15

¹⁷³ SCHITTICH 2001, S. 12



Abb. 58 James Bogardus,
Verlagshaus Harper and
Brothers, New York, 1854

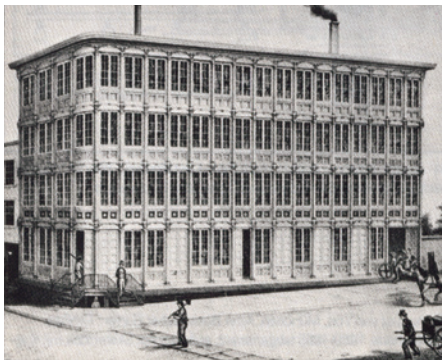


Abb. 59 James Bogardus, Borgadus
Factory, New York, 1848

eingesetzt.¹⁷⁴ Die ersten Experimente, in Form von Eisenskeletten sozusagen, erfolgten bereits um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in den englischen Baumwollspinnereien. Weil die Webstühle immer größer wurden und die dafür benötigten Produktionsräume entsprechend erweiterte Dimensionen erforderten, wurden in den mehrgeschossigen Fabrikgebäuden die Holzstützen durch statisch höher belastbare gusseiserne Stützen ersetzt. In den frühen Beispielen, wie z. B. dem 1792/93 errichteten Fabrikgebäude Calico Mill, wurden diese gusseisernen Stützen noch mit herkömmlichen Holzbalken und gemauerten Ziegelgewölbedecken kombiniert.¹⁷⁵ Aufgrund der hohen statischen Belastbarkeit, der effizienten Vorfertigung der Gusseisenstützen und der damit einhergehenden raschen Fertigstellung der Gebäude ersetzten erstmals auch in Amerika Mitte des 19. Jahrhunderts

gusseiserne Stützen gemauerte Wände und Holzbalken. Der außerordentliche ökonomische Erfolg führte bereits in den Jahren 1850 bis 1880 beim Bau von diversen Warenhäusern, Lagerhäusern und vereinzelt auch bei Bürogebäuden in New York zur Anwendung dieses neuen Konstruktionsprinzips, dem Vorläufer des Skelettbbaus.¹⁷⁶ Interessante Beispiele aus dieser Zeit sind das New Yorker Harper & Brothers Building aus dem Jahre 1854 und die von James Bogardus erbauten Bürogebäude im Hafenviertel von St. Louis am Mississippi. Leider sind diese frühen Beispiele heute nicht mehr erhalten.¹⁷⁷

Diese ersten Prototypen zeugen von den Intentionen, die hohe Tragfähigkeit von Gusseisen nicht nur in Verbindung mit Glas anzuwenden, sondern seine Eigenschaften auch mit den Materialien Ziegel und Stein zu kombinieren. Damit legten sie den Grundstein für die Auflösung von massiven Gebäudevolumen in einen Skelettbau und ermöglichten langfristig die konstruktive Selbstständigkeit

¹⁷⁴ GIEDION 1996, S. 130

¹⁷⁵ ACKERMANN 1994, S. 16

¹⁷⁶ KOHLMAIER / VON SARTORY 1981, S. 166-168

¹⁷⁷ GIEDION 1996, S. 151

der Fassade. Die Loslösung der Gebäudehülle von seinem Inneren war nur noch eine Frage der Zeit. Bemerkenswert ist allerdings die Tatsache, dass Gusseisen anfänglich nicht bei allen Bauaufgaben Verwendung fand. Treffend bemerkt Walter Benjamin dazu: „Man vermeidet das Eisen bei Wohnbauten und verwendet es bei Passagen, Ausstellungshallen, Bahnhöfen – Bauten, die transitorischen Zwecken dienen.“¹⁷⁸ Das ist darauf zurückzuführen, dass es für die aus der industriellen Revolution hervorgebrachten Bauaufgaben, bestehend aus Lagerhäusern, Bahnhofsüberdachungen, Passagen, Ausstellungsgebäuden, Markthallen, Fabriken, Brücken oder diverser Transportinfrastruktur auf Wasser und Land, keine historischen Architekturvorbilder im weiteren Sinn gab.¹⁷⁹ Hier sprach nichts gegen die Verwendung der neuen Baustoffe mit ihren neuartigen Konstruktionsmöglichkeiten. Die über Jahrhunderte etablierten massiven Konstruktionen, aus gemauertem Stein oder Ziegeln erstellt, wurden bei traditionellen und repräsentativen Bauaufgaben hingegen bevorzugt. Ihre Anwendung entsprach mehr den damaligen bautechnischen Vorstellungen und vermittelte der Bevölkerung den Eindruck einer größeren Stabilität als die neuen, filigranen Eisenskelette, deren sichtbarer Konstruktionsart zunächst noch kein besonders großes Vertrauen entgegengebracht wurde.

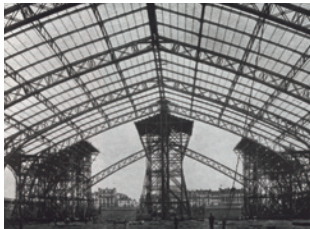


Abb. 60 Galerie des Machines, Weltausstellung, Paris, 1889

Galérie des Machines, der architektonische Ausdruck der Ingenieure

Diese Problematik wird an dem für die Pariser Weltausstellung 1889 errichteten Eiffelturm und dem temporären Ausstellungsgebäude „Galérie des Machines“ deutlich – zugleich Höhepunkt und Endpunkt der Eisenkonstruktionen.¹⁸⁰ In der 423 Meter langen und 110 Meter breiten Maschinenhalle vereinigten sich alle bisher erreichten konstruktiven und technischen

Fortschritte von Gusseisen. Die Sichtbarkeit des Eisenskeletts kam durch die zum größten Teil aus Glas bestehende Haut der Galérie des Machines noch besser zur Geltung. Erstmals wurden Druckkräfte nicht wie bisher üblich durch schwere Träger, Seitengalerien und Zugstangen aufgefangen, sondern über vorgefertigte Eisenbinder direkt in den Boden abgeleitet, was eine stützenfreie Ausstellungshalle trotz imposanter Spannweiten ermöglichte: Scharniere in der Kehle und im First der Eisenträger übertrugen die Druckkräfte in die Betonfundamente und

¹⁷⁸ BENJAMIN 1983, S. 46

¹⁷⁹ GIEDION 2000, S. 31

¹⁸⁰ GIEDION 2000, S. 51

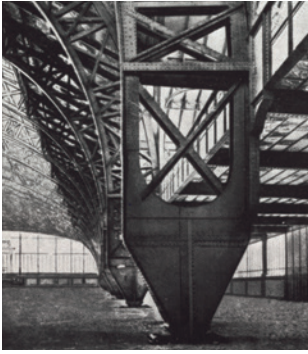


Abb. 61 Fußdetail
Dreigelenk-
binder,
Weltausstellung,
Paris, 1889

ermöglichten dem Binder, sich nach oben zu verjüngen und auf unwahrscheinlich filigranen Beinen zu stehen.¹⁸¹ Bis dahin war das Auge des Betrachters gewöhnt, eine statische Struktur aus Stützen und Gebälk vorzufinden und daran den Lastverlauf ablesen zu können. Bei dieser Ausstellungshalle hingegen bildete die gesamte Eisenkonstruktion, nämlich das Zusammenspiel der einzelnen Teile, das statische System. Die Lastabtragung erfolgte hier nicht in gewohnter Weise, sie konnte nicht mit freiem Auge festgestellt und zurückverfolgt werden.¹⁸² Das beunruhigte die Bürger und führte zu ausführlichen Diskussionen – die Skepsis gegenüber den neuen Materialien, das mangelnde Vertrauen in die industriellen

Erneuerungen und deren Konstruktionstechniken waren im Alltag zu dieser Zeit vorherrschend. Rückblickend verwundert es also nicht, dass die Präsentation einzelner Ausstellungsexponate in einer vorwiegend traditionellen und herkömmlichen Ausstellungsarchitektur erfolgte. Die neuen Eisenkonstruktionen, an der Maschinerhalle gut ersichtlich, spiegelten den Zeitgeist seiner Ingenieure und Konstrukteure, nicht aber das alltägliche Leben wider und standen deshalb von Anfang an im Spannungsfeld von Alt und Neu.¹⁸³

Ecole des Beaux Arts versus Ecole Polytechnique

Dieses Spannungsfeld wurde durch die neuartige, wissenschaftlich fundierte Handhabung der Materialien, die im 19. Jahrhundert ihren Anfang nahm, und die daraus abgeleitete Berechnung der Tragfähigkeit in Kombination mit neuen Verwendungsmöglichkeiten verstärkt, was zu einer Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft führte und in der Architektur die Etablierung der Ingenieure sowie die Unterteilung in einen konstruktiven und einen gestalterischen Bereich zur Folge hatte. Innerhalb kürzester Zeit drangen die Ingenieure und Konstrukteure in das Feld der Architekten ein¹⁸⁴, die sich in ihren gestalterischen Elfenbeinturm zurückzogen, durch die Industrialisierung entstandenen neuen Bauaufgaben gering schätzten und sie den Ingenieuren überließen. Da die technischen und wirtschaftlichen Entwicklungen in den Industriefabriken und nicht mehr wie früher im Architekturatelier stattfanden, gingen die wichtigen Erneuerungen des

¹⁸¹ MATTIE 1998, S. 78-79

¹⁸² GIEDION 1996, S. 193

¹⁸³ GIEDION 1996, S. 178

¹⁸⁴ GIEDION 1996, S. 138-140

19. Jahrhunderts an zahlreichen Architekten vorüber und etablierten sich ohne ihre Einflussnahme und ihr Mittun.¹⁸⁵ Im Vergleich dazu hatte sich zu Anfang des 21. Jahrhunderts die Kooperation zwischen Ingenieuren und Architekten längst etabliert und sie gehört heute zum gewohnten Alltag eines Architekten. Wie der mehrschichtige Fassadenaufbau beim KUB zeigt, können bei einem fachlichen Austausch von Architekten und Ingenieuren alle bautechnischen Anforderungen mit gestalterischen Ansprüchen intelligent kombiniert, realisiert und umgesetzt werden. So nehmen die inneren Stahlbetonwände zusätzlich zu ihrer tragenden Funktion auch die benötigte bauphysikalische Infrastruktur auf und ermöglichen der vorgesetzten Glaskonstruktion die Lichtführung und ihre Funktion als reiner Wetterschutz. Konstruktion und Gestaltung bilden bei diesem Fassadenbeispiel eine innovative und intelligente Einheit.

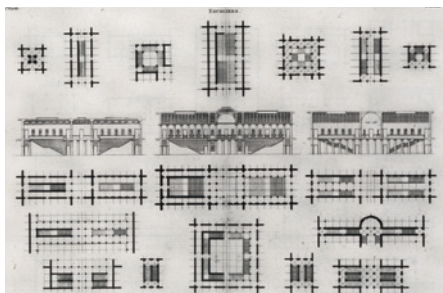


Abb. 62 Jean-Nicolas-Louis Durand, Studie Treppe, 19. Jh.

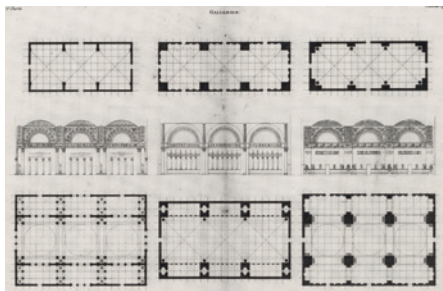


Abb. 63 Jean-Nicolas-Louis Durand, Studie Galerien, 19. Jh.

Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Diskrepanz zwischen Architekt und Ingenieur, ausgehend von Frankreich, zusätzlich durch zwei inhaltlich konträre Ausbildungsmöglichkeiten in der Architektur verstärkt. Die Ecole des Beaux Arts, ganz im Verständnis der letzten Jahrhunderte geführt, erhielt 1794/95 Konkurrenz von der neuen Ecole Polytechnique,¹⁸⁶ deren erster Lehrer für Architektur Jaques-Nicolas-Louis Durand war¹⁸⁷. Hier wurde das neue technische und konstruktive Wissen gelehrt, die neuen Materialien untersucht und mit neuen Konstruktionen experimentiert. Während sich die Ausbildung an der Ecole des Beaux Arts mehrheitlich mit vergangenen Bauepochen beschäftigte und dadurch ihre Schüler am alltäglichen Leben vorbei ausbildete, lehrte

die Ecole Polytechnique ihre Studierenden die wissenschaftlichen konstruktiven Neuheiten und diverse Spezialisierungen. Die zahlreichen Bauten der Absolventen der Ecole Polytechnique und der technischen Hochschulen, die europaweit nach französischem Vorbild gegründet wurden, zeugen davon und sind als Erfolge der Ausbildung bei der Ecole Polytechnique zu werten.¹⁸⁸

¹⁸⁵ GIEDION 1996, S. 158

¹⁸⁶ BENEVOLO 1978, S. 40-43

¹⁸⁷ FRAMPTON 1997, S. 27

¹⁸⁸ FOGARASSY 2011, S. 43

Während die Mehrheit der Architekten, ganz in den Ideen der Ecole des Beaux Arts gefangen, sich vorwiegend mit der Frage beschäftigten, welcher der vergangenen Baustile von Antike, Gotik, Renaissance und Barock an den von ihnen realisierten Bauten an der Gebäudefassade zu verwenden sei, versuchten Ingenieure und die aufgeschlossenen Architekten der Ecole Polytechnique einen eigenständigen, zeitgenössischen Ausdruck bzw. Baustil für die neuen Materialien und deren Konstruktionstechniken zu entwickeln. Dabei nutzten sie bei ihren Überlegungen und in ihren ersten gebauten Experimenten die Eigenschaften von Gusseisen mit seinen einfachen Herstellungsprozessen, die unkomplizierte Reproduktion mit Fertigung und Standardisierung der Elemente, die daraus entstehende Wirtschaftlichkeit, die hohe Tragfähigkeit, die schnelle Bauzeit und die Möglichkeit, in die Höhe zu bauen.¹⁹⁴ Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass auch sie, wenn Gusseisen als Tragstruktur in Kombination mit einer gemauerten Bauweise bei den traditionellen Bauaufgaben wie Repräsentations- und Wohnungsbauten zur Anwendung kam, diese Gusseisenkonstruktion noch nicht zeigten. Für den Betrachter schienen diese Bauten, wie über die Jahrhunderte üblich, aus den herkömmlichen Materialien Backstein, Ziegel oder Stein hergestellt zu sein. Hülle und Kern waren gedanklich noch zu fest miteinander verschmolzen, um die Tragstruktur zeigen zu können. Somit standen die neuen Eisenkonstruktionen von Anfang an im Spannungsfeld von Kunst und Technik; sie wurden zwar eingesetzt, durften aber nur bei Bauaufgaben, die die Industrielle Revolution hervorgebracht hatte, konstruktiv sichtbar sein.¹⁹⁵



Abb. 66 Jules Saulnier,
Schokoladenfabrik
Menier, Noisiel-sur-
Marne, 1871

Maskieren und Bekleiden

Ein europäisches Beispiel für diesen Konflikt ist die von Jules Saulnier im Jahr 1871 in Noisiel-sur-Marne errichtete Kakaomühle der Menier'schen Schokoladenfabrik in Frankreich.¹⁹⁶ Die Stahlstruktur ist an der Außenwand mit Hohlziegelmauerwerk ausgefacht und mit dekorativ glacierten Keramikplatten verkleidet. Passend zu den Stilvorstellungen der damaligen Zeit, in Assoziation zu Schokolade und ergänzt mit islamischen Elementen wurde die Fabrik im maurischen Stil ausgeführt. Die flächenbündig gestaltete

¹⁹⁴ KOHLMAIER / VON SARTORY 1981, S. 137-139

¹⁹⁵ FOGARASSY 2011, S. 18

¹⁹⁶ ONSELL 1981, S. 70-73

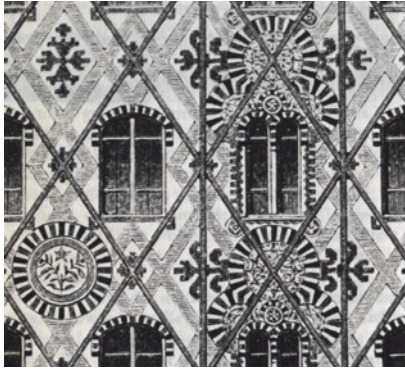


Abb. 67 Jules Saulnier,
Schokoladenfabrik
Menier, Noisiel-sur-
Marne, 1871

Fassade weist keine Vor- und Rücksprünge auf und lebt von dem lebendigen Erscheinungsbild einer Kombination aus Rautenmuster, stilisierten Kakaoblüten und dem Buchstaben M als Synonym für den Firmennamen. Das über die Keramikplatten laufende Rautenmuster verbindet die zahlreichen dekorativen Elemente miteinander und macht die unter der Fassadenhülle versteckte Stahlskelettstruktur nach außen gestalterisch sichtbar. Das dreigeschossige Gebäude gilt als der erste europäische Stahlskelettbau¹⁹⁷; er zeigt deutlich die beginnende Problematik der Trennung

des Gebäudevolumens durch einen Kern, bestehend aus der Gusseisenstruktur, und der verkleidenden Hülle mit Elementen aus unterschiedlichen Stilepochen der Architektur.

Parallel zu Gusseisen kamen auch die neuen Baumaterialien Ziegel, Gips, Zement und Putz vermehrt zur Anwendung. Deren Produktion in großen Mengen bei gleichbleibender Qualität und geringen Herstellungskosten führte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer reduzierten Verwendung von Stein als konstruktives und tragendes Baumaterial. Diese industrielle Entwicklung erleichterte den Architekten, ganz in den Ideen der Ecole des Beaux Arts, die Umsetzung von historischen Baustilen an der Gebäudehülle. Im Gegensatz zu Stein konnten Ziegelbauten aber abschließend nicht sichtbar handwerklich bearbeitet, sondern mussten mit Putz und Gips modelliert werden. In der Folge wurden die massiven Außenwände, ganz in Wiener Zuckerbäckermanier, passend zur Bauaufgabe in jedem erdenklichen Stil verziert, überzogen und schließlich noch bemalt. Diese Entwicklung wurde bereits damals von einigen aufgeschlossenen Architekten und besonders von Adolf Loos in seinen 1898 entstandenen Aufsätzen „Die Baumaterialien“¹⁹⁸, „Das Princip der Bekleidung“¹⁹⁹ und in „Die Potemkin'sche Stadt“ am Beispiel der neu erbauten Wiener Mietswohnhäuser an der Ringstrasse mit ihren imitierenden, angenagelten Zementguss-Ornamenten kritisch hinterfragt bzw. stark kritisiert²⁰⁰.

¹⁹⁷ GIEDION 1996, S. 151

¹⁹⁸ LOOS 2010, S. 133-137

¹⁹⁹ LOOS 2010, S. 138-144

²⁰⁰ LOOS 2010, S. 187-190

Rückblickend ist es nicht verwunderlich, dass trotz des unterschiedlichen konstruktiven und gestalterischen Umgangs mit den aus der Industrialisierung hervorgebrachten Materialien und ihren daraus abgeleiteten Konstruktionen und baulichen Experimenten den Architekten und Ingenieuren gemeinsam war, dass sie ihre Gebäudefassade immer mehr zu einer Hülle mit Dekor degradierten. Dieses Maskieren kombiniert mit der Frage des Stils, also dem Repetieren von vergangenen Stilepochen, führte ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem theoretischen Austausch zwischen Architekten in ganz Europa.²⁰¹ Werner Oechslin beschreibt in seinem Buch „Stilhülse und Kern“²⁰² ausführlich diese zahlreichen Diskussionen und unterschiedlichen Theorien zur Frage des richtigen Stils und ihre Weiterentwicklung zur Differenzierung von Hülle und Kern Anfang des 20. Jahrhunderts.

Gottfried Semper

Zeigen oder verbergen, bekleiden oder enthüllen, lautete plötzlich die zentrale Frage, die zum großen architekturtheoretischen Thema wurde.²⁰³ Diese Thematik versuchte Karl Bötticher bereits in seiner 1844 erschienen Publikation „Tektonik der Hellenen“²⁰⁴ nachzugehen. So erschien ihm bereits damals ein sinnvoller Zusammenhang zwischen dem Inneren des Baukörpers und seiner äußeren Oberfläche in irgendeiner Form wichtig. Auch der Architekt Gottfried Semper vermerkte dazu im „Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ aus den Jahren 1860 und 1863: „Das Maskieren aber hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist, oder die Maske nichts taugt; damit der Stoff, der unentbehrliche, in dem gemeinten Sinne vollständig in dem Kunstgebilde vernichtet sei, ist noch vor allem dessen vollständige Bemeisterung vorher notwendig. Nur vollkommen technische Vollendung, wohl verstandene richtige Behandlung des Stoffes nach seinen Eigenschaften, vor allem aber Berücksichtigung dieser letzteren bei der Formgebung selbst, können den Stoff vergessen machen, ...“²⁰⁵

Die zwei Bände des „Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ von Gottfried Semper sind in die vier Kapitel textile Kunst, Keramik, Tektonik und Stereotomie gegliedert. Nach der Auffassung von Semper ist die Urtechnik des

²⁰¹ GIEDION 1996, S. 138

²⁰² OECHSLIN 1994

²⁰³ FOGARASSY 2011, S. 92

²⁰⁴ BOETTICHER 1874

²⁰⁵ SEMPER 1878, S. 217

Bauens das Behängen von statischen Gerippen mit Tüchern, dessen Strukturen durch Fügen entstehen.²⁰⁶ Räume entstehen gemäß seiner Bekleidungstheorie durch das Zusammenspiel und das tektonische Fügen von mehreren Bauteilen wie Wänden, Decken, Böden. Das Gebäude wird gedanklich in mehrere Teile zerlegt und bildet die theoretische Grundlage für die statische und gestalterische Loslösung der Fassade vom Gehäuse, im weiten Sinne dem Vorläufer des Curtain Wall.²⁰⁷ Laut Werner Oechslin zählen diese Semper-Schriften zu den einflussreichsten und wichtigsten Büchern des 19. Jahrhunderts, deren theoretische Anschauungen sich bis heute in unserem Verständnis von Hülle und Kern wiederfinden.²⁰⁸

Karin Harather stellt das Phänomen der Bekleidung in der Architektur des 20. Jahrhunderts in Bezug zu Sempers Bekleidungstheorie und vergleicht die architektonische Gebäudefassade mit unserer menschlichen Kleidung. Ihre Kategorisierung erfolgt in die vier Bereiche Arbeitskleidung, Alltagskleidung, Festkleidung und Uniform.²⁰⁹ Aufgrund der seriellen Ummantelung durch die Glasschindeln und der handwerklichen Präzision ihrer Setzung ist die Fassade des KUB-Ausstellungsgebäudes in Harathers Kategorisierung mit einer Festkleidung vergleichbar – die nicht alltägliche Erscheinung des Hauses unterstreicht seine repräsentative Funktion und grenzt dadurch den inneren Bereich der Kunst von seinem äußeren Alltag ab.

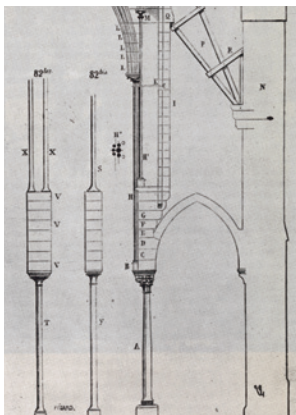


Abb. 68 Viollet le Duc, Schnitt einer gotischen Kirche, 1859

Viollet-le-Duc

Einen Gegenpol zur Semper-Bekleidungstheorie bildete der Franzose Eugène Viollet-le-Duc. Zu Beginn seiner beruflichen Karriere beschäftigte sich Viollet-le-Duc ausschließlich mit der Restaurierung von gotischen Kirchen. Die Erkenntnisse über die Gotik des 13. Jahrhunderts, die er bei dieser Tätigkeit sammeln konnte, versuchte er in das 19. Jahrhundert zu transformieren. In seinen zwei Büchern „Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVe siècle“ aus den Jahren 1854 und 1868 und „Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance“ von 1854

²⁰⁶ ONSSELL 1981, S. 51

²⁰⁷ MIDDLETON / WATKIN 1986, S. 389

²⁰⁸ OECHSLIN 1994, S. 71

²⁰⁹ HARATHER 1995, S. 89-90



Abb. 69 Viollet le Duc, Saal mit Gewölberippen, 1864

bis 1875 versuchte Viollet-le-Duc die Grundlagen für einen neuartigen Baustil mit dem neuen Material Eisen zu schaffen.²¹⁰ Viollet-le-Duc war ein Ingenieur-Architekt, bei dem die ausgereifte Konstruktion und die architektonische Sichtbarmachung derselben im Vordergrund standen. Ihm war die Entwicklung eines neuen Baustils wichtig, der schließlich den Ingenieur mit dem Architekten versöhnen sollte.²¹¹ Nach seinem Verständnis sollten die neuen Materialien, allen voran Eisen, die technischen Erneuerungen des 19. Jahrhunderts ausdrücken und nicht zur Imitation verschiedener Stilelemente verwendet werden.²¹² Ganz im Einfluss der Ingenieurskunst entstehen Gebäudehüllen für ihn somit durch die Konstruktion selbst.²¹³ Die Fassade ist als ein Teil des konstruktiven Ganzen zu verstehen und nicht als Bekleidung wie bei Semper.

Einfluss von Gottfried Semper und Viollet-le-Duc

Was allerdings beide übersahen, war die Tatsache, dass der neue Baustil im Kern bereits vorhanden war, obwohl nach außen hin verdeckt und noch nicht bewusst sichtbar gemacht. Josef Bayer schreibt dazu in seinem 1886 erschienenen Artikel „Stilkrisen unserer Zeit“: „Ich wage sogar die Behauptung: die Kernbildung eines *modernen Stils* ist bereits da; aber die Merkmale desselben findet man freilich nicht heraus, wenn man die Bauwerke unserer Zeit nur äußerlich auf die wohlbekanntesten historischen Stildetails hin beguckt. ... Das nachweisbar Neue aber gibt sich kund in der Gesamthaltung der Bau-Anlagen, ...“²¹⁴ Sigfried Giedion hingegen bezeichnet den Beginn des neuen Bauens, des neuen Baustils, bereits mit dem Tag, an dem das Gusseisen das erste Mal in den Fabriken hergestellt wurde.²¹⁵

Weder Semper noch Viollet-le-Duc²¹⁶ realisierten ihre Architekturtheorien in den eigenen Bauten. Dadurch stehen ihre Theorien losgelöst von ihrer Praxis und können nicht als gebaute Manifeste verstanden werden. Sie legten allerdings

²¹⁰ MIDDLETON / WATKIN 1986, S. 31-32

²¹¹ ONSELL 1981, S. 40

²¹² MIDDLETON / WATKIN 1986, S. 379-380

²¹³ ONSELL 1981, S. 33-34

²¹⁴ BAYER 1994, S. 220

²¹⁵ GIEDION 2000, S. 17

²¹⁶ MIDDLETON / WATKIN 1986, S. 34

den Samen für die nachkommende Architektengeneration des beginnenden 20. Jahrhunderts, die Sempers und Viollet-le-Ducs architektonische Theorien aufnahmen und europaweit umsetzten, befreit von der historisierenden Gedankenwelt des 19. Jahrhunderts. Ausgehend vom 19. Jahrhundert können somit die Schriften von Semper und Viollet-le-Duc als zwei architektonische und konstruktive Gedankenlinien innerhalb des Funktionalismus angesehen werden, der später als rational bezeichnet wurde²¹⁷. Ihr Einfluss auf die Gebäudehülle hat bis in unsere heutige Zeit ihre Gültigkeit nicht verloren.

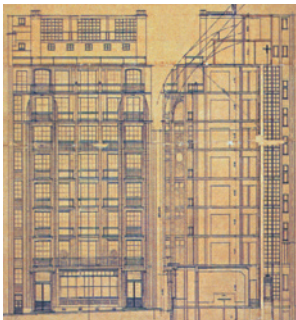


Abb. 70 Auguste Perret, Rue Franklin Nr. 25, Paris, 1903

So experimentierten Antonio Gaudi in Spanien²¹⁸ und August Perret in Frankreich ganz in den theoretischen Idealen von Viollet-le-Duc mit dem neuen Material Eisenbeton und später mit seiner Weiterentwicklung, dem Stahlbeton.²¹⁹ Bereits im Jahr 1903 realisierte Perret in der Rue Franklin in Paris das erste Wohngebäude aus Stahlbeton²²⁰. Hendrik Petrus Berlage²²¹ wiederum verwendete Backstein für seine von 1897 bis 1903 erbaute Börse in Amsterdam, ebenfalls im konstruktiven Sinne von Viollet-le-Duc. Von diesen Architekten wurde die Konstruktionsmethode an die Eigenschaften

von Eisenbeton und Backstein angepasst, Raum und Konstruktion wurden in einem Material gedacht und ausgeführt. Gebäudekern und Gebäudehülle waren konstruktiv und gestalterisch miteinander verbunden und bildeten eine Einheit. August Perret schrieb dazu in seiner Publikation „Zu einer Theorie der Architektur“: „Wer irgendeinen Teil des Gerüsts verbirgt, bringt sich um den einzigen legitimen und schönsten Schmuck der Architektur. Wer einen Pfeiler verbirgt, begeht einen Fehler. Wer einen falschen Pfeiler setzt, begeht ein Verbrechen.“²²²

Sempers Bekleidungstheorie findet sich dagegen bei den Vertretern der Moderne wieder. Die Schaffung von Räumen mit fließenden und flexiblen Grundrissen ohne Stützen, modulare Regelmäßigkeit und die Vermeidung jeglicher Art von

²¹⁷ HITCHCOCK / JOHNSON 1985, S. 11

²¹⁸ FRAMPTON 1997, S. 58-59

²¹⁹ FRAMPTON 1997, S. 57

²²⁰ BRITTON 2001, S. 138-143

²²¹ FRAMPTON 1997, S. 62-64

²²² PERRET 1986, S. 43

Verzierung und Ornament sind dabei ihre drei fundamentalen Grundprinzipien²²³. Das erreichten sie durch ein Konstruktionsprinzip von Kern und Hülle, einer gefügten Tragstruktur aus Stahlrahmen oder -skelett und einer den Raum abschließenden, großflächigen, glatten und unverzierten Bekleidung.²²⁴ Durch die Realisierung dieses modularen und wirtschaftlichen Tragsystems konnte die tektonisch gefügte Struktur, ganz nach der Theorie von Semper, mit beliebigen Materialien bekleidet und ausgefacht werden.

Einfluss der Moderne

Veränderte ökonomische Bedingungen, neue Baustoffe und Konstruktionsmethoden sowie zahlreiche neue politische und soziale Verhältnisse förderten die rasche Verbreitung der Moderne mit ihren Grundprinzipien im Europa der 1920er- und 1930er-Jahre.²²⁵ Junge Architekten, wie Marcel Breuer, Walter Gropius, Mies van der Rohe in Deutschland, Le Corbusier in Frankreich, J. J. P. Oud in den Niederlanden und Alvar Aalto in Finnland, realisierten ihre Bauten ganz im Stil der Moderne und experimentierten dabei mit dem Konstruktionsprinzip von Kern und Hülle. Mit der 1932 von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson kuratierten Ausstellung „Der Internationale Stil“ im MOMA in New York wurde die bis dahin europäische Architektur der Moderne in die Welt hinausgetragen und unter dem Begriff „Internationaler Stil“ weltweit bekannt.²²⁶ Die Wirren des Zweiten Weltkriegs, die viele wegweisende europäische Architekten emigrieren ließen, förderten eine rasche Verbreitung des internationalen Stils in Nord- und Südamerika und nach Kriegsende auch wieder in Europa. Es überrascht nicht, dass die noch in der Alten Welt durch die Elite der Architekturavantgarde eingeleiteten baulichen Erneuerungen in die Neue Welt hinausgingen und von dort ausgehend die weiteren Entwicklungen geleitet wurden.

Einen wichtigen Beitrag bei der konstruktiven, wirtschaftlichen und modularen Loslösung der Fassade von seiner inneren Tragstruktur stellt das von Le Corbusier, ganz im Einfluss der Moderne bereits 1914/15 entwickelte, Konstruktionssystem DOM-INO²²⁷ dar. Mit diesem beliebig erweiterbaren modularen System aus Stützen, das eine unabhängige Einteilung des Grundrisses ermöglichte, zeigte

²²³ HITCHCOCK / JOHNSON 1985, S. 12

²²⁴ HITCHCOCK / JOHNSON 1985, S. 41-42

²²⁵ HITCHCOCK / JOHNSON 1985, S. 13

²²⁶ HITCHCOCK / JOHNSON 1985, S. 24-27

²²⁷ LE CORBUSIER / JEANNERET 1964, S. 23-26

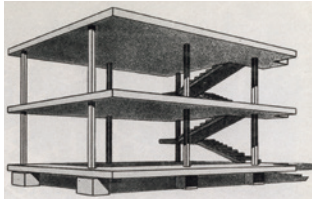


Abb. 71 Le Corbusier,
DOM-INO
System, 1914

Le Corbusier anhand diverser Wohnsiedlungen in Studien die multiple Verwendung dieses Systems auf. Damit legte DOM-INO die theoretischen Grundlagen für ein heute allgegenwärtiges, wirtschaftlich erprobtes Konstruktionsprinzip von gefügten Stützen sowie Boden- und Deckenplatten, dessen gedanklicher Ursprung in Sempers tektonischem Fügen und Bekleiden zu finden ist.



Abb. 72 Mies van der
Rohe, Lake
Shore Drive
Apartments
860-880,
Chicago, 1949

Curtain Wall und seine Folgen

Die Weiterentwicklung dieses Systems, die endgültige konstruktive Loslösung der Fassade von der Tragstruktur realisierte Mies van der Rohe mit seinen zwei von 1948 bis 1951 erbauten Wohntürmen der Lake Shore Drive Apartments in Chicago. Die Trennung der Stahlbeton-Tragstruktur von der vorgefertigten Vorhangfassade, bestehend aus konstruktiv funktionslosen Aluminiumfensterrahmen, war eine bewerkenswerte gestalterische, konstruktive und wirtschaftliche Erneuerung der damaligen Zeit²²⁸ und ist als Weiterentwicklung der Ideale der Moderne zu verstehen. Die konsequente Unterteilung in Kern und der als Curtain Wall bezeichneten Hülle wiederholte Mies van der Rohe bei seinen nachfolgenden Bauten wie dem Seagram Building, 1954–58 in New York, und dem Federal

Center in Chicago von 1959–64. Die Bekleidung des „Skeletts“ vollzieht sich bei diesen Beispielen nicht nur an der Fassade durch die Curtain Wall, sondern auch im Inneren durch Lamellen oder textile Vorhänge. Mit diesen ephemeren, dem Nutzer anpassbaren Wänden erfüllt van der Rohe interessanterweise die traditionell überlieferten Konventionen der Wohnkultur trotz neuer baulicher Tragstrukturen und steht damit ganz in der von Semper bereits ein Jahrhundert früher aufgestellten Theorie des Bekleidens durch Behängen der Struktur²²⁹.

Das New Yorker Lever Building²³⁰ von Skidmore, Owings & Merrill von 1952 nahm die neuen konstruktiven Aspekte ebenfalls auf und überdeckte die Tragstruktur mit einem Netz aus polierten Edelstahlprofilen. Der Prototyp für Vorhangfassaden

²²⁸ BLASER 1999, S. 52

²²⁹ HEUSER 1998, S. 273-274

²³⁰ SCHITTICH 2001, S. 15

war geschaffen, die Trennung von Hülle und Kern endgültig erfolgt. Damit der Rhythmus der modularen und vorgefertigten Fassade nicht durch Fenster, die man öffnen konnte, unterbrochen wurde, war das Raumklima im Gebäude durch eine künstliche Belüftung und Klimaanlage gesteuert.



Abb. 73 Skidmore,
Owings &
Merill, Lever
Building,
New York,
1952



Abb. 74 Arne Jacobsen,
Jesepersen-
gebäude,
Kopenhagen,
1955

Bis Anfang der 70er-Jahre trugen die vorgenannten gestalterisch und wirtschaftlich erfolgreichen und viel beachteten Beispiele von Skidmore, Owings & Merrill und Mies van der Rohe, deren Vorhangfassaden noch aus konstruktiven Überlegungen heraus entwickelt wurden, rasch zur Verbreitung der Vorhangfassade als Konstruktionstyp bei²³¹. Die detaillierten und fast dogmatischen Beschreibungen der Grundprinzipien der Moderne im Ausstellungskatalog der MOMA-Ausstellung „Internationaler Stil“²³² von Hitchcock und Johnson ermöglichten es zudem zahlreichen Architekten, in der Sprache der Moderne zu bauen, ohne die theoretischen Ideale und Inhalte der Moderne eigentlich zu verstehen. Rasch wurden die Gestaltungsprinzipien der Moderne mit der wirtschaftlichen Vorhangfassade kombiniert und von anonymen Investoren und ihren Architekten unreflektiert übernommen. In der Folge gingen die Ideale der Moderne in den 60er- und 70er-Jahren im Massenkonsum unter und die Fassaden dieser kommerziellen Glastürme mit Firmenemblemata wurden zur monotonen Hülle degradiert²³³. Eine Tatsache, die sich rückblickend einige Jahrzehnte später aus Sicht der „Internationaler Stil“-Ausstellungsmacher Hitchcock und Johnson und für die

Architektur der Moderne als schwerwiegender Fehler erwies. Dazu bemerken sie: „Aber so ist es natürlich nicht gelaufen. Viele gelehrige Architekten und auch viele Häuserbauer außerhalb des Berufsstandes haben die Regeln gehorsam genug befolgt, und doch kann man ihre Bauten kaum ästhetisch in Ordnung nennen.“²³⁴ Die zunehmende Kritik an dieser anonymen „Hülle und Kern“-Architektur wurde durch die Ölkrise mit ihren weitreichenden Folgen in den 1970er-Jahren zusätzlich

²³¹ SCHITTICH 2001, S. 15-16

²³² HITCHCOCK / JOHNSON 1985, S. 12

²³³ CURTIS 2002, S. 239

²³⁴ HITCHCOCK / JOHNSON 1985, S. 207-208

verstärkt.²³⁵ Die zahlreichen vollklimatisierten Büro- und Industriegebäude mit ihren übergestülpten Fassaden wurden nicht nur gestalterisch infrage gestellt, auch ihre Wirtschaftlichkeit im Unterhalt erwuchs zu einem großen Diskussionsthema.

Ausblick

Dass eine automatische Trennung von Hülle und Kern aufgrund wirtschaftlicher und konstruktiver Argumentation nicht zwingend notwendig ist, zeigt Zumthor an der KUB-Fassade des Ausstellungsgebäudes auf. So vereint er Hülle und Kern in der Form wieder miteinander, indem er die verwendeten Materialien Beton und Glas entsprechend ihren konstruktiven und bauphysikalischen Aufgaben einsetzt. Durch dieses intelligente Zusammenspiel, dem Verbund dieser zwei Teile, entsteht eine konstruktiv und gestalterisch interessante Fassadenlösung, die inzwischen als Vorbild in der Architekturwelt fungiert und öfter aufgegriffen wird.

Heute hat sich die Fassade längst als eigener und wichtiger Bauteil in der Architektur etabliert. Die unterschiedlichen Architekturströmungen und die Gestaltungsvielfalt, die das 21. Jahrhundert kennzeichnen, haben dabei alle dasselbe Ziel: der Fassade und Hülle einen zeitgemäßen Stellenwert, ein Gesicht mit individueller Erscheinung und Ausdruck zu geben.²³⁶ Auf der Suche nach zukünftigen, langlebigen, wirtschaftlichen und smarten Fassaden kommt dabei dem Ingenieur wieder eine neue und wichtige Aufgabe zu, ähnlich wie im 19. Jahrhundert bei der Entwicklung von Einsatz- und Verwendungsmöglichkeiten der damals neuen Materialien.²³⁷ Um innovative und intelligente Fassadenlösungen für das 21. Jahrhunderts zu finden, ist deshalb ein Miteinander von Architekten und Ingenieuren sowie ein gemeinsamer, sparsamer Gebrauch der natürlichen Ressourcen bei der weiteren Suche nach zukunftsweisenden Möglichkeiten und bauökologischen Alternativen für die Gebäudehülle notwendig. Die Gesellschaft in ihrer Funktion als Bauherr sollte deshalb dem komplexen konstruktiven, gestalterischen Zusammenspiel von Hülle und Kern sowie seiner Entwicklung wieder vermehrt ihre Aufmerksamkeit schenken.

²³⁵ SCHITTICH 2001, S. 15-16

²³⁶ SCHITTICH 2001, S. 16-17

²³⁷ BREUKELMAN 1991, S. 26-28

2.2 Prinzipien der Konstruktion und Semantik

Die konstruktive und gestalterische Veränderung der Gebäudehülle von Ausstellungsinstitutionen im kulturhistorischen Kontext wird im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden die Massiv- und die Leichtbauweise sowie konstruktive Kriterien und Anforderungen an die Gebäudehülle untersucht. Erscheinung und Semantik sind ebenso Teil der Untersuchung wie die gestalterische Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten sowie die Thematik des Ornaments. Der Wandel der Gebäudehülle hinsichtlich Konstruktion, Erscheinung und Semantik im Laufe der Zeit wird anhand einiger ausgewählter österreichischer Ausstellungsbauten erfasst. Ziel des Kapitels ist, einen Einstieg in die vielfältige Thematik von Konstruktion und Semantik von Fassaden an Ausstellungsbauten aus architektonischer Sicht zu geben.

Aktuelle Ausgangslage

Die Konzeption und die Realisierung von Gebäuden sind heute ein Teil des komplexen Entwurfsprozesses, bei dem verschiedene Akteure wie Architekten, Bauphysiker, Statiker und Fassadenbauer involviert sind.²³⁸ Die Gebäudehülle, auch als Außenwand oder Fassade bezeichnet, ist dabei ein eigenständiger und bedeutender Bauteil in diesem Prozess. Sie stellt ein wichtiges Bindeglied zum Inneren des Gebäudes dar und gibt seine definierte Erscheinung im Außenraum wider. Aus diesem Grund wird dem Begriff der Bedeutung von Zeichen, der Semantik²³⁹ (aus dem Altgriechischen stammend), seit jeher in der Architektur und an der Gebäudehülle eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt – wie das beispielsweise beim Durchblättern von diversen Architekturbüchern und zeitgenössischen internationalen Architekturzeitschriften festzustellen ist. Es gibt Anfang des 21. Jahrhunderts fast keine Konstruktionstechnik und kein Material mehr, mit denen nicht schon an der Fassade experimentiert, die nicht bereits verwendet und umgesetzt wurden.²⁴⁰

Über die Jahrhunderte hinweg entwickelten sich bei der Errichtung von Gebäuden und ihren Hüllen zwei Konstruktionsprinzipien, die sich je nach geografischen, klimatechnischen und kulturellen Gegebenheiten unterscheiden. Diese beiden Grundprinzipien lassen sich an der Fassade besonders gut aufzeigen und sind im Wesentlichen auf die Ursprünge des Wohnens zurückzuführen. Auf der einen Seite stehen massive Konstruktionstechniken für das sesshafte und

²³⁸ KNAACK / KLEIN / BILOW / AUER 2010, S. 8

²³⁹ BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT 2001, S. 902

²⁴⁰ SCHITTICH 2006, S. 32



Abb. 75 Regional verankerte Bautradition, Bayern, 19. Jh.



Abb. 76 Verlust der regionalen Bautradition und seine Folgen, Bayern, 20. Jh.

ortsgebundene Wohnverhalten. Demgegenüber steht die skelettartige Leichtbauweise für das nomadenartige Wohnen, bei dem man von Zeit zu Zeit den Standort wechselt.²⁴¹ Beiden Konstruktionsprinzipien ist gemeinsam, dass die Gebäudehülle primär Schutz bieten musste und in früheren Zeiten deshalb eng mit der jeweiligen Funktion

des Wohnverhaltens und der Region verbunden war. Heute kommen beide Prinzipien unabhängig von den geografischen, klimatechnischen und kulturellen Gegebenheiten zur Anwendung. Die Loslösung von regionalen Traditionen und der enorme Einfluss von technischen Anforderungen und Normen ließ die Gebäudehülle in der Zwischenzeit zu einem äußerst anspruchsvollen, komplexen und aufwendigen Bauteil heranwachsen. Aus diesem Grund kann an dieser Stelle kein vollständiger Überblick über die Prinzipien der Konstruktion gegeben werden.

Massivbauweise

Menschen in kalten und heißen Klimazonen sowie sesshafte Bevölkerungsgruppen bevorzugten das massive Konstruktionsprinzip. Je nach Region wurden die Gebäude mit Findlingen, Bruchstein oder gebrannten Ziegeln aus regional vorhandenen Materialien hergestellt. Die technischen und industriellen Entwicklungen im 19. Jahrhundert forcierten eine Weiterentwicklung dieser Materialien, wie z. B. Mauerwerksziegel und Backstein, und ermöglichten deren Produktion und Verwendung in großen Mengen bei gleichbleibender Qualität.²⁴² Im Laufe des letzten Jahrhunderts ersetzte der neue Werkstoff Stahlbeton vermehrt die etablierten Materialien Ziegel und Backstein oder wurde in Kombination mit ihnen verwendet. Heute wird das massive Konstruktionsprinzip entweder in einer einschichtigen, monolithischen Bauweise oder in einer mehrschichtigen ausgeführt.²⁴³ Wegen der gestiegenen bauphysikalischen und wärmetechnischen Anforderungen können monolithische Konstruktionen zurzeit

²⁴¹ KNAACK / KLEIN / BILOW / AUER 2010, S. 14

²⁴² PFEIFER / RAMCKE / ACHTZIGER / ZILCH 2001, S. 22

²⁴³ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004, S. 34

bald nicht mehr alle technischen Anforderungen erfüllen. Ein Grund, warum sich die heutige massive Außenwand, im Vergleich zu den einfach verputzten Stahlbetonwänden der Moderne, zu einem komplexen Konstruktionssystem weiterentwickelt hat. Mit der Unterteilung in mehrere Funktionsschichten, wie tragende, statische und wärmedämmende Ebenen, kann man dagegen die Eigenschaften der Gebäudehülle je nach Anforderung gut optimieren. Deshalb kam die mehrschichtige Bauweise im Vergleich zur monolithischen in den letzten Jahren bevorzugt zur Anwendung.

Unabhängig von ein- oder mehrschichtiger Bauweise setzten sich bei der massiven Bauweise zwei Konstruktionssysteme durch, die als Kalt- oder Warmfassade bezeichnet werden, je nachdem, wo sich die dämmende Ebene



Abb. 77 Peter Zumthor, Felsentherme, Vals, 1996

befindet.²⁴⁴ Bei den Auswahlkriterien spielen die Fragen der Gestaltung, der Ausführung der Öffnungen und des Materials eine entscheidende Bedeutung. Bei Backstein macht es z. B. keinen Sinn, die dämmende Ebene, wie bei der Kaltfassade üblich, außen anzubringen, weil dadurch der Backstein nicht mehr sichtbar wäre. Die Entscheidung, welches der beiden Systeme zur Anwendung kommt, ist deshalb stets in Abhängigkeit vom Material, von seinen bauphysikalischen Eigenschaften und seinen gestalterischen Aspekten zu sehen.



Abb. 78 Kirgisen-Jurte, Pamir, 20. Jh.

Leichtbauweise

Im Gegensatz hierzu beruht das von den Wohngegebenheiten der Nomaden abgeleitete zweite Prinzip auf der skelettartigen Konstruktionstechnik. Weil sie transportiert werden musste, war diese Konstruktionsweise leicht und flexibel; sie bestand aus einer skelettartigen Tragstruktur und einer zeltartigen Hülle.²⁴⁵ In weiterer Folge entwickelte sie sich zu unterschiedlichen skelettartigen Holzrahmen- und Fachwerkskonstruktionen weiter, jeweils von der regionalen Zimmermannstechnik beeinflusst. Die Tragskelette wurden abschließend mit verschiedenen Materialien wie Stroh, Lehm, Holz oder Backstein ausgefacht, die so die schützende Gebäudehülle bildeten.²⁴⁶ Diese konstruktive Weiterentwicklung findet sich über die Jahrhunderte hinweg in den vielen,

²⁴⁴ KNAACK / KLEIN / BILOW / AUER 2010, S. 14

²⁴⁵ KNAACK / KLEIN / BILOW / AUER 2010, S. 22

²⁴⁶ PFEIFER / RAMCKE / ACHTZIGER / ZILCH 2001, S. 49

regional variierenden Fachwerkkonstruktionen der Zimmermannstechnik wieder und lässt sich hier gut ablesen.²⁴⁷

Industrielle Vorfertigungen und modulare Systeme rationalisierten die skelettartigen Holzrahmen- und Fachwerkskonstruktionen im letzten Jahrhundert, besonders in den USA mit dem Balloon Framing. Der damit verbundene wirtschaftliche Erfolg ließ den Holzbau besonders im Europa des ausgehenden 20. Jahrhunderts boomen. Die nächste Entwicklung des Holzskelettbbaus war der Elementbau. Die exakte und qualitativ hochwertige Vorfertigung in der Zimmerei, der wirtschaftliche Transport mit der abschließenden kurzen Montagezeit an der Baustelle vor Ort trugen zu seiner raschen Verbreitung bei.²⁴⁸ Den rationalen und Ressourcen schonenden Aspekten des Holzelementbaus stehen gewisse nachteilige Eigenschaften entgegen: die Gefahr durch Feuer und die geringe Tragfähigkeit bei größeren Dimensionen. Besonders Letztere bringt ihn automatisch an sein konstruktives Limit.

Im Vergleich dazu ermöglicht die hohe Tragfähigkeit von Stahl den Einsatz im Skelettbau bei großen Dimensionen und hohen Lasten. Diese positiven statischen Eigenschaften trugen entscheidend dazu bei, dass sich der Stahlskelettbau, neben Holz, rasch durchgesetzt und verbreitet hat – unabhängig davon, ob es sich bei der Fassadenkonstruktion um eine Pfosten-, Riegel-, Pfosten-Riegel-, Vorhang- oder Elementfassade handelt. Allen diesen fünf Stahlkonstruktions-Fassadensystemen ist gemeinsam, dass sie die Primär- und Sekundärkonstruktion der Fassade bilden, sich dadurch selbst tragen und somit statisch unabhängig vom Inneren des Gebäudes sind. Die schützende Hülle um das Stahlskelett herum wird aus unterschiedlichen flächendeckenden Materialien wie Glas, Metall oder anderem gebildet. Die heutigen skelettartigen Konstruktionsprinzipien bestehen zwar aus anderen Materialien, aber wie bereits bei den zeltartigen Wohnformen der Nomaden findet man hier das Zusammenspiel von Hülle und Tragstruktur.

Konstruktive Kriterien und Aufgaben einer Gebäudehülle

Trotz zahlreicher konstruktiver, kultureller und wirtschaftlicher Veränderungen im Laufe der Zeit änderte sich die primäre Aufgabe der massiven und skelettartigen Gebäudehülle jedoch nicht, nämlich dem Menschen eine Behausung und Schutz vor der Umwelt zu bieten. So blieben die Anforderungen an Gebäudehüllen

²⁴⁷ ZWERGER 2012, S. 169-174

²⁴⁸ HERZOG / NATTER / SCHWEITZER / VOLZ / WINTER 2003, S. 74-75

über die Jahrtausende hinweg Funktion, Konstruktion und Gestalt. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden diese Aspekte, als Folge der vollautomatisierten und klimatisierten Bauten und dem damit einhergehenden Verlust über das intelligente bautechnische Wissen des regionalen Bauens, durch ökologische Kriterien erweitert.²⁴⁹

Auf die äußerst vielfältigen ökologischen Aspekte der Gebäudehülle wird heutzutage ein besonderer Wert gelegt. U-Werte (Wärmedurchgangskoeffizient), g-Werte (Gesamtenergiedurchlassgrad), z-Werte (Abminderungsfaktor), t_{vis} -Werte (Tageslichtdurchlassgrad) sind einige der Anforderungen,²⁵⁰ die seit dem Ölschock der 1970er-Jahre eine wichtige Rolle spielen und dem bewussten Umgang mit unseren Energieressourcen und dem Anspruch der Reduzierung des Energieverbrauchs durch intelligente Gebäudehüllen Rechnung tragen. Neben den erwähnten konstruktiven, technischen und ökologischen Kriterien werden mit den



Abb. 79 Mauerwerksstruktur, 1999

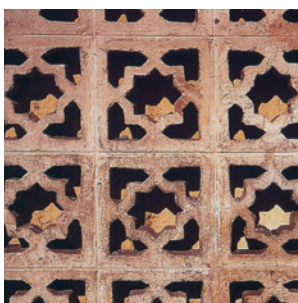


Abb. 80 Öffnungen in Mauerwerksstrukturen, 1999

sogenannten thermischen Behaglichkeitsfaktoren weitere Anforderungen an die Konzeption der Gebäudehülle gestellt.²⁵¹ Diesbezüglich ist das Hauptaugenmerk auf den eigentlichen Wohnkomfort im Gebäude gerichtet, der sich aus bauphysikalischen Kriterien zusammensetzt wie der Raumlufthtemperatur, der Luftwechselrate und Luftbewegung, der relativen Raumlufthfeuchte, der Beleuchtungsstärke, der Leuchtdichte und der mittleren Temperatur der umgebenden Oberflächen.

Wegen der heutigen technischen Optionen und der daraus folgenden Vielzahl ist es schwierig geworden, einen allgemeingültigen Überblick über die unterschiedlichsten Gebäudehüllen zu geben. Deshalb versucht man, sie über die verwendeten Materialien und technischen Aspekte zu klassifizieren. Je nach Lastabtragung erfolgt z. B. die statische Unterteilung von massiven oder skelettartigen Konstruktionsprinzipien in eine tragende oder eine nicht tragende Gebäudehülle. Aufgrund des Wandaufbaus ergibt sich die Klassifizierung in eine einschalige oder eine mehrschalige Hülle, einschichtig oder mehrschichtig. Die

²⁴⁹ LANG 2001, S. 29

²⁵⁰ LANG 2001, S. 32-33

²⁵¹ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004, S. 21-22

Strahlungsdurchlässigkeit der verwendeten Materialien bezeichnet wiederum die Erscheinung der Fassade als transluzent, transparent oder opak. Diese genannten technischen Aspekte²⁵² lassen das Material und die jeweiligen Fassadenschichten zu einem wichtigen architektonischen Konzept werden und ergeben immer komplexere Schnittstellen zwischen den einzelnen Bauteilen und den unterschiedlichsten Materialien. Es überrascht nicht, dass sich seit den 1980er-Jahren die Fassade zu einem eigenen Bauteil etabliert hat und sich im Bereich der Fassadenkonstruktion²⁵³ spezialisierte Berufsformen wie Energieplaner, Fassadeningenieur, Lichtplaner entwickelten, um nur einige zu nennen.

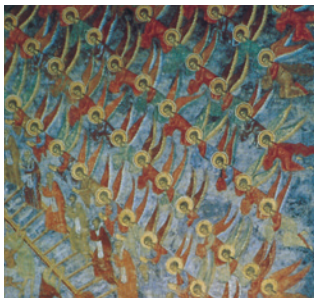


Abb. 81 Moldau Kloster, Sucevita, 16. Jh.

Erscheinung und Semantik einer Gebäudehülle

Zusätzlich zu den technischen Aspekten ist die gestalterische Erscheinung des Gebäudes, die Semantik nach außen, ein wichtiger Faktor. „Oberflächen, die von Menschen gestaltet sind, haben stets auch als Informationsträger gedient. Abgebildet wurde, was das soziale Leben, was transzendente und religiöse Projektionen bestimmten, was Ziel oder Bericht war: Verehrung der Gottheit, Jagd oder Rituale,

Kampf, Vermählung, Beute und Tod – lange bevor Schrift als abstrakte Form der Vermittlung verfügbar war.“²⁵⁴ Die Oberflächen sind deshalb seit jeher von Bedeutung, und je nach Jahrhundert variierten die Möglichkeiten der Darstellungen in Form von Bemalungen, Schnitzereien und Applikationen.²⁵⁵

Die äußerste Gebäudehülle rückt somit die Wahrnehmung des Baus in den Vordergrund und gibt ihm ein Gesicht, vermittelt semantische Botschaften in die Umgebung und wird automatisch zu seinem Informations- und Identitätsträger. Mit der zunehmenden technischen Loslösung der Fassade vom Gebäudeinneren und der Verfeinerung der Konstruktionstechniken rückten auch die gestalterischen Experimente näher an die Fassadenoberfläche. Die Weiterentwicklung bei der Herstellung von Glas, neue Leichtkonstruktionsmaterialien und die digitalen Medien verstärkten die Tendenz, das architektonische Hauptaugenmerk auf die Oberfläche der Fassade zu verlegen.

²⁵² LANG 2001, S. 40-45

²⁵³ LANG 2001, S. 30

²⁵⁴ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004, S. 10

²⁵⁵ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004, S. 10-11



Abb. 82 Jean Nouvel,
Lagergebäude
Cartier,
Fribourg, 1990

Trotz der vielen technischen Erneuerungen sind mithilfe der digitalen Medien erzeugte bewegte Bilder an Fassaden noch immer kompliziert in der Umsetzung und teuer in der Instandhaltung. Aus diesem Grund sind vermehrt statische und permanente Bildinformationen an der Gebäudehülle zu finden. Das Material Glas bietet sich wegen seiner technischen Möglichkeiten mit den Verfahren²⁵⁶ des Bedruckens, Ätzens und farbigen Gestaltens, mit dem möglichen Einsatz von Kommunikationstechnologien und künstlichem Licht optimal für diese Art von Gestaltung an. Die Möglichkeit, die Fassade als Werbeträger für ihre

Marke zu verwenden, wird deshalb von mehr und mehr Firmen entdeckt und von Architekten mit den unterschiedlichsten gestalterischen Elementen direkt oder indirekt umgesetzt. Ein frühes Beispiel für diese Art von Firmen-Branding ist das 1990 erbaute Lagergebäude von Cartier²⁵⁷ in Fribourg von Jean Nouvel mit seiner großen Firmenaufschrift auf den Fassadengläsern. Die Wiedererkennung der Fassade seines Ausstellungsgebäudes erreicht das KUB auch ohne plakative Firmenaufschrift durch die serielle, tektonische Setzung der auf einer Seite geätzten, aufgerauten Glasschindeln. Somit bleibt diese Fassade auch über längere Zeit für den Betrachter geheimnisvoll und interessant und wird nicht zum stupiden Werbeträger degradiert, wie das z. B. beim Lagergebäude von Cartier der Fall ist.

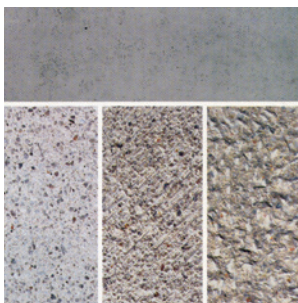


Abb. 83 Oberflächen-
texturen, 2003

Gerade diese zwei Beispiele zeigen, dass der Fokus der Architekten, der sich zunehmend auf die Gestaltung der Gebäudehülle richtet, die eingesetzten Materialien zum architektonischen Konzept wandelt und ihre Ästhetik zum Statement der Architektur wird.²⁵⁸ Heute steht das Experiment im Vordergrund, traditionelle Baustoffe zu neuen stofflichen, ästhetischen und farblichen Texturen zu führen. Gebürstetes Holz, geschliffener Beton, korrodierter Stahl usw. geben Zeugnis von dieser Tendenz.

Neben den konstruktiven und gestalterischen Aspekten ist die Frage nach dem Alterungsprozess ein weiterer ausschlaggebender Faktor. Soll man dem Gebäude sein Alter ansehen oder soll es noch lange nach seiner Fertigstellung

²⁵⁶ SCHITTICH 2006, S. 34

²⁵⁷ SCHITTICH / STAIB 2006, S. 45

²⁵⁸ SCHITTICH 2001, S. 18

erstrahlen wie am ersten Tag? Die Antworten stehen dabei in direktem Bezug zur Materialwahl und seiner architektonischen Ausdrucksweise. Somit muss neben der gestalterischen und technischen Konzeption zusätzlich sichergestellt sein, dass das Gebäude altern kann, ohne aber dabei seinen Wert zu verlieren und über die Jahre hinweg zu zerfallen.²⁵⁹ Um diesen komplexen Überlegungen gerecht zu werden, arbeiten heute ganze Teams von Spezialplanern daran, die ungewöhnlichsten Ideen der Architekten Realität werden zu lassen.



Abb. 84 Herzog & de Meuron, Bibliothek der Fachhochschule, Eberswalde, 1999

Zusammenarbeit Künstler und Architekten

Um einen besonders kreativen Ausdruck zu erreichen, suchen immer mehr Architekten bei der Entwicklung von Fassaden die Zusammenarbeit mit Künstlern. Unabhängig von der Anfrage durch Architekten setzen sich Künstler ihrerseits ebenfalls vermehrt mit der Thematik von Fassaden in ihren eigenen Kunstinstallationen und Arbeiten auseinander. Der Lichtkünstler James Turrell ist ein bekanntes Beispiel für die Symbiose zwischen Architektur und Kunst. So taucht er bereits seit Jahrzehnten mithilfe seiner bunten Lichtinstallationen die unterschiedlichsten Bauten in Licht und Farbe, das KUB-Ausstellungsgebäude beispielsweise temporär, den Bahnhof in Zug²⁶⁰ und das

Firmengebäude Verbundnetz Gas AG in Leipzig²⁶¹ permanent. Ein Architekturbüro, das eine langjährige Tradition in Kooperationen mit verschiedenen Künstlern aufweist, ist das Schweizer Büro Herzog & de Meuron (H&deM). Bei der Fassadenentwicklung der Bibliothek in Eberswalde²⁶² erarbeiteten sie gemeinsam mit dem Künstler Thomas Ruf 1994–1999 eine lebendige Fassade aus Glas- und Betonplatten, die mit unterschiedlichen von Thomas Ruf gestalteten Motiven bedruckt ist. Bei der Fassade des Olympiastadions in Peking erfolgte 2008 eine Zusammenarbeit mit dem Künstler Ai Weiwei; der Künstler Rémy Zaugg²⁶³ begleitete bereits die ersten von H&deM entstandenen Bauten künstlerisch.

Aus meiner Sicht ist die Kooperation von Architekten und Künstlern generell eine positive Entwicklung und befruchtet beide Bereiche – wobei zwischen

²⁵⁹ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004, S. 14-15

²⁶⁰ HINKFOTH 2004, S. 46-47

²⁶¹ TURRELL 2010, S. 150-151

²⁶² HERZOG & DE MEURON 2000, S. 68-79

²⁶³ PFAFF 2003, S. 53

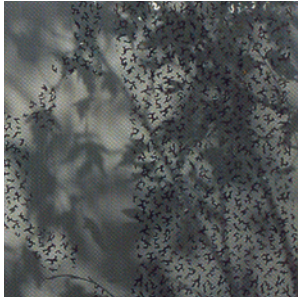


Abb. 85 SARC
Architects,
Finnischer
Pavillion Expo,
Hannover,
2000

permanent gestalteten Fassadenoberflächen in Zusammenarbeit mit Künstlern und einer temporären Symbiose von Architektur und Kunst durch künstlerische Fassadeninteraktionen unterschieden werden muss. Bei künstlerischen Interaktionen steht meiner Meinung nach der gestalterische Mehrwert für Fassade und Architektur im Vordergrund. Aus diesem Grund liegt der Fokus dieser Arbeit auf der Symbiose und weniger auf den zahlreichen dauerhaft gestalteten Fassadenoberflächen. Diese können allerdings nicht völlig außer Acht gelassen werden, da ihre Fassade den Grundträger für diese Symbiose bildet. Für die Architektur ist es von Bedeutung, bei Fassadenoberflächen

mit künstlerischem Schwerpunkt darauf zu achten, dass die konstruktiven und technischen Zusammenhänge nicht noch mehr auf gestalterische und formale Aspekte reduziert werden, was die Gebäudehülle zur modischen Verpackung degradiert. Leider unterstützen die vielen Verwendungsmöglichkeiten der Materialien in Kombination mit neuen Technologien diese Tendenz. Christian Schittich bemerkt dazu: „Doch gerade von den vielfältigen Möglichkeiten, die sich aus dem Bedrucken oder Ätzen von Glas, aber auch aus der aktuellen Computertechnologie beim beliebigen Vervielfältigen von Bildern ergeben, lassen sich immer mehr Architekten zum Ornament verführen.“²⁶⁴

Wiederkehr des Ornaments als Gestaltungselement

In diesem Zusammenhang überrascht es nicht, dass die Thematik des Ornaments Anfang des 21. Jahrhunderts an Bedeutung gewonnen hat und wieder öfter in der Architektur und der Kunstszene auftaucht. Ähnlich wie bereits im 19. Jahrhundert führt die Dekoration der Oberfläche an bereits realisierten Gebäudehüllen aktuell zu einer interessanten Diskussion. Zahlreiche Ausstellungen, Symposien, Artikel in Fachzeitschriften wie z. B. die „Archithese“-Ausgabe „Neue Ornamente“²⁶⁵ und Beiträge in diverser Literatur zeugen davon. Im Unterschied zum 19. Jahrhundert findet sich das heutige Ornament an der Fassade zwar nicht mehr, wie von Adolf Loos²⁶⁶ polemisch beschrieben, in Form von aufgeklebten, angenagelten und vergangene Epochen imitierenden Stuckatur-Stilelementen, sondern in den bereits erwähnten unterschiedlichen Materialexperimenten wieder. Der heutigen Verarbeitung der Materialien sind

²⁶⁴ SCHITTICH 2006, S. 36

²⁶⁵ ARCHITHESE 2004b

²⁶⁶ LOOS 2010, S. 138-144

dabei keinerlei gestalterische Grenzen mehr gesetzt. „Je ausgefallener und auffallender, umso besser“ lautet die Devise; die Ausführung erfolgt leider meist ohne logische Verbindung zu den eigentlichen Materialeigenschaften und ohne Ästhetik und Konstruktion miteinander zu verbinden.

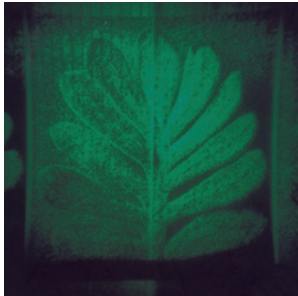


Abb. 86 Herzog & de Meuron, Ricola, Mulhouse, 1993

Das eigentlich Bemerkenswerte bei dieser Diskussion ist die Wiederentdeckung des Ornaments als Gestaltungsmittel. Die Experimentierfreude beim Einsatz der Materialien bestimmt maßgeblich den semantischen Ausdruck des Gebauten und ist in weiterer Folge für seine Erscheinung verantwortlich. Diese Entwicklung ist nicht selbstverständlich, da das Ornament als Gestaltungsmittel im letzten Jahrhundert regelrecht verdrängt, ja geradezu abgeschafft wurde. Die theoretische Grundlage für die kritische Auseinandersetzung mit dem Ornament und seine Liquidierung findet sich u. a. in der Kritik an der

industriellen Fertigungen samt ihrem produktivistischen und technologischen Paradigmenwechsel vom Handwerk zur Industrie eines Georg Simmel, Walter Benjamin oder Siegfried Kracauer.²⁶⁷

Damit ist der Rahmen für die Ächtung des Ornaments gegeben, den die diesbezügliche Schlüsselfigur Adolf Loos mit seinem Vortrag „Ornament und Verbrechen“²⁶⁸ von 1913, gehalten für den Österreichischen Architekten- und Ingenieurverein, bildet. Er plädiert für einen ehrlichen Umgang mit Materialien, unabhängig davon, ob es sich um günstige oder teure handelt, spricht für glatte, weiß verputzte Mauerwände vor all den ornamentierten und sieht in der Abwesenheit von Ornamenten ein Zeichen hoher Kulturentwicklung. Zudem stellt er das Ornament in direkten Bezug zur tätowierten Haut eines Verbrechers und zeigt damit polemisch auf, dass der Mensch, der sein Haus mit überbordenden Stuckaturarbeiten versieht, ein Verbrechen begeht²⁶⁹. Die Vortäuschung anderer Materialien als die verwendeten ist für ihn ebenso schlichtweg ein Verbrechen. Weiter ging es ihm darum, eine kritische Gegenposition zum damals populären Jugendstil mit all seinen dekorierenden und verzierenden Elementen zu beziehen.

²⁶⁷ GLEITER 2004, S. 45

²⁶⁸ LOOS 2010, S. 363-373

²⁶⁹ LOOS 2010, S. 364

Der Einfluss der Moderne auf das Ornament

Für die Vertreter der Moderne diente dieser Vortrag als theoretische Herleitung bzw. als die Grundlage der kritischen Theorie des Ornaments²⁷⁰. So überrascht es nicht, dass er erstmals 1929 auf Deutsch und in geschriebener Form anlässlich der Frankfurter Tagung der Internationalen Vereinigung für das Neue Bauen in der „Frankfurter Zeitung“ publiziert wurde²⁷¹. Stellte für Loos noch die Ausführung des Ornaments ein Verbrechen dar, wurde das Ornament in der Zwischenzeit von den Architekten der Moderne zum eigentlichen Verbrecher degradiert, den es mit aller Kraft zu vermeiden galt. Diese Haltung hatte im weltweiten Siegeszug der Moderne und im darauf folgenden Funktionalismus einen folgenschweren Einfluss auf das Ornament und führte zu seiner Verbannung bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts; es war in der Architektur und Kunstwelt regelrecht verpönt.

Erst durch den veränderten Umgang mit Form und Konstruktion in der Postmoderne und dem Dekonstruktivismus entstand allmählich ein Umdenken zur Thematik Ornament und Dekor, was die Erforschung möglicher Gestaltungsprinzipien an der Fassade nach sich zog: Mit dem ganz auf Syntax und das Diagrammatische reduzierte Entwurfsverfahren von Peter Eisenman, besonders ersichtlich bei seinen Häusern VI (1972–75) und 11a (1978), kehrte das Ornament in Gestalt arabischer, labyrinthisch-grotesker Figuren wieder zurück. Hier manifestierte sich der Statuswechsel des Ornaments, der ins Figurative und Ornamentale durchschlägt, was als Folge eine Reflexion einforderte.²⁷² Auch Robert Venturi, als Vertreter der Postmoderne, reagierte auf die Verbannung des Ornaments, konkret auf Mies van der Rohes Zitat „Less is more“ mit seinem Kommentar „Less is a bore“²⁷³. Solch lose Verwendung von historischen Zitaten ohne Bezug zur Konstruktion in der Postmoderne und zu den explodierten Wänden des Dekonstruktivismus rückte das Ornament schließlich wieder ins Bewusstsein. In seinem Buch „Rückkehr des Verdrängten“ greift Jörg H. Gleiter diese Entwicklung auf; er beschreibt ausführlich die Zusammenhänge von dem verdrängten, jedoch im Unterbewusstsein vorhandenen Ornament und seinem Weg zurück in die Architektur und in das Bewusstsein²⁷⁴.

²⁷⁰ GLEITER 2004, S. 47

²⁷¹ LOOS 2010, S. 373

²⁷² GLEITER 2004, S. 49

²⁷³ FERNÁNDEZ 2004, S. 42

²⁷⁴ GLEITER 2002

Ornament als konstruktives und gestalterisches Element

Der Begriff Ornament wird im „Bildwörterbuch der Architektur“ wie folgt beschrieben: „Ornament (lat. *ornare*: ordnen, rüsten, schmücken), das einzelne Motiv einer Verzierung. Die Funktion des O. ist es, einen Gegenstand zu schmücken und zu gliedern sowie seine Teile opt. gegeneinander abzusetzen. Es greift dabei im Allgemeinen nicht in den Aufbau des zu schmückenden Objekts ein, sondern begleitet ihn nur.“²⁷⁵ Diese kurze Beschreibung bringt das allgemeine Verständnis des Ornaments zum Ausdruck, das nahezu bis heute seine Gültigkeit behalten hat: Es findet sich über die Jahrhunderte bei Naturvölkern, der frühen und vorklassischen Kunst, in der außereuropäischen wie auch in der islamischen bis hin zur europäischen Klein- und Volkskunst wieder. Bereits bei



Abb. 87 Holzschindel-
fassade, 1999

Vitruv und später bei Leon Battista Alberti wird ihm eine schmückende Bedeutung zugeschrieben. Geschichtlich kann es somit als eine der frühesten Kunstdarstellungen der Menschen betrachtet werden: von Beginn an mit Schmuck und der Freude am Verschönern verbunden. In diesem Verständnis als Schmuck ist das Ornament kein eigenständiges Gebilde, sondern benötigt stets einen Träger; es tritt als ergänzendes Element in Kombination mit Malerei, Skulptur und Architektur auf.²⁷⁶ Bis ins 19.

Jahrhundert kam ihm daher eine wichtige gestalterische sowie semantische Bedeutung zu. Es wurde ganz selbstverständlich rezipiert bzw. verwendet. Mit der zunehmenden Loslösung der Fassade vom eigentlichen Gebäudekern sowie der unreflektierten Verwendung als Verzierung und Schmuck, die in Übersättigung resultierte, führte das zur bereits erwähnten ornamentkritischen Haltung. So impliziert der Begriff Ornament heute noch überwiegend die negative Verwendung im 19. Jahrhundert und die Ächtung der Moderne. Es wird deshalb nicht gerne in der zeitgenössischen Architektur verwendet und vermehrt durch andere Bezeichnungen wie z. B. Muster, Struktur oder Textur ersetzt. Die Transformation des Ornaments mithilfe unterschiedlicher Materialeexperimente und moderner technischer Möglichkeiten in Kombination mit neuen Verwendungsarten wurde in der 9. Architektur Biennale Metamorph²⁷⁷ in Venedig thematisiert, die Kurt W. Foster kuratierte.

²⁷⁵ KOEPF / BINDING 2005, S. 348

²⁷⁶ FERNÁNDEZ 2004, S. 39

²⁷⁷ FORSTER 2004

Dem Ornament eine Berechtigung in der zeitgenössischen Architektur zu geben, ist wegen seiner negativen Assoziation nicht einfach. So erfolgt seine Begründung vermehrt aufgrund konstruktiver Überlegungen und gestalterischer Anforderungen. Christopher Alexander schreibt dazu in seinem Buch „Eine Muster-Sprache“: „Aber Verzierungen und Ornamente funktionieren nur dann, wenn sie richtig gemacht sind: Ornamente und Verzierungen entstehen nämlich nicht nur aus dem natürlichen Überschwang und dem Hang zu etwas Fröhlichem im Gebäude; sie erfüllen auch eine Funktion, die so klar und eindeutig ist wie jede andere Funktion in einem Gebäude. (...) Ornamente sind nicht nur Beiwerk, das ganz nach Belieben oder Stimmung angebracht werden kann oder nicht – sie sind für das Gebäude erforderlich wie Türen und Fenster.“²⁷⁸

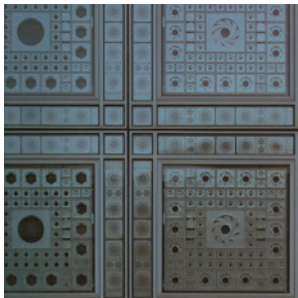


Abb. 88 Jean Nouvel,
Institut du
monde arabe,
Paris, 1988

Kunst des Fügens als Gestaltungselement

In diesem Sinne versteht die zeitgenössische Architektur mittlerweile Gestaltungselemente wie z. B. Fenster, Rollläden, Markisen, Wandflächen und Türen nicht mehr nur als reine Funktionselemente, sondern integriert sie als bedeutende Gestaltungsmittel in die Gebäudehülle. Durch ihre aufwendigere Ausführung und vielfältigere Verwendung erhält die Fassade einen markanten gestalterischen Ausdruck, ohne dabei in die Nähe der Ornamentdiskussion zu kommen. Ein bekanntes Beispiel für diese Thematik ist das von Jean Nouvel von 1981 bis 1987 erbaute Arabische

Institut²⁷⁹ in Paris. Die hinter einer Fixverglasung positionierten, sich überlappenden Metallscheiben reagieren auf die wechselnde Lichtsituation und öffnen oder schließen ihre Linsen je nach Sonneneinstrahlung. Das ergibt eine lebendige, arabisch anmutende Fassade, frei von der Assoziation zu einem Ornament.

Allerdings sieht Hans Kollhoff genau in dieser schmückenden Loslösung vom Ornament und der damit einhergehenden geforderten konstruktiven Ehrlichkeit die heutige Problematik, die nicht durch die Flucht in Hightech oder den Griff in die Vergangenheit gelöst werde. Seit Sempers architekturtheoretischer Auseinandersetzung sei die Bekleidung der Architektur eine Tatsache. Für ihn entsteht Architektur durch das aus der Zimmermannskunst hergeleitete tektonische Fügen, aus dem Zusammenfügen zu einem neuen Ganzen, das unter dem Begriff Tektonik, Konstruktion, Kunst und Technik vereint und die monolithische

²⁷⁸ ALEXANDER 1995, S. 1237

²⁷⁹ NOUVEL 1998, S. 60-87

Gebäudehülle in unseren Breitengraden zum Ausnahmefall macht. Leider ist die Kunst des Fügens, die in der architektonischen Welt der unterschiedlichen Funktionen zu erfüllende Komponente zu einer neuen Summe, vielen Künstlern heute näher als der zeitgenössischen Architektur.²⁸⁰

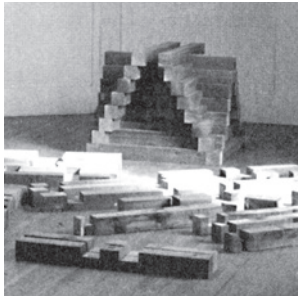


Abb. 89 Carl Andre,
Cedar Piece,
1964

Besonders ist das an den Arbeiten in der Minimal Art, Popart und Landart ersichtlich, die seit den 1960er-Jahren entstanden: Der Künstler Carl Andre erzeugte bereits 1964 durch serielles und tektonisches Fügen von massiven Holzbalken die skulpturale Arbeit *Cedar Piece*²⁸¹ – eine künstlerische Metapher für das Zusammenfügen eines Materials zu einem neuen Ganzen für die Architekturwelt, deren Gültigkeit sich bis heute bewahrt hat. Auch der dänische Künstler Per Kirkeby setzte sich mit dem seriellen Fügen des im Norden Europas traditionell verankerten

Backstein auseinander, zu einer Zeit, als dieses Material nicht mehr von den Architekten eingesetzt wurde. Peter Zumthor greift die tektonische und serielle Setzung für die Fassade des KUB-Ausstellungsgebäudes mit seinen immer gleich großen, sich wiederholenden Glasschindeln ebenfalls auf. Derart erreicht er mithilfe eines einzigen Elementes, wie bereits Andre mit seinen Holzbalken oder dem Backstein bei Kirkeby, eine hohe Materialpräsenz, gekoppelt mit einem unverwechselbaren semantischen Ausdruck. Zumthor selbst bezeichnet die Zusammensetzung vieler einzelner Teile zu einem neuen sinnvollen Ganzen als „Kunst des Fügens“²⁸².

Gebäudehüllen österreichischer Ausstellungsbauten im Wandel der Zeit

Je nach Architekt wird die Verwendung und das Zusammenfügen der Materialien unterschiedlich erklärt. Das vermeidet eine Kategorisierung, beeinflusst die semantische Erscheinung und bestimmt den Charakter der heutigen Gebäudehüllen durch Materialwahl, Farben, Proportionen und Volumen. Je nach Architekturhaltung stehen somit als architektonisches Thema entweder Inszenierung und Experimente mit dem Material im Vordergrund oder aber die auf unterschiedliche Energiekonzepte reagierende Fassadenhaut²⁸³. Über die Jahre hinweg hat sich die Fassade deshalb nicht nur im konstruktiven Bereich, sondern

²⁸⁰ KOLLHOFF 1993a, S. 9-19

²⁸¹ ANDRE 2011, S. 68-69

²⁸² ZUMTHOR 2006b, S. 11

²⁸³ SCHITTICH 2006, S. 36

auch in seiner Gestaltung und in Bezug auf seine Positionierung innerhalb des städtischen Raums verändert. Im 19. Jahrhundert bestimmten allein die Funktion und die Bedeutung des Gebäudes die Art der Fassadengestaltung²⁸⁴. Die dogmatische Anpassung an die historischen Stile und die Unterordnung an den existierenden städtischen Raum standen dabei im Vordergrund. Heute ist es für ein Gebäude wichtig aufzufallen, als Individuum aus der umliegenden Baumasse herauszutreten und sich keinesfalls der vorhandenen Umgebung unterzuordnen. Diese Veränderung findet sich in den vielen zeitgenössischen Fassadenexperimenten mit architektonischer Zeichensprache wieder; sie ist als Abbild unserer Gesellschaft zu verstehen und deshalb in Kombination mit der jeweiligen Zeit zu bewerten.

Diese Haltung in Bezug auf Fassaden in Verbindung mit Konstruktion und Semantik, die sich über die Jahre veränderte, lässt sich an den Gebäudehüllen von Ausstellungsbauten nachzeichnen, die sich aufgrund der offeneren Normen und Regeln in den letzten fünfzig Jahren zur Lieblingsbauaufgabe der Architekten entwickelten.²⁸⁵ Im Folgenden werden kurz die Fassadenexperimente der wichtigsten österreichischen Ausstellungsbauten im Hinblick auf Konstruktion, Ausdruck, Gestaltungselemente und Veränderbarkeit der Fassade beleuchtet.

Kunst- und Naturhistorisches Museum, Wien

Die Errichtung der zwei Wiener Hofmuseen, heute Kunst- und Naturhistorisches Museum, ging auf den Wunsch von Kaiser Franz Josef I. zurück, der bestrebt war, seine große und bedeutende Sammlung endlich in zwei Museen zu vereinen.²⁸⁶ Da beim Wettbewerb für die damals bedeutendsten und größten Museumsbauten der Donaumonarchie keine Einigung erzielt werden konnte, holte der Kaiser Gottfried Semper als externen Gutacher hinzu, der sich mit dem Bau des Dresdner Zwingers einen internationalen Ruf erworben hatte. Semper überarbeitete die Auflösung der Glacisfelder und die dadurch mögliche Errichtung der Wiener Ringstrasse in seinem Entwurf für das Kaiserforum und integrierte dabei ebenfalls die beiden geforderten Museen. Nach einer langen Planungsphase mit viel Streitigkeiten wurden sie schließlich nach Plänen von Semper und Carl Hasenauer in den Jahren 1871–91 erbaut. Ganz nach der Bekleidungstheorie, die Semper detailliert in seinen zwei Bänden „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ ausformulierte, stellte der Fassadenaufbau ein Abbild der

²⁸⁴ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004, S. 12

²⁸⁵ NAREDI-RAINER 2004, S. 28

²⁸⁶ KUGLER 1982, S. 9

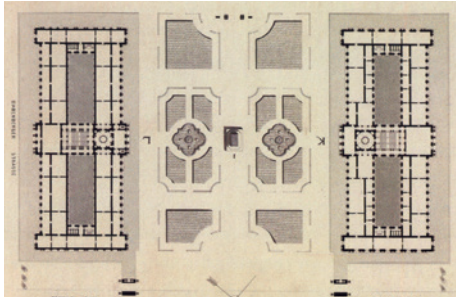


Abb. 90 Gottfried Semper und Carl Hasenauer, Hofmuseen, Wien, 1871

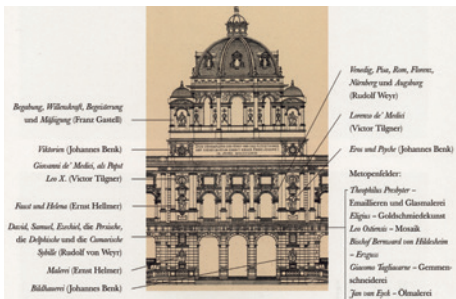


Abb. 91 Gottfried Semper und Carl Hasenauer, Hofmuseen, Wien, 1871

Bedingungen eines kunsthistorischen Skulptur- und Reliefprogramms dar, die ein Kunstwerk laut Semper bestimmten.²⁸⁷ Somit war im Parterre der Fassade thematisch das Materielle und in ihrem Hauptteil das Kulturhistorische vertreten. Die Attika mit verschiedensten Künstlerstatuen war den Künsten gewidmet. Die Fassade fungierte als großes Bildungs- und Lesebuch, dessen Erscheinung auf die Wirkung des Überganges aus der niederen Alltagswelt in die hohen Sphären der Kunst ausgelegt war.²⁸⁸ Mit diesen allegorischen Hinweisen an der Fassade, ausgeführt durch Skulpturen, Reliefs, Schriften und Verzierungen, sind wir heute nicht mehr vertraut. Sie sind für uns schwer zu deuten. Unsere Augen erkennen nur noch die antiquiert wirkende Fassade mit der massiven Sandsteinkonstruktion, hinter der sich der altmodische Museumstempel verbirgt.

Das unterstützt die heutige Wahrnehmung

einer hermetisch abgeschlossenen, erhabenen Kulturstätte als Schatzkiste. Obwohl erst rund hundert Jahre später erbaut, erzeugt die im Kontrast zur Fassade der beiden Hofmuseen schlicht und nüchtern anmutende Glashaut des KUB-Ausstellungsgebäudes ebenfalls die Assoziation einer in sich geschlossenen und nicht nach außen dringenden solitären Kunstwelt. Im Gegensatz zu dieser transparenten Fassade bietet sich diejenige der zwei Hofmuseen, wegen ihrer monolithischen und opaken Konstruktion in Kombination mit ihrer skulpturalen und dominanten Gestaltung, nicht vordergründig für ephemere künstlerische Interaktionen an. Somit wirken die historischen Gebäude seit ihrem Bestehen in ihrer Erscheinung unverändert und sind als Zeugen ihrer Bauzeit zu lesen. Interessant ist die Tatsache, dass sich die Institutionen der Kunst- und Naturhistorischen Museen nicht über die Erscheinung der Gebäude und ihrer Fassaden vermarkten, sondern ausschließlich über ihre einzigartigen, ausgezeichneten Exponate.

²⁸⁷ KUGLER / KRILLER 1991, S. 57

²⁸⁸ KUGLER / KRILLER 1991, S. 41

Wiener Secession, Wien

Streit und Unzufriedenheit unter der Wiener Künstlerschaft bewirkte 1897 der Austritt von dreizehn aufgeschlossenen jungen Künstlern aus der konservativ orientierten „Genossenschaft bildender Künstler Wiens“.²⁸⁹ Der Wunsch der neu gegründeten „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ nach einem eigenen Vereins- und Ausstellungsgebäude erfüllte sich bereits 1898 mit der Eröffnung des als Secession bezeichneten Gebäudes in Wien. Obwohl fast zeitgleich mit den zwei Hofmuseen errichtet, zählt dieser von Joseph Maria Olbrich erstellte Bau zu den bekanntesten europäischen Ausstellungsbauten an der Wende vom Historismus zur Moderne.²⁹⁰



Abb. 92 Joseph M. Olbrich, Secession, Wien, 1898

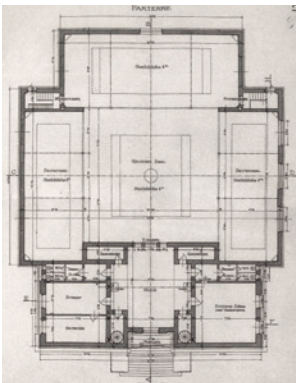


Abb. 93 Joseph M. Olbrich, Grundriss Secession, Wien, 1898

Ursprünglich war die Secession, wie das KUB, für einen anderen Bauplatz vorgesehen – beide Institutionen konnten daher erst nach langen und schwierigen Diskussionen realisiert werden. Im Fall der Secession wurde dieser zuerst für die Wollzeile konzipierte Bau schließlich als provisorischer Pavillon auf zehn Jahre befristet und am städtebaulich günstigeren, aber bautechnisch schwierigeren Bauplatz am Wienfluss realisiert. Beim KUB wurde der Standort von der Stadt Feldkirch gleich ganz in die Stadt Bregenz verlegt. Konstruktiv handelt es sich bei der Secession um einen weiß verputzten Ziegelmauerwerksbau, dessen moderne Nüchternheit durch feine Vor- und Rücksprünge an den Fassadenflächen aufgelockert und gegliedert wird. Zusätzliche Texturen, Rillen und Ornamente in der Sprache des Jugendstils unterstreichen die mystische Erscheinung des Gebäudes. Die vergoldete Lorbeerkuppel, die den Eingang markiert, nimmt die traditionelle Thematik der Kuppel in veränderter Form auf und prägt die sakrale Erscheinung des Gebäudes. Zu seiner Entstehungszeit war das Gebäude mit dieser Fassade ein Skandal und führte zu heftigen Diskussionen. Friedrich Achleitner bemerkt dazu: „Man darf nicht vergessen, daß 1897, in der Flut des Späthistorismus, in Wien nur die ersten Stadtbahnbauten Wagners existierten, so daß diese weiße Schachtel eine ungeheure Provokation darstellen

²⁸⁹ KOPPENSTEINER 2003, S. 13-14

²⁹⁰ KOPPENSTEINER 2003, S. 35

musste.²⁹¹ Die Raumqualität der Innenräume wurde hingegen wegen der umlaufenden Wandflächen mit seinen guten Präsentationsmöglichkeiten und der ausgezeichneten Lichtsituation, hervorgerufen durch die zeltartigen Glasdächer, von Anfang an positiv bewertet.²⁹²

Auch das Ausstellungsgebäude des KUB stand aufgrund seiner paradox wirkenden Erscheinung anfänglich in der Kritik, wurde aber wie die Secession wegen seines gleichmäßig einfallenden Tageslichts in den Ausstellungsräumen, als Ergebnis eines intelligenten und ausgeklügelten Lichtsystems, schließlich anerkannt. Die Fassade der Secession wird seit ihrem Bestehen in unregelmäßigen Zeitabständen temporär verändert, jeweils mit einigen Eingriffen an der rechts neben dem Eingang für künstlerische Aktionen vorgesehenen Affichierungsfläche. Am kontroversesten diskutiert wurde die „Rote Secession“, die Bemalung der Fassade durch den Künstler Marcus Geiger mit roter Farbe im Jahr 1998, zum 100-jährigen Bestehen der Secession. Die erhabene und sakrale Ausdrucksweise der Secession hat sich bis heute wegen ihrer zeitlosen und auch mit unseren Augen noch lesbaren Fassade erhalten. Die starke Vermarktung des Ausstellungsgebäudes in Kombination mit seiner Aura als heilige Halle erhöht den Wiedererkennungsfaktor der Institution. Aus diesem Grund ist das Gebäude mit seiner markanten Fassadenerscheinung bekannter als seine wechselnden Ausstellungen und Exponate.

Historisches Museum und Museum des 20. Jahrhunderts, Wien

Mit dem Bau des Historischen Museums in Wien wurde erstmals nach den zwei Weltkriegen wieder ein Ausstellungsgebäude in Österreich errichtet. Da in den frühen Fünfzigerjahren ein Museum nicht zu den primären Bauaufgaben gehörte, war es keine ideale Zeit für den Bau und die Konzeption eines Museums. Daher ist es verständlich, dass das von Oswald Haerdtl 1954–59 errichtete Gebäude teilweise noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts steht und gleichzeitig bereits Elemente des 20. Jahrhunderts vorweist. Über die Ausrichtung, Höhe und Fassadendetaillierung versucht Haerdtl an die von Otto Wagner an diesem Standort bereits getätigten Überlegungen zum Vorläuferbau des Museums anzuknüpfen, dem Kaiser Franz-Josef Stadtmuseum²⁹³. Durch die unscheinbare Fassade, deren Ausdruck mehr an ein Bürogebäude als an ein Museum erinnert, reduziert das Museum seinen musealen, auratischen Charakter und entspricht

²⁹¹ ACHLEITNER 1990, S. 30

²⁹² KOPPENSTEINER 2003, S. 30

²⁹³ GRAF 1985, S. 367, S. 380-399, S. 457-488

damit dem damaligen Zeitgeist, ein Museum für die allgemeine Bevölkerung zu sein. Auch beim KUB-Ausstellungsgebäude ist durch seine funktionale Fassadenausführung eine Assoziation mit einer Ausstellungsinstitution nicht auf den ersten Blick gegeben und mögliche Nutzungen als Lagergebäude oder Parkhaus scheinen nicht abwegig. Diese neutrale Erscheinung unterstreichen beide Ausstellungsbauten zusätzlich durch ihre bewusst schlichten und ohne Schwellen ausgeführten Eingangsbereiche, dem Auftakt eines jeden Museumsbesuches. Im Fall des Historischen Museums führt seine eher ungeeignete städtebauliche Position und seine einfach gestaltete Fassade dazu, dass das Museum oft übersehen und wenig beachtet wird, obwohl es mit sorgsamem und formvollendeten Details ausgeführt ist. Laut Friedrich Achleitner ist der Bau heute noch „ein ungeliebtes architektonisches Kind der Stadt Wien“²⁹⁴.

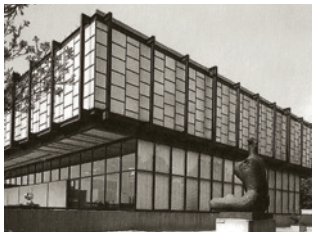


Abb. 94 Karl Schwanzer, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1962

Der für die Weltausstellung 1958 in Brüssel von Karl Schwanzer temporär errichtete Pavillon wurde wegen seines durchschlagenden Erfolges nach Ausstellungsende als Museum des 20. Jahrhunderts im Schweizergarten in Wien wieder aufgebaut. Um die neue Ausstellungsnutzung permanent zu ermöglichen, wurde der quadratische Hof im Erdgeschoss geschlossen und ein großer Raum für zeitgenössische Kunst geschaffen.²⁹⁵

Die Fassade besteht aus einem sichtbaren konstruktiven Stahlskelett mit großflächigen Verglasungen. Das lässt viel natürliches Licht in die Innenräume ein und lässt das Innen und das Außen durch seine Blickbeziehungen verschmelzen. Die Erscheinung des Museums ist diejenige eines transparenten Kubus, der seine Ausstellungen und Installationen ganz unakademisch seinem Besucher offenbart – das komplette Gegenteil des nach innen fokussierten KUB-Ausstellungsgebäudes, das sein Innenleben nicht nach außen transportiert und somit für den Betrachter geheimnisvoll bleibt. Gemeinsam ist beiden, dass sie ihre Konstruktion an der Fassade sichtbar zeigen. Das in die Jahre gekommene und ursprünglich nie für eine permanente Nutzung angedachte 20er-Haus wurde in den Jahren von 2008 bis 2011 von Adolf Krischanitz saniert und erweitert.

Kunstmuseum Lentos, Linz

Das von Jürg Weber und Josef Hofer errichtete oberösterreichische Landesmuseum in Linz, als Lentos Kunstmuseum bezeichnet, wurde 2003

²⁹⁴ ACHLEITNER 1990, S. 150

²⁹⁵ ACHLEITNER 1990, S. 118-119



Abb. 95 Jürg Weber
und Josef
Hofer,
Kunstmuseum
Lentos, Linz,
2003



Abb. 96 Jürg Weber
und Josef
Hofer,
Kunstmuseum
Lentos, Linz,
2003

eröffnet. Es besteht aus einem Betonbau mit Enfilade ausgerichteten Innenräumen und einer darüber gestülpten Glashaut, bestehend aus vorgehängten Verbundglasscheiben mit dem entspiegelten Schriftzug „Lentos Kunstmuseum“.²⁹⁶ Bei geringer Distanz zur Fassade ist dieser Schriftzug klar lesbar und die Stahlunterkonstruktion der Fassadenverkleidung gut erkennbar. Mit wachsendem Abstand treten Schriftzug und Stahlkonstruktion in den Hintergrund und die gesamte Glasfläche wird zu einer geschlossenen Spiegelfläche. Auf den ersten Blick weisen dieser Bau und das Ausstellungsgebäude des KUB konstruktive, gestalterische und künstlerische Gemeinsamkeiten an der Fassade auf, da bei beiden Bauten die transparente Glasfassade die Erscheinung prägen und die Funktion eines Wind- und Wetterschutzes übernehmen. Bei genauerem Betrachten sind der konstruktive und gestalterische Ausdruck und der Charakter jedoch sehr verschieden. So fungiert der Lentos-Schriftzug als ornamentartiger Werbeträger für die Institution; er verliert nach mehrmaliger Betrachtung seinen Reiz und wirkt uninteressant, ja fast störend. Dagegen erscheinen die satinierten Glasschindeln des KUB neutral, ja fast monoton oder langweilig. Je nach Witterung zeigt sich die Lentos-Glashaut in den Farbtönen Anthrazit bis Schwarz, die nachts von einer permanenten

Lichtinstallation in einen chamäleonartigen Farbwechsel von Blutrot über Eisblau und alle dazwischen liegenden Farbbereiche getaucht werden. Lichtinstallationen bieten sich bei Glasfassaden generell an und finden ihre Umsetzung auch am KUB. Im Unterschied zum Lentos sind diese aber nicht von permanenter Dauer und erzeugen bei der ephemeren Symbiose von Fassade und Kunst immer wieder neue Überraschungsmomente bei seiner Betrachtung. So ermöglicht die Lentos-Fassade mit ihrer auf der Glasfläche angebrachten Beschriftung und der permanenten Lichtinstallation eine ideale kommerzielle und medienwirksame Vermarktung der Institution, ganz gemäß den allgemein gültigen Marketingvorstellungen eines Kunstmuseums zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Kombination mit einem zum Ornament verleiteten Materialexperiment.

²⁹⁶ WEBER / HOFER 2004, S. 8-9

Kunstmuseum Graz

Bezüglich Marketing verhält es sich bei dem zweiten österreichischen Kunsthaus-Neubau, dem Kunsthaus Graz, ähnlich. Das von Peter Cook und Colin Fournier erbaute Haus blickte, wie auch das KUB, auf eine lange, wechselvolle Entstehungsgeschichte zurück, bis es schließlich 2003 eröffnet wurde. Die hochtechnische Konstruktion²⁹⁷ besteht aus einer dünnen, freitragenden Schale, deren Tragstruktur durch ein Netz von Dreiecksfeldern aus Stäben erzeugt wird. Die abschließende Fassadenhaut wird von blauen, viereckigen Kunststoffpaneelen gebildet, deren Positionen und Formen durch unzählige Computeranalysen fixiert wurden. Eine in die Außenhaut integrierte Medieninstallation der Berliner Architekten realities:united ermöglicht es der Haut zudem, als Bildschirm zu fungieren.²⁹⁸ Mithilfe dieser Medieninstallation erhält diese Fassadenhaut die Funktion einer Displayfläche, deren wechselnde Erscheinung von



Abb. 97 Peter Cook und Colin Fournier, Modell Kunsthaus Graz, 2003

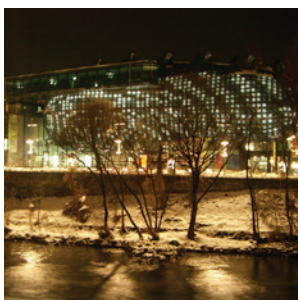


Abb. 98 Peter Cook und Colin Fournier, Kunsthaus Graz, 2003

unterschiedlichen Medienkünstlern erzeugt werden soll. Wegen der fixierten Installationstechnik ist die Gestaltungsmöglichkeit durch einzelne Künstler leider von vornherein begrenzt und nach häufigen Wiederholungen verliert das Äußere des Gebäudes die Aufmerksamkeit des Betrachters und wirkt uninteressant. Interaktionen mit und an der Fassade wurden dagegen beim Bau des KUB-Ausstellungsgebäudes weder angedacht noch architektonisch integriert. Die ephemeren Kunstinstallationen ergaben sich aus dem mehrschichtigen Aufbau und der Materialwahl. Daher kann, muss aber keine Interaktion stattfinden. Das ist ein bemerkenswerter Unterschied zwischen den individuell ausgeführten Fassadeninteraktionen am KUB und der permanent eingebauten Medienfassade des Kunsthauses Graz. Neben der Medienfassade prägt die organische und spektakuläre Form des Kunsthauses Graz den Ausdruck des Gebäudes, das als hochtechnischer Eyecatcher viel Aufmerksamkeit auf sich zieht und sich gut vermarkten lässt. Da aber bei der Planung der Fokus mehr auf Form und Erscheinung der Fassade gelegt wurde, ergeben sich unruhige und künstlerisch nur sehr schwer zu bespielende Innenräume, was sich im Laufe der Zeit als problematisch für die

²⁹⁷ BOGNER 2004, S. 66-93

²⁹⁸ BOGNER 2004, S. 216-227

Institution herausgestellt hat.²⁹⁹ Ein positiver Aspekt ist allerdings, dass mit neuen Materialien und Techniken experimentiert wurde und versucht, eine Art Fassade der Zukunft zu realisieren.

Ausblick

Von der Schatzkiste, der heiligen Halle, zum demokratischen, avantgardistischen, medienwirksamen Gebäude bis zur Fassade der Zukunft zeigen die sechs österreichischen Beispiele eine äußerst breite Palette der Semantik anhand ihrer Erscheinungs- und Gestaltungsmöglichkeiten, Konstruktionstechnik und Materialien an der Fassade auf. Wie am Anfang des Kapitels bereit erwähnt, haben wir durch die Veränderungen, die die fossile Energie und der elektrische Strom mit sich brachten³⁰⁰, in den letzten hundert Jahren, in der Zeitspanne, in der die sechs Gebäudehüllen errichtet wurden, europaweit den Kontakt zu und das jahrhundertalte Wissen über unsere regionale Baukultur mit ihren Werkstoffen verloren; wir müssen es uns nun mühevoll zuerst wieder erarbeiten. Die Suche nach der Tradition und der Wiederentdeckung von regionalen Materialien in Kombination mit zahlreichen Materialexperimenten ist eine Tendenz, die zurzeit in ganz Europa stattfindet. Zusätzlich spielen Energiegewinnung und -verbrauch der Hülle eine wichtige Rolle. Um die Aspekte von Konstruktion, Material, Gestaltung und Energie in der Fassadenhaut vereinen zu können, wird momentan in den Bereichen von Werkstoffen, Fertigungstechniken und Fassadenkomponenten geforscht. Der Fokus liegt hierbei auf neuen Arten der Energiegewinnung sowie auf der Optimierung der Materialien Glas und Kunststoff.³⁰¹ Das angestrebte Ziel ist eine smarte, sich individuell regelnde Fassade durch die Verbindung von Gebäudetechnik mit Gebäudehülle. Neben Schutz, Konstruktion und Gestaltung und mit den gewünschten Funktionen als Kraftwerk und Energiegewinner werden die Anforderungen an die Gebäudehülle der Zukunft noch komplexer. Um die Fassade zu realisieren, die alles kann, wird es gewiss noch einige Zeit dauern. Die ersten Schritte in diese Richtung sind jedoch bereits getan. Der Grundstein für eine interessante, zukunftsweisende Entwicklung ist gelegt.

²⁹⁹ BOECKL 2003, S. 88

³⁰⁰ LANG 2001, S. 39

³⁰¹ LANG 2001, S. 46

3 Ausstrahlung und Wahrnehmung ephemerer Fassadeninteraktionen im kulturhistorischen Kontext

3.1 Formen ephemerer Fassadenkunst im öffentlichen Raum

Den Einfluss der Kunst in den öffentlichen Raum und seine unterschiedlichen Formen im kulturhistorischen Kontext werden im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden allgemeine Begriffsbestimmungen, der Verlust der gestalterischen und räumlichen Elemente im öffentlichen Raum als Folge des Städtebaus im 19. Jahrhundert und die Programmlinie „Kunst im öffentlichen Raum“ thematisiert. Ebenso werden die Wirkung und die Bedeutung der ephemeren Symbiose zwischen Gebäudefassade und Kunst untersucht. Anschließend erfolgt die Gliederung der Fassadeninteraktionen in vier Kunstformen. Ziel des Kapitels ist ein Einstieg in die umfangreiche Thematik der neuen temporären Fassadenkunst sowie seine Bedeutung für die Architektur und den öffentlichen Raum aus architektonischer Sicht aufzuzeigen.

Begriffsbestimmung

Das Ephemere (gr.-lat.), beschrieben als „nur kurze Zeit bestehend, flüchtig, rasch vorübergehend [u. daher ohne bleibende Bedeutung]“³⁰², erklärt seine allgemeine Wahrnehmung sehr präzise. Im Bereich der Künste hat das Ephemere seit jeher Tradition, wenn auch seine Manifestationen eher bescheiden denn prominent beurteilt werden. Die Gründe dafür liegen in der spezifischen Zeitgebundenheit. „Denn da das Ephemere dem Augenblick huldigt und ihm also eine Perspektive über den Tag hinaus, für den es gemacht ist, fehlt und es überdies meist als Spektakel daherkommt, wird es weithin als ein Saison- und Modeartikel erachtet, der Zeit nicht nur verhaftet, sondern geradezu verfallen.“³⁰³ Damit steht es im Widerspruch zur gängigen Auffassung eines Kunstwerkes, die ein solches ausschließlich im Kontext von Dauer und Überzeitlichkeit sieht und seine Überlieferung beurteilt. Kontrastierend hierzu ist das Ephemere weder Stoff noch Aggregatzustand, der eine über die Epochen dauernde Kunst darstellt. Bertold Brecht meint dazu: „Der Wunsch, Werke von langer Dauer zu machen, ist nicht immer zu begrüßen. [...] Warum soll jeder Wind ewig dauern? [...] Gewisse Erlebnisse, in vollendeter Form überliefert, bereichern die Menschheit. Aber Reichtum kann zu viel werden. Nicht nur die Erlebnisse, auch die Erinnerungen machen alt. Darum ist der Wunsch, Werken lange Dauer zu verleihen, nicht immer zu begrüßen.“³⁰⁴

³⁰² BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT 2001, S. 273

³⁰³ DIERS 1993b, S. 1

³⁰⁴ BRECHT 1993, S. 38



Abb. 99 Otto Speckter, Ephemeres
„Schloss Babelsberg“,
Hamburg, 1868

Trotz seiner Geringschätzung ist das Ephemere ein häufiges Phänomen in der Kunst. Es findet zahlreiche Formen und Bezeichnungen. Einen einheitlichen Terminus bzw. eine Gliederung zu finden, ist deshalb schwierig. Seit jeher kommt die ephemere Kunst besonders bei politischen Veranstaltungen ins Spiel, wie viele Inszenierungen der Herrscher und Regime über die letzten Jahrhunderte zeigen. Die Bandbreite der ephemeren Kunst beginnt

bereits bei Festdekorationen, Festskulpturen, Festzügen, mit Triumphbögen und Feuerwerken, um einige zu nennen.³⁰⁵ So unterschiedlich ihre Ausführungen sein mögen, allen ephemeren Inszenierungen ist gemeinsam, dass sie nur für eine kurze Dauer konzipiert sind. Um diesen einen Moment aufzubewahren und einen Beweis ihrer kurzen Existenz für die Nachwelt zu erhalten, wurden sie auf unterschiedliche Art und Weise festgehalten, wie z. B. in vergangener Zeit von eigens beauftragten Chronisten in schriftlicher Form, auf prächtigen Kupferstichen oder Malereien und in unserer Zeit mithilfe der Medien Film und Fotografie.³⁰⁶ So steht das Ephemere automatisch im Spannungsfeld zwischen dauerhaft und temporär. Zwar ist das eigentliche Kunstwerk vergänglich, aber seine detaillierte Dokumentation bringt es doch in die Nähe eines permanenten Kunstwerks.



Abb. 100 Paul Bril, Fresko Piazza
Colonna, Rom, 1588

Im Vergleich dazu erhalten die über die Jahrhunderte hinweg entstandenen dauerhaften Kunstformen, wie Herrscherstatuen, Obelisken, Siegessäulen, zeitgenössische Skulpturen und sonstige Denkmäler usw., keine derart detaillierte Dokumentation. Diese Kunstwerke wurden von Anfang an für eine unvergängliche, erinnernde Aufgabe erstellt und sind somit das Gegenteil

ephemerer Inszenierungen. Wo sich das Ephemere an den Augenblick richtet – und dieser Moment der Inszenierung verleiht ihm seinen Zauber und seine Prägnanz –, verlieren Kunstwerke von permanenter Dauer hingegen meist bereits kurz nach ihrer Eröffnung oder Enthüllung ihre Sichtbarkeit. Sie gelangen kaum zu einer langfristigen Bedeutung in der Bevölkerung, werden im täglichen Leben oft

³⁰⁵ DIERS 1993b, S. 2-4

³⁰⁶ DIERS 1993b, S. 6

gar nicht wahrgenommen. Robert Musil bemerkt dazu treffend: „Alles Beständige büsst seine Eindruckskraft ein.“³⁰⁷

Öffentlicher Raum und seine Kunst

Sowohl ephemere als auch permanente Kunstwerke finden sich über die Jahrhunderte hinweg im öffentlichen Raum wieder, im Zusammenspiel zwischen verbauter und unverbauter Fläche. Die Gebäude, als verbaute Flächen, geben dem Menschen Schutz und dienen ihm als Rückzugsmöglichkeiten. Unverbaute Flächen mit ihren öffentlichen, halböffentlichen und privaten Zonen ermöglichen eine für alle zugängliche Erschließung und eine Bewegung innerhalb einer Stadt. Sie bilden den von Rob Krier bezeichneten Stadtraum³⁰⁸, der von verschiedenen Arten von Gebäudefassaden begrenzt ist und dem eine charakteristische und wichtige Bedeutung zukommt. Die halbprivaten und privaten Bereiche der Vorgärten, Hinterhöfe etc. werden im Folgenden vernachlässigt, da sie keine allgemein zugänglichen Bereiche darstellen. In dieser Arbeit beschränkt sich der Begriff öffentlicher Raum explizit auf sämtliche unbebaute Stadträume und Flächen zwischen Gebäuden, die unter freiem Himmel für alle frei zugänglich sind. Sie bilden die Ausgangslage für meine weitere Untersuchung.



Abb. 101 Jean Delagrive,
Städtebaulicher
Plan Versailles,
18. Jh.

Die eigentliche Gliederung des öffentlichen Raumes entsteht durch das Netzwerk von Straßen und Plätzen. Die Straße dient der Erschließung von A nach B und garantiert den Bewegungsfluss innerhalb einer Stadt. Plätze werden durch das Gruppieren von Häusern um eine freie Fläche gebildet und laden zum Verweilen ein. Somit besitzen Straßen und Plätze unterschiedliche Bewegungsabläufe und Geschwindigkeiten. Beide Teile zusammen bilden den Stadtraum, die öffentlichen Räume, die je nach Bauepoche unterschiedlich gestaltet wurden.

Die Ausführung des öffentlichen Raums zur Zeit des Barock im 17. Jahrhundert³⁰⁹ spricht beispielsweise die Sprache der langen Achsen in Kombination mit Sichtbezügen, konträr zur mittelalterlichen Stadt³¹⁰ mit ihren schmalen und verwinkelten Gassen. Beide Typen zeigen die damaligen politischen und sozialen Strukturen auf und spiegeln den Einfluss ihrer Auftraggeber: der

³⁰⁷ MUSIL 1957, S. 481

³⁰⁸ KRIER 2005, S. 24

³⁰⁹ MUMFORD 1979, S. 402-405

³¹⁰ MUMFORD 1979, S. 348-355



Abb. 102 Jean Baptiste Guibert,
Arles als mittelalterliche
Stadt, 18. Jh.

absolute Herrscher auf der einen und Handwerker, Zünfte³¹¹ und die Kirche auf der anderen Seite. In Kombination mit künstlerischer Ästhetik bilden sie die architektonische städtebauliche Haltung der jeweiligen Zeit ab. Im Vergleich werden heute unsere Stadträume in größeren Dimensionen als vor 200 Jahren gebaut: Das übliche Fortbewegungsmittel hat sich vom Pferd über die Kutsche zum Auto weiterentwickelt und stellt andere Anforderungen. Auch der öffentliche Raum

hat sich von einem Ort des Denkens und der philosophischen Interessen hin zu einem kommerziellen Ort unserer digitalisierten Welt entwickelt. Unsere Plätze dienen kaum mehr als Plattform für Kommunikation und sozialen Austausch, sondern haben ihre wichtige Funktion als Treffpunkt für die Stadtbewohner und schließlich für die Gesellschaft eingebüßt.³¹² Aktuell wird jeder Quadratzentimeter, jede Hausfassade in Geld beziffert und deren Nutzung von unterschiedlichen Interessensvertretern hart umkämpft. Um diesen öffentlichen Raum nicht völlig dem Kommerz preiszugeben, wird er durch unzählige Gesetze und Vorschriften reglementiert, organisiert und geschützt sowie seiner Gestaltung, künstlerischen Ausführung und Belebung vonseiten der Verantwortlichen wieder viel Bedeutung geschenkt.³¹³ Ephemere, von Künstlern konzipierte Interaktionen mit und an Gebäudefassaden eignen sich vorzüglich, den öffentlichen Raum, abseits kommerzieller Interessen, künstlerisch aufzuwerten, durch einen ephemeren Augenblick zusätzlich zu beleben und eine positive Identifikation der Bevölkerung mit ihm zu erzeugen. Diese nicht zu unterschätzende Synergie zeigt die erste Lichtinstallation an der KUB-Fassade von James Turrell am Ausstellungsgebäude deutlich auf. In seinem Interview berichtet KUB-Kurator Rudolf Sagmeister, wie sich aufgrund dieser Interaktion die vorherrschende Skepsis dem Gebäude sowie der jungen Institution gegenüber änderte und schließlich zu einem enormen Zuspruch in der Bevölkerung führte.³¹⁴

Fassadenkunst als Einheit von Kunst und Architektur

Anders als im vorherigen, steht in diesem Kapitel nicht mehr die einzelne Fassade aus architektonischer Sicht, sondern die ephemere Symbiose zwischen gebauter

³¹¹ MUMFORD 1979, S. 315

³¹² KRIER 2005, S. 32

³¹³ HOCHSCHULE LUZERN 2011, S. 1

³¹⁴ Siehe Interview Sagmeister, S. 269-270



Abb. 103 Giotto di Bondone, Relief am Campanile Santa Maria del Fiore, Florenz, 1359



Abb. 104 Hans Josephsohn, Plastik in La Congiunta, Giornico, 1992

Gebäudefassade und künstlerischer Interaktion im Mittelpunkt der weiteren Betrachtung. Im Laufe der Geschichte veränderte sich die ursprünglich permanente Einheit von Kunst und Architektur zu einem individuellen ephemeren Zusammenspiel. Die kulturelle, soziale und identitätsstiftende Wirkung für Bewohner und Gesellschaft blieb dabei aber über die Jahrhunderte hinweg unverändert. Bis ins Zeitalter des Barock entstand die Einheit von Fassade und zeitgenössischer Kunst ganz natürlich, als fixer Bestandteil in die Architektur integriert, von Handwerkern und Künstlern ausgeführt, in Form von Skulpturen, Wand- und Deckenmalereien. In diesem fruchtbaren Miteinander, in dem die Architektur der Kunst den Wirkungsrahmen bot, bildeten sie eine dauerhaft, über die Jahrhunderte sichtbar bewahrte Symbiose. Gebäude und öffentlicher Raum profitierten gleichermaßen von dem gestalterischen Dialog zwischen Kunst und Architektur durch die künstlerische Ausformulierung der Fassaden, den architektonisch harmonischen Gebäudeproportionen und den in den öffentlichen Raum implementierten Elemente wie Brunnen, Triumphbögen, Obelisken oder Standbildern der Herrscher. Ephemere Fassadeninszenierungen waren zur Aufwertung der Architektur sowie zur Belebung und Identitätsgestaltung des öffentlichen Raumes bis zu diesem Zeitpunkt nicht nötig gewesen und daher von geringer Bedeutung.

Mit dem Siegeszug der maschinellen Produktion wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts die vorherrschende Einheit von Kunst und Architektur erstmals gestört. Das hatte einen weitreichenden Einfluss in beiden Bereichen. In der Architektur gingen die handwerklichen und künstlerischen Fertigkeiten, die an den Gebäuden aus der Zeit vor der industriellen Revolution noch sichtbar waren, durch serielle und maschinelle Produktionsarten verloren, die das Handwerklich-Künstlerische ersetzten. Im öffentlichen Raum manifestierte sich dieser Prozess im Schwinden von architektonischer Harmonie und urbaner Kunst, wie Skulpturen und Springbrunnen als gestaltende Elemente³¹⁵. Herausgerissen aus ihrem

³¹⁵ DELFANTE 1999, S. 168

bis dahin gültigen und alltäglichen Kontext, war die Kunst ihrer bisherigen architektonischen Wirkungsbereiche beraubt und wurde in die geschützte, sakralartige Umgebung des neuen Bautyps Museum gepflanzt. Sie war somit, wie Leonardo Benevolo treffend bemerkt, nur noch für einige wenige der etablierten Bildungsschicht sichtbar.³¹⁶ Trotz des historisierenden Stilmixes, das Vergangene imitierend, konnte die ursprüngliche architektonische und künstlerische Einheit nicht mehr in die Gebäude und die öffentlichen Räume zurückgebracht werden³¹⁷.



Abb. 105 Pablo Picasso,
Bouteille sur
une table,
1912

Trennung der Einheit

Dieser im 19. Jahrhundert beginnende Bruch zwischen Kunst und Architektur hatte zur Folge, dass sich die Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts von ihren bisherigen architektonischen Wirkungsfeldern emanzipierte. Auf ihrem nun eigenständigen Weg entwickelten die Künstler völlig neue Techniken. Sie brachen bewusst mit traditionellen Darstellungstraditionen wie beispielsweise der Perspektive. Den dabei neu entstandenen Kunstströmungen war gemeinsam, dass sie die technischen, wissenschaftlichen und analytischen Vorgehensweisen des 19. Jahrhunderts integrierten, diese mit sozialen und anderen aktuellen städtischen Themen von Licht, Bewegung und Geschwindigkeit zu verbinden versuchten und damit wegweisende Veränderungen im Bereich der Kunst schufen. Sie verdrängten die bildliche und figurative Malerei des 19. Jahrhunderts und führten je nach Kunstströmung durch die radikale Reduktion von Form, Farbe und Linie in die abstrakte Kunst. Einen wichtigen Beitrag bei dieser Entwicklung leisteten die französischen Kubisten, die ihre Sujets in einzelne Elemente zerlegten, um sie anschließend in ihren Plastiken und Gemälden wieder zu einem neuen harmonischen Ganzen zusammenzufügen.³¹⁸

Die kubistische Gliederung und die reduzierte Formensprache der abstrakten Kunst hatten großen Einfluss auf die junge Generation der Architekten: Die weiß verputzten, sachlichen Kubaturen mit ihren unverzierten Fassaden und den großen Fensteröffnungen entwickelten sich zur stilistischen Ausdrucksweise der Architektur der Moderne. William J. R. Curtis bemerkt dazu: „Doch ohne den Einfluss des Kubismus und der abstrakten Kunst hätte die Architektur der

³¹⁶ BENEVOLO 2007, S. 828-834

³¹⁷ NORBERG-SCHULZ 1979, S. 176

³¹⁸ BENEVOLO 2007, S. 889

Zwanzigerjahre vermutlich ganz anders ausgesehen.“³¹⁹ Wie in der Kunst suchten nun die Architekten ihrerseits nach vereinfachten Bauprozessen, zeitgenössischen Formen, reduzierten räumlichen Abfolgen und neuen Ausdrucksweisen. Sie gliederten Gebäude in die konstruktiven Bauteile Wand, Decke und Fassade; sie zerlegten Alltagsgegenstände oder gar ganze Stadtteile in einzelne Bestandteile, um sie dann nach technischen und ökonomischen Anforderungen wieder zu einem rationalen Ganzen zusammenzufügen³²⁰.



Abb. 106 Gottfried Semper und Carl Hasenauer, Balustradenfiguren am Kunsthistorischen Museum, Wien, 1891

Diese gestalterische Reduktion ist ebenso als eine Reaktion zu verstehen auf die im 19. Jahrhundert alles beherrschende Frage nach dem angemessenen und passenden historischen Baustil. Es verwundert nicht, dass die Architekten der Moderne durch ihre rationelle Ausdrucksweise beinahe hundert Jahre lang sämtliche gestalterischen und plastischen Elemente wie Fries, Sockel, Pilaster, Reliefs, Fresken oder Schnitzereien an Gebäuden, Fassaden und im öffentlichen Raum einfach abschafften³²¹. Wie bereits im vorherigen Kapitel thematisiert, finden sich die theoretischen Grundlagen diesbezüglich in dem von Adolf Loos 1908 verfassten, stark polemisierten Artikel „Ornament ist ein Verbrechen“³²². Aufgrund der Ächtung des Ornaments und jeglicher damit verbundener Reduktion von gestalterischen Elementen verlor die Kunst endgültig die Architektur als Rahmen ihres Wirkungskreises, in den sie

bis zu diesem Zeitpunkt durch ihre handwerkliche Komponente über Jahrhunderte hinweg ganz natürlich integriert war. Einige Jahre später bemerkte Loos selbst zu dieser Thematik, pragmatisch und ein wenig wehmütig: „Der moderne Mensch, der durch die Straßen eilt, sieht nur das, was in seiner Augenhöhe ist. Niemand hat heute Zeit, Statuen auf den Dächern zu betrachten.“³²³

³¹⁹ CURTIS 2002, S. 149

³²⁰ BENEVOLO 2007, S. 914

³²¹ SCHITTICH 2001, S. 21-22

³²² LOOS 1997b, S. 78-88 und CURTIS, 2002, S. 71

³²³ LOOS 1997a, S. 122

„Kunst am Bau“ als Dialog zwischen Kunst und Architektur

Erste Bestrebungen, die Kunst wieder in einen architektonischen Kontext einzubetten und Architektur und Kunst zu einer neuen Einheit zu verbinden, erfolgten bereits in den 20er-Jahren des vorherigen Jahrhunderts mit den sogenannten „Kunst am Bau“-Projekten. Die Idee der jungen Staaten Europas war, selbst die Rolle als Mäzene zu übernehmen, die bis zu diesem Zeitpunkt Adel und Kirche innehatten, und den Künstlern in einer Zeit hoher Arbeitslosigkeit künstlerische Arbeit samt Lohn im Umfeld der Architektur wieder zu ermöglichen.³²⁴ Dafür bot sich die sachliche Architektur der Moderne mit ihren weiß verputzten Flächen als Bildträger hervorragend an, für Wand- und Fassadengestaltungen in unterschiedlichen Techniken wie Malerei, Plastiken oder Mosaikarbeiten. In Österreich wurden zu dieser Zeit in Wien die meisten „Kunst am Bau“-Projekte realisiert. Allein in dieser Stadt wurden 50 Kommunalbauten mit ornamentalen und figurativen Plastiken oder Malereien während der ersten „Kunst am Bau“-Phase bis 1928 ausgestattet, 35 weitere Projekte folgten in der zweiten Phase bis 1938.³²⁵



Abb. 107 Konrad
Honold, Kunst
am Bau,
Viktorsberg,
1956

Obwohl die ursprüngliche Intention für „Kunst am Bau“ nicht die Kunstobjekte waren, die nachträglich an den Innen- oder Außenwänden aufgebracht wurden, mussten sich die meisten dieser Projekte von Anfang an der Architektur unterordnen. Der Unterschied zur früheren Symbiose von Kunst und Architektur war, dass sich die Kunst in der Zwischenzeit unabhängig vom architektonischen Wirkungsrahmen weiterentwickelt hatte und sich nicht als gestalterische Aufwertung der sachlichen Architektur verstand, und auch nicht als solche fungieren wollte. Daher entstanden Differenzen zwischen Künstlern und Architekten. Der Streit entbrannte, welche der beiden Künste die Vorreiterrolle und welche sich unterzuordnen habe. Die Bauhaus-Proklamation von

Walter Gropius³²⁶ zeugt von dieser Diskussion. Sie feuerte sie zusätzlich an, indem sie die Architektur als Mutter aller Künste betitelte, die alle beteiligten Akteure vom Künstler, Architekten, Spezialisten bis hin zum Arbeiter zu einem Ganzen koordinieren müsse.

³²⁴ FINK 1994, S. 12-13

³²⁵ MATTL 1998, S. 23

³²⁶ BJONE 2009, S. 37

Dieser mittlerweile hundert Jahre alte Zwist ist bis heute aktuell. Die Gründe liegen in der inhaltlichen Differenz zwischen Künstler und Architekt. Die Architekten ihrerseits scheuen die Diskussion über ihre Bauten und die Auseinandersetzung mit den Künstlern und bringen kein Verständnis für die räumlichen Ansprüche der Künstler auf, die ihrerseits hingegen ihre künstlerische Freiheit wahren wollen. Andererseits mangelt es Letzteren oftmals am räumlichen Verständnis beim Lesen der Architekturpläne³²⁷. So enden leider viele „Kunst am Bau“-Projekte mit öffentlichen Streitereien und führen nach wie vor häufig zu Frustration bei den beauftragten Künstlern und den ausführenden Architekten.³²⁸

„Kunst am Bau“ in Österreich

Um diese Konflikte von vornherein zu vermeiden und ein besseres Verständnis für zeitgenössische Kunst bei den Beteiligten und in der Bevölkerung zu entwickeln, wurden in Österreich am 3. Dezember 1985 „Kunst am Bau“-Richtlinien für öffentliche Bauvorhaben auf Bundesebene beschlossen. Diese Richtlinien regeln den Umfang, legen den Kostenrahmen von einem Prozent des Netto-Hochbau-Aufwands für die künstlerische Ausstattung fest, schreiben die frühzeitige Einbindung der künstlerischen Ausstattung vor und regeln den jeweiligen Beirat.³²⁹ Leider konnte bis heute kein österreichweites, länderübergreifendes Gesetz lanciert werden. Aus diesem Grund liegt die Realisierung noch immer bei den einzelnen Bundesländern und wird recht unterschiedlich gehandhabt. So beruht beispielsweise einzig in der Steiermark die „Kunst am Bau“-Tätigkeit nicht auf einer Kann-Bestimmung, sondern auf einer gesetzlichen Verpflichtung³³⁰. In Vorarlberg gibt es gar erst seit dem 4. Juli 2000 eine entsprechende Richtlinie, anhand der ein eigens zusammengestellter Beirat bei jedem öffentlichen Bauvorhaben des Landes den Sinn eines „Kunst am Bau“-Projektes bespricht und anschließend über die Art der Vergabe entscheidet, als offenen bzw. geladenen Wettbewerb oder als direkten Auftrag. Bemerkenswert hierbei ist, dass das zur Verfügung stehende eine Prozent der Nettokosten für künstlerische Arbeiten aus dem jeweiligen Baubudget kommen soll und nicht aus dem Kulturbudget des Landes Vorarlberg.³³¹

³²⁷ BÄUMER 1998, S. 128

³²⁸ FINK 1994, S. 18

³²⁹ BUNDESMINISTERIUM FÜR WIRTSCHAFTLICHE ANGELEGENHEITEN 1995, S. 9

³³⁰ BRODIL 1998, S. 215

³³¹ AMT DER VORARLBERGER LANDESREGIERUNG 2007, S. 3



Abb. 108 Manfred
Alois Mayr,
Fassadendetail
Vorarlberg
Museum,
Bregenz, 2013

Seit Beginn der Programmlinie „Kunst am Bau“ ist die Mehrheit der umgesetzten Projekte nicht für den ephemeren Augenblick, sondern als permanentes Zusammenspiel von Architektur und Kunst konzipiert. Aus diesem Grund verlieren viele dieser dauerhaften Kunstwerke, wie bereits erwähnt, langfristig ihre Sichtbarkeit. Sie werden nicht mehr bewusst wahrgenommen. Ziel dieser Projekte ist jedoch, eine Symbiose von Kunst und Architektur zu erzeugen und einen gestalterischen Mehrwert der Architektur zu erreichen. Hierin gehen sie mit den Intentionen der ephemeren Fassadeninteraktionen überein. Eines in dieser Hinsicht aktuell in Vorarlberg thematisierte „Kunst

am Bau“-Projekt ist die reliefartige Fassadenarbeit des Südtiroler Künstlers Manfred Alois Mayr³³² in direkter Nachbarschaft zum Kunsthaus Bregenz. Diese Betonfassade, die im Zuge des Umbaus des Vorarlberger Landesmuseums, dem heutigen Vorarlberg Museum, realisiert wurde, wird durch hervorspringende PET-Flaschen charakterisiert. Die plastischen Verzierungen haben zwar einen ästhetischen Anspruch, weisen aber keinen inhaltlichen und konzeptionellen Bezug zum Inneren des Gebäudes auf. Sie bleiben an der Oberfläche und untermauern die Bedeutung der Fassade als Hülle. Darin unterscheidet sie sich zur Kunsthaus-Bregenz-Fassade, die ein Ergebnis aus konstruktiven und inhaltlichen Überlegungen ist. Laut Architekt Peter Zumthor standen bei der Konzeption der KUB-Fassade am Ausstellungsgebäude keine gestalterischen Gründe im Vordergrund³³³, so wie beim Vorarlberg Museum. Beide Fassaden besitzen einen hohen künstlerischen Ausdruck mit Wiedererkennungswert für ihre Ausstellungsinstitution. Langfristig behält aber die KUB-Fassade eine bessere Sichtbarkeit und bewusste Wahrnehmung in der Bevölkerung aufgrund ihrer architektonischen Verbindung von innen und außen, visuell erkennbar an der konstruktiven Setzung der Glasschindeln. Da ihre Architektur durch witterungsbedingte Veränderungen in der Erscheinung und durch ephemere Installationen zusätzlich bereichert wird, wirkt sie in den öffentlichen Raum hinein langfristig lebendiger als die modische, stets unveränderte, permanente Verpackung des Vorarlberg Museums.

³³² MAYER 2014, S. 235-241

³³³ Siehe Interview Zumthor, S. 266-267

„Kunst im öffentlichen Raum“

Im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erweiterte die Kunst ihre Themenfelder mit sozialen und räumlichen Aspekten, sie verlegte ihre Aktivitäten dabei immer häufiger in den öffentlichen Raum. So verwundert es nicht, dass die sich ursprünglich auf Architektur, Fassaden und Räume beschränkte „Kunst am Bau“-Programmlinie in unzähligen Variationen nun in den öffentlichen Raum ausweitete. Als Reaktion darauf und um den Begriff „Kunst am Bau“ weiter zu fassen, wurde er in den 1980er-Jahren in den meisten europäischen Ländern durch den Begriff „Kunst im öffentlichen Raum“ ergänzt³³⁴.



Abb. 109 Straße im Viertel in Saint Lazare, Paris, 1955

Die Ausweitung der künstlerischen Tätigkeiten in die Stadträume, gekoppelt an gesellschaftliche Themen, ist als Kritik an den entseelten und unfreundlichen öffentlichen Bereichen zu verstehen. Sie spiegeln zugleich den Wunsch nach lebenswerten und belebten Räumen wider. Diese heute vielerorts vorhandene Problematik findet ihren Ursprung in der Industrialisierung, die mit dem technischen Fortschritt, der

damit verbundenen Landflucht der Bevölkerung und dem Rückgang der Sterblichkeitsrate begann. Die neuen Verkehrswege und Transportmittel, allen voran der Bau der Eisenbahnlinien, verstärkten europaweit den baulichen Druck auf die Städte zusätzlich.³³⁵ Die Strukturen der barocken Städte des 19. Jahrhunderts, deren Ursprünge mehrheitlich auf das Mittelalter zurückgingen, konnten die enorme Bevölkerungsexplosion natürlich nicht auffangen und die extremen baulichen Anforderungen einer Industriestadt niemals erfüllen. Kein noch so unternehmungslustiger Herrscher der Barockzeit hätte es gewagt, bauliche Veränderungen und Eingriffe in dem Umfang durchzuführen, wie sie mit der Industrialisierung erfolgten. Maximaler finanzieller Gewinn stand bei der Erweiterung der Stadt im 19. Jahrhundert im Vordergrund und machte keinen Halt vor den barocken bzw. mittelalterlichen Strukturen mit den alten Häusern, öffentlichen Plätzen, Grünflächen und Gemüsegärten in den städtischen Hinterhöfen.³³⁶

³³⁴ FINK 1994, S. 11

³³⁵ BENEVOLO 2007, S. 781-782

³³⁶ MUMFORD 1979, S. 477-481

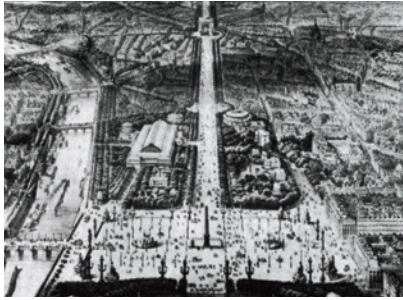


Abb. 110 Ansicht von Paris, 1889

Einfluss des Städtebaus im 19. Jahrhundert und seine Folgen

Benevolo vermerkt dazu: „Aber diese Zerstörung erfaßte nie alle alten Bauwerke: Bedeutende Monumente sowie charakteristische Plätze und Straßen vergangener Zeiten blieben meistens erhalten, weil erkannt wurde, daß die ästhetische Qualität des Stadtbildes entscheidend von ihnen abhing. Die alten Bauwerke – die Kirchen,

Paläste usw. – stellten Modelle dar, von denen man die neuen Baustile ableiten konnte, und so wurden sie in den neuen Städten wie in einem Freilichtmuseum aufbewahrt, genauso wie die Gemälde und Skulpturen in den wirklichen Museen.“³³⁷ Vielen dieser übrig gelassenen historischen Bauwerke wurde in dem neuen Kontext ihre ursprüngliche Funktion genommen. So verliert z. B. ein freigelegtes Stadttor, um das man nun herumgehen konnte, seine eigentliche Funktion und somit seinen städtebaulichen Sinn. Auch gestaltende Elemente wie Brunnen, die eingeklemmt zwischen Straßenzügen verbleiben, sind ihrer ursprünglichen Funktion der Wasserversorgung und eines wichtigen kommunikativen und gesellschaftlichen Treffpunkts beraubt und zu nutzlosen Fragmenten degradiert. Besonders die Brunnen³³⁸ des Barock mit ihren künstlerisch konzipierten Anlagen aus Stufen, Plastiken und Sitzmöglichkeiten, kombiniert mit bewundernswerten Wasserspielen, verloren aufgrund des veränderten städtebaulichen Umfelds ihre Aufgabe als Plattform für einen beliebten Zeitvertreib, wo man sich gerne austauschte und dem Plätschern des Wassers zusah.



Abb. 111 Gustave Doré,
Armenviertel in
London, 1872

Der mit diesen städtebaulichen Eingriffen einhergehende freie Immobilienmarkt, der sich im 19. Jahrhundert aufgrund der neuen politischen Denkweisen, des starken Bürgertums und des Rückzugs der öffentlichen Hand über die bauliche Kontrolle der Städte entwickeln konnte, brachte innerhalb kürzester Zeit Elendsviertel, unkoordinierte Fabrikneubauten, Verkehrschaos und gesundheitsgefährdende Zustände mit sich. Unter diesen Folgen des Kapitalismus in seiner

³³⁷ BENEVOLO 2007, S. 822

³³⁸ KOSTOF 1992, S. 266

grausamsten Art litten zunächst die untersten Klassen, die Armen der Armen. Ab einem gewissen Punkt allerdings beeinträchtigten die städtischen Zustände den gesamten Kosmos der Stadt und bedrohten die Lebensbedingungen aller Städtebewohner.³³⁹



Abb. 112 Claude Monet,
Bahnhof Saint
Lazare, Paris, 1877

Um in einer solch widrigen Umgebung leben und überleben zu können, musste schließlich die sinnliche Wahrnehmung der Menschen aller sozialen Schichten ab stumpfen. Das zeigt sich unter anderem in den damaligen gestalterisch unattraktiv ausgeführten öffentlichen Räumen und lässt sich beispielsweise in der Kunst anhand der vorwiegend düsteren und matten Farbwahl der Bilder aus dieser Zeit belegen. Erst mit den Impressionisten kehrten Ende des 19. Jahrhunderts

lebendige bunte Farben und lebensbejahende Sujets wieder auf die Leinwände zurück, jedoch nicht ohne anfängliche Kritik in der Kunstwelt.³⁴⁰

Camillo Sitte

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum bis zur Publikation des „Städtebaus“³⁴¹ von Joseph Stübben, im Dezember 1890 in Darmstadt, und des von Camillo Sitte ein Jahr zuvor in Wien veröffentlichten Buches „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ kein umfassendes Arbeitsbuch über die städtebauliche Planung aus architektonischer Sicht existierte. Erstmals vereinten diese Bücher gestalterische und technische Aspekte und bildeten ein unverzichtbares Nachschlagewerk zu städtebaulichen Themen sowie zu öffentlichen Räumen.

In seinem Buch bedauert Sitte die fehlenden räumlichen Qualitäten im öffentlichen Stadtraum: „Zur Verwirklichung des letzteren dürfte der Städtebau nicht bloß eine technische Frage, sondern müßte im eigentlichsten und höchsten Sinne eine Kunstfrage sein. Das war er auch im Altertume, im Mittelalter, in der Renaissance, überall da, wo überhaupt die Künste gepflegt wurden. Nur in unserem mathematischen Jahrhundert sind Stadterweiterungen und Städteanlagen beinahe eine rein technische Angelegenheit geworden, und so scheint es denn wichtig, wieder einmal darauf hinzuweisen, daß hiemit nur die eine Seite des Problems zur

³³⁹ BENEVOLO 2007, S. 782

³⁴⁰ MUMFORD 1979, S. 549

³⁴¹ STÜBBEN 1980

Lösung käme und daß die andere Seite, die künstlerische, von mindestens ebenso großer Wichtigkeit wäre.“³⁴² Auch weist er in seinem Buch mehrmals auf die hohe Bedeutung der Belebung von öffentlichen Räumen durch ihre eigenen Bewohner hin. In diesem Zusammenhang nennt Sitte unzählige italienische Städte, wo sich das öffentliche Leben noch immer auf den Plätzen abspielt und, als Folge daraus, bis heute gut funktionierende und lebendige öffentliche Räume entstehen³⁴³. Zudem bedauert er die Tatsache, dass städtebauliche Entscheidungen nur noch vom Zirkel am Reißbrett getroffen werden und schlichtweg von dessen Geometrie abhängig seien³⁴⁴. Da diese Themen und Probleme bis heute grundsätzlich dieselben geblieben sind, hat sich nach Ansicht von Vittorio Lampugnani Sittes „Städtebau“ mit seinen unzähligen Neuauflagen und Übersetzungen in verschiedene Sprachen als zeitloser Bestseller in diesem Bereich entwickelt³⁴⁵.

Verlust der gestalterischen und räumlichen Qualität

Nicht nur die Qualitäten in der Architektur und in den öffentlichen Räumen gingen durch die massiven städtebaulichen Eingriffe verloren, die mehrheitlich durch Stadtverwaltungen und ohne den gestalterischen Einfluss von Architekten und Künstler umgesetzt wurden³⁴⁶. Auch die Möglichkeiten für den Menschen, sich innerhalb des neuen städtischen Gefüges zu bewegen oder aufzuhalten, wurden stark eingeschränkt. Lewis Mumford bemerkt dazu: „Der Fehler der fortschrittlich-kommerziellen Einstellung lag darin, daß sie denjenigen Verkehrsmöglichkeiten, die den höchsten finanziellen Ertrag verhiessen,



Abb. 113 Verkehr in der
Rue Richelieu,
Paris, 1904

übermäßige Bedeutung zusprach. Dadurch wurde der Planer veranlaßt, die Rolle des Fußgängers zu übersehen und dazu die Notwendigkeit, daß man der Bewegung von Massen eine Elastizität bewahren mußte, wie sie nur der Fußgängerverkehr gewährleisten kann.“³⁴⁷ So überrascht es nicht, dass bei der Erweiterung der Städte die verkehrstechnischen Aspekte Vorrang vor sozialen und räumlichen Überlegungen erhielten. Letzteren wurde nur noch eine untergeordnete städtebauliche Rolle zugewiesen. Das gesellschaftlich wichtige Flanieren, Plaudern und

³⁴² SITTE 1983, S. 2

³⁴³ SITTE 1983, S. 13

³⁴⁴ SITTE 1983, S. 24-25

³⁴⁵ LAMPUGNANI 2010a, S. 95

³⁴⁶ BENEVOLO 2007, S. 828

³⁴⁷ MUMFORD 1979, S. 501-502



Abb. 114 Victor Baltard
und Félix-
Emmanuel
Callet, Halles
Centrales,
Paris, 1904

Sich-Austauschen ging in der städtebaulichen Planung erst einmal verloren. Für die Fußgänger war fortan beispielsweise die Überquerung der breiten Boulevards und Avenues eine bald lebensgefährliche Herausforderung. Zudem luden die im Maßstab überdimensioniert gestalteten, meist zugigen Stadträume nicht mehr zum Verweilen und zur Kommunikation ein³⁴⁸. Das soziale und gesellschaftliche Leben verlagerte sich zudem bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert in neu geschaffene, speziell dafür vorgesehene, in sich geschlossene Bautypen wie Kaufhaus, Oper und Theater – die Versammlungsorte unter freiem Himmel für Feste, Theater und Märkte wurden

nicht mehr benötigt.³⁴⁹ Ein lebendiges Treiben, wo politische Informationen ausgetauscht, öffentliche Diskussionen geführt und miteinander gehandelt und gefeilscht wurde, wie es z. B. auf dem antiken Marktplatz, der *Agora*, noch üblich war und Homer es in seiner „Ilias“ wirklichkeitsnah beschreibt³⁵⁰, geschah aus diesen Gründen in den öffentlichen Räumen immer seltener.



Abb. 115 Baustelle
Stadtautobahn,
Boston, 1933

Alle diese Veränderungen unterstützten die Entwicklung der Stadt dahingehend, dass der öffentliche Raum ausschließlich als Verbindungsweg verstanden wurde. Er wurde als Restfläche zwischen Gebautem konzipiert und behandelt. Diese Betrachtungsweise wurde auch in der Stadtplanung des 20. Jahrhunderts beibehalten. Zahlreiche technische Normen und die Implementierung einer neuen Verkehrsinfrastruktur dominierten die Planung. Belebende und qualitativ hochwertige öffentliche Bereiche für die Bewohner zu erstellen, spielte

dabei eine untergeordnete Rolle. Als Folge der zunehmenden Bedeutung des motorisierten Individualverkehrs brachte der notwendige Straßenbau, in den Fünfziger- und Sechzigerjahren äußerst rational angelegt, weitere massive Zäsuren in die Stadtstrukturen. Die neu gebauten Straßennetze verstärkten die Mobilität, forcierten die Bebauung an den Stadträndern und führten weltweit in großem Maßstab zur Zersiedelung der Städte. Räumliche und gestalterische Verarmung, deren Chaos Land und Stadt zerstörte und bis heute anhaltende

³⁴⁸ MUMFORD 1979, S. 466-467

³⁴⁹ MUMFORD 1979, S. 509

³⁵⁰ MUMFORD 1979, S. 175

große städtebauliche Probleme verursacht, war die Folge. Daraufhin entstanden in den 1960er-Jahren Diskussionen über ein lebenswertes öffentliches Umfeld und sowohl die Architektur als auch die städtebauliche Planung gerieten mit ihren Konzepten in die Kritik.³⁵¹

Form und Gliederung ephemerer Fassadenkunst

Auf diese Problematik reagierten die Künstler, indem sie ihre individuellen Kunstaktivitäten in den öffentlichen Raum ausweiteten und somit ihrer Kritik an den gestalterisch verarmten Stadträumen sowie an der Architektur und zugleich dem Wunsch nach mehr Orten für soziale Kommunikation in den Städten einen künstlerischen Ausdruck gaben. Mit diesen Aktionen und der sich zusätzlich immer stärker etablierenden Programmlinie „Kunst im öffentlichen Raum“ fand die Kunst als wichtiges gestalterisches Element in die öffentlichen Stadträume und Gebäude zurück. Die klare Trennung von Kunst und Architektur, die mit der Industrialisierung begonnen und zwei Jahrhunderte lang die Kunst aus dem Wirkungsfeld der Architektur an Gebäudefassaden und dem öffentlichen Raum verdrängt hatte, war vorbei, die Grenzen zwischen den beiden Bereichen wurden aufgeweicht und ihre Verbindung sowohl in kleinen wie auch in großen Städten Realität. Die Implementierung der Kunst in die öffentlichen Räume und die Architektur wird mittlerweile von zahlreichen Stadt- und Regionalentwicklern, Architekten, Politikern bis hin zu privaten Unternehmern geplant, gefördert und umgesetzt. Je nach Intention des Künstlers werden temporäre oder permanente Kunstaktivitäten mit der Architektur inhaltlich und/oder gestalterisch sowohl als Gegenüber, Widerstreiter, harmonisches Zusammenspiel oder gar als Kontrapunkt umgesetzt.³⁵²

Ephemere Fassadeninteraktionen, erzeugt durch die temporäre Symbiose von Gebäudefassade und künstlerischer Interaktion, stellen in diesem lebendigen Miteinander von Kunst und Architektur nur eine unter vielen Ausdrucksformen dar. Bei diesem Zusammenspiel übernimmt die Fassade die Funktion einer Leinwand, eines Untergrunds für die wechselnde, vorübergehende und im Vordergrund stehende künstlerische Installation. Kunst und Architektur bilden gemeinsam das neue Kunstwerk, die temporäre Fassadeninteraktion, die den öffentlichen Raum belebt und für eine begrenzte Zeitdauer gestalterische Akzente an der Gebäudefassade setzt. Auch beim Kunsthaus Bregenz fungiert die Gebäudefassade des Ausstellungsgebäudes als Hintergrund für die

³⁵¹ CURTIS 2002, S. 547-549

³⁵² BJONE 2009, S. 8-9

Kunstinstallation. Aufgrund seiner Glasschindelstruktur hat sie jedoch einen erheblichen technischen sowie visuellen Einfluss auf die ephemere künstlerische Interaktion und ist für die einzigartige Erscheinung dieser temporären Einheit von Kunst und Architektur verantwortlich. Es entsteht hier eine Symbiose, die für Bevölkerung, Gebäude, Institution und umliegende Stadträume eine große künstlerische wie auch gestalterische Bereicherung bedeutet.

Um einen allgemeinen Überblick über ephemere Fassadeninstallationen zu geben, werden sie in der vorliegenden Arbeit je nach Form der künstlerischen Interaktion in die vier Bereiche Lichtkunst, Videokunst, bauliche Adaption und Medienscreen, in der die Fassade zum Werbeträger wird, typologisiert.



Abb. 116 59th Street Plaza, New York, 1897

Lichtkunst

Die Verwendung von Licht im öffentlichen Raum hat eine recht lange Tradition. Mit der einsetzenden Elektrifizierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts hielt das neue Medium Einzug in den städtischen Raum. Es akzentuierte ganze Straßenzüge, hob Fassaden hervor und beleuchtete die Schaufenster der Kaufhäuser.³⁵³ Mit

seiner Hilfe wurden Bauten nicht nur tagsüber, sondern auch nachts sichtbar und deshalb besser wahrgenommen. Der nächtlichen Inszenierung wird daher eine gleich hohe Bedeutung beigemessen wie der architektonischen Konzeption, die tagsüber in Erscheinung tritt. Beispiele dafür sind Toyo Itos Turm der Winde in Yokohama 1986 oder Jean Nouvels Torre Agbar in Barcelona von 2005.³⁵⁴ Die nächtliche Illuminierung der Bauten erfolgte jedoch von Beginn an aufgrund finanzieller Überlegungen zu den Stromkosten stets nur innerhalb einer vorher festgelegten Zeitspanne. So ist es auch Anfang des 21. Jahrhunderts üblich, die Beleuchtung an Gebäuden ab Mitternacht abzustellen. Die nächtliche Lichtarchitektur mit ihrem ephemeren Charakter wird im 20. Jahrhundert durch die Aufzeichnung mithilfe Fotografie und Film um ein multimediales Spektrum erweitert.³⁵⁵

³⁵³ ACKERMANN / NEUMANN 2006, S. 9

³⁵⁴ ACKERMANN / NEUMANN 2006, S. 19

³⁵⁵ ACKERMANN / NEUMANN 2006, S. 9-10



Abb. 117 Jan W. E. Buijs,
De Volharding-
Bau, Den
Haag, 1928

Die Etablierung von Licht als eigenständige Kunstgattung ist zurückzuführen auf den Einfluss der Beleuchtung von Architektur und Stadtraum, den Wunsch, Farbe allein durch Licht zu erzeugen, die Avantgardefilme der 1920er-Jahre, die konstruktivistische und konkrete Kunst, die kinetischen Schaukünste und schließlich auf die Werbung.³⁵⁶ Mit der technischen Weiterentwicklung des Lichts zu Neonlicht und LED, der Lasertechnik der 70er- und 80er-Jahre, diversen Scheinwerfern, hoch entwickelten Reflektoren und Projektionen mit Xenonlampen wurde die Umsetzung von Lichtarbeiten zunehmend einfacher und fand vermehrt Anwendung auch für kommerzielle Zwecke. Eine der ersten Künstlerinnen, die sich mit Xenonprojektionen

ein Instrument geschaffen hat, mit dem sie ihre Arbeiten weltweit in den öffentlichen Raum, auf Brücken, Gebäude, Fassaden usw. projizieren kann, ist die amerikanische Künstlerin Jenny Holzer. Ihre Projektionen auf bekannte und markante Orte, wie z. B. auf die Fassade des Ausstellungsgebäudes des Kunsthauses Bregenz, bestehen aus kritischen und hochbrisanten Texten aus Politik und Wirtschaft. Sie tragen zur Sensibilisierung und Belebung der städtischen Bereiche bei, verändern ihre architektonische Wirkung und prägen zugleich für kurze Zeit ihre räumliche Erscheinung.³⁵⁷ Die Lichtarbeiten der zeitgenössischen Künstler Olafur Eliasson, Keith Sonnier oder James Turrell, um einige zu nennen, leisten ebenfalls einen wichtigen Beitrag zu dieser Kunstform. Ihre Arbeiten sind sowohl aus den Ausstellungsräumen, von Gebäudefassaden wie aus öffentlichen Räumen nicht mehr wegzudenken.

Videokunst

Die unaufhaltsam wachsende Bilderflut aus dem Massenkult von Kino, Fernsehen und Werbung in Kombination mit den technischen Erneuerungen führte gegen Ende der turbulenten 1960er-Jahre zur Entstehung der Videokunst. Die Suche nach neuen künstlerischen Arbeits- und Präsentationstechniken und die fast grenzenlosen Möglichkeiten der dynamischen Bilder inspirierten die ersten Videokünstler wie z. B. Nam June Paik, Bill Viola oder Tony Oursler.³⁵⁸ Zu den Ursprüngen der Videokunst schreibt Lydia Haustein: „Die unkonventionelle Kunstform fand ihr kritisches Publikum zunächst unter jungen Menschen, die

³⁵⁶ WEIBEL 2011, S. 215

³⁵⁷ HOLZER 2004, S. 8

³⁵⁸ HAUSTEIN 2003, S. 39

euphorisch den Ausbruch aus den starren gesellschaftlichen Bindungen der Nachkriegsgesellschaft probten. Im Nachhall der gefeierten documenta 5 unter Harald Szeemann begannen sodann die etablierten Institutionen langsam, Videokunst zu zeigen.“³⁵⁹



Abb. 118 Doug Aitken,
Secession, Wien, 2000

Die enge Wechselwirkung von Technik, Wissenschaft und Kunst lässt ein breites künstlerisches Feld in der Videokunst entstehen. Je nach thematischem Schwerpunkt variieren die Inhalte von z. B. manipulierten Bildern bis hin zu virtuellen Räumen. Die zunehmend günstigere und leistungsstärkere Technik bietet der Videokunst viele Möglichkeiten. Als eigene Gattung ist sie heute nicht mehr aus der Kunst und den öffentlichen Räumen

wegzudenken.³⁶⁰ Die raschen technischen Entwicklungen erlauben es zudem, Videoarbeiten im großen Stil, unabhängig vom jeweiligen Ort unkompliziert zu realisieren. Die Liste der Künstler, die mit diesem Medium arbeiten, ist inzwischen lang. Im öffentlichen Raum hat sich die Medienkunst überwiegend in Form von ephemeren Installationen durchgesetzt, da eine permanente Nutzung oftmals mit einer äußerst aufwendigen Infrastruktur verbunden ist. Zudem hat sich die langfristige technische Wartung als schwierig und häufig auch als zu kostspielig herausgestellt.

Bauliche Adaption

Bauliche Adaptionen kommen bei ephemeren Fassadeninteraktionen in vielen Formen zur Anwendung, angefangen beim einfachen vorgestellten Gerüst, z. B. als Konstruktion bei historischen Schaufassaden, bis zum Umhüllen von Baustellen oder Umspannen des Gebäudes mit textilen Materialien. Einer der bekanntesten zeitgenössischen Künstler, die das temporäre Verpacken zu ihrem künstlerischen Thema gemacht haben, ist der bulgarische Künstler Christo. Ziel seiner Installationen ist es, auf den jeweiligen Ort oder das Gebäude aufmerksam zu machen, diese zu verändern und zu verbessern. Seine wohl bekannteste Verhüllung erfolgte 1995 am deutschen Reichstag, die Projektidee war bereits in den 1970er-Jahren entwickelt worden.³⁶¹ Die Dokumentation der ephemeren Verhüllung ist ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung. Das zeigt sich z. B.

³⁵⁹ HAUSTEIN 2003, S. 7

³⁶⁰ WEIBEL 2011, S. 549

³⁶¹ BEYER 1993, S. 48-49

daran, dass die Installation „Valley Curtain“ in Colorado von 1971 wiederholt wurde, weil sie wegen starker Windböen nur wenige Minuten dauerte und nicht in Film- und Fotoaufnahmen festgehalten werden konnte.³⁶²



Abb. 119 Peter Kogler,
Walch Catering,
Lustenau, 2006

Zur Popularisierung der baulichen Adaptionen tragen die Entwicklungen in der Fertigungstechnik bei, computergenerierte Drucke auf beliebige Informationsträger wie Netzgewebe, Kunststoffpaneelen oder sonstige Materialien aufzubringen. Auf diese Weise können Sujets jeglicher Art, in kleinen bis großen Dimensionen hergestellt, an Gerüsten, Plakaten, Fassaden und im öffentlichen Raum platziert werden oder ganze Gebäude verhüllen. Heute lassen sich deshalb künstlerische Fassadenideen einfacher realisieren und finden sich

zahlreich in und an Gebäuden sowie im öffentlichen Raum wieder. Mit dem heutigen Know-how hätte z. B. die Fassadeninstallation des österreichischen Künstlers Peter Kogler an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade des Ausstellungsbaus verwirklicht werden können. Kogler erläutert in seinem Interview diesbezüglich, dass sich die Realisation seiner Videoinstallation als technisch zu kompliziert und zu kostenintensiv herausgestellt hatte und deshalb nicht umgesetzt werden konnte. Mit der heutigen Fertigungstechnik hingegen wäre sie leicht zu realisieren gewesen.³⁶³



Abb. 120 Rem Koolhaas,
ZKM,
Karlsruhe, 1989

Medienscreen

Die vierte Form der ephemeren Symbiose von Fassade und Kunst manifestiert sich in den Medienscreens, den eingebauten Bildschirmen mit digitaler Technik. Diese Fassaden erscheinen weltweit in markanten städtischen Räumen und sind von temporärer kommerzieller Werbung oder von Installationen dominiert, die von Künstlern konzipiert wurden. Als 1972 Renzo Piano und Richard Rogers für den Neubau des Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou eine Medienfassade aus

mehreren Videowänden und elektronischen Leuchtzeichen vorsahen, wurde dieser Vorschlag noch aus ideologisch motivierten Vorbehalten abgelehnt.³⁶⁴

³⁶² KELLEIN 1993, S. 215-217

³⁶³ Siehe Interview Kogler, S. 289-290

³⁶⁴ NAREDI-RAINER 2004, S. 174-175

Beim Wettbewerbsbeitrag für das ZKM in Karlsruhe von Rem Koolhaas³⁶⁵ im Jahr 1989 bildete die vorgesehene Medienfassade ein zentrales Thema des Entwurfes und wurde, im Vergleich zu derjenigen von Renzo Piano und Richard Rogers, bereits als alltäglicher betrachtet und akzeptiert. Leider wurde aus politischen und finanziellen Gründen das ZKM-Projekt von Koolhaas schließlich nicht realisiert. Trotzdem hatte das Projekt einen großen Einfluss auf die weitere Integration von Medienfassaden, und zwar nicht nur an Ausstellungsgebäuden, sondern auch bei anderen Bautypen wie Kaufhäusern oder Firmengebäuden.



Abb. 121 realities:united,
Potsdamer
Platz, Berlin,
2005

Heute befinden sich Medienfassaden mit integrierten Gestaltungsmittel- und Kommunikationstechnologien mehrheitlich in opaken, transluzenten und transparenten Glas- und Membranflächen.³⁶⁶ Ein bekanntes Beispiel eines interaktiven Medienscreens realisierte realities:united architects an der Fassade des 2003 eröffneten Kunsthauses Graz. Die Gruppe adaptierte diese BIX-Fassade auch für eine temporäre Fassadeninstallation über einen Zeitraum von 18 Monaten an einem Bürogebäude am Potsdamer Platz in Berlin.³⁶⁷ Zurzeit befindet sich Europas

größte Medienfassade in der deutschen Stadt Münster an der Stirnseite einer Bank.³⁶⁸ Neben ihren vielfältigen werbetechnischen Einsatzmöglichkeiten haben Medienfassaden mit ihren Screens einen großen gestalterischen Einfluss im städtischen Raum, den sie in den letzten dreißig Jahren stark veränderten. Inzwischen dienen sie nicht mehr nur als Werbeträger in der Nacht, wie in London am Picadilly Circus und am New Yorker Times Square, sondern fungieren auch tagsüber als Informationsträger. Beispiele finden sich dafür in den 2009³⁶⁹ und 2012³⁷⁰ erschienenen Publikationen von Matthias Hank Haeusler.

Generell geht es bei diesen Medienfassaden stets um das Sichtbarmachen, um Werben und das Setzen eines Zeichens im kommerziellen Sinn, wobei Architekten oder Künstler dafür mit der Realisierung beauftragt werden. Der architektonische Aspekt wird in den Hintergrund gedrängt und die Fassade zur

³⁶⁵ OMA/REM KOOLHAAS 1998, S. 84-101

³⁶⁶ HERZOG / KRIPPNER / LANG 2004, S. 13

³⁶⁷ TAUSCH 2006, S. 66-69

³⁶⁸ STIMMANN 2008, S. 10-15

³⁶⁹ HAEUSLER 2009

³⁷⁰ HAEUSLER 2012



Abb. 122 Times Square, New York, 1997

unbedeutenden Hülle, die mediale Inhalte transportiert. Weltweit kann beobachtet werden, dass Ausdruck und Erscheinung dieser Medienfassaden von der eingebauten Technik bestimmt werden. Obwohl sie in unterschiedlich konstruktiv und gestalterisch ausgeführte Fassaden integriert sind, wirken ihre Interaktionen als die stets selben Bildschirmbespielungen auf den Betrachter auswechselbar und gleichförmig.

Ausblick

Die vielen technischen Neuerungen in den Bereichen Licht, Video, computergenerierte Produktionsmethoden und Medientechnik ermöglichten die Realisierung von Fassadeninstallationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einem breiten Rahmen. Die Symbiose von gebauter Fassade und ephemerer Kunst belebt dabei den öffentlichen Raum und verändert die Erscheinung der Gebäude auf Zeit. Auf eine recht erfrischende Weise kehrte die Kunst in die Stadträume zurück und bereichert sowohl die Architektur wie auch sich selbst durch ihr Zusammenspiel. Gemeinsam erzeugen sie einen zeitgenössischen Ausdruck, eine neue temporäre Einheit, die die Bevölkerung zum Erforschen, Entdecken und Wahrnehmen einlädt. Der rückwärtsgerichtete kritische Blick der Geschichte wird zeigen, ob diese ephemeren Formen der Fassadeninterventionen sich in der heterogenen Kunstlandschaft des öffentlichen Raums als wegweisend herauskristallisieren und somit Eingang in die Kunstgeschichte finden werden.

3.2 Ephemere Fassadenkunst im musealen Spannungsfeld

Der Einfluss sowie die Kunstformen der ephemeren Symbiose zwischen Gebäudefassade und Kunst an Ausstellungsinstitutionen und seine Möglichkeiten im kulturhistorischen Kontext werden im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden durch Fassadeninteraktionen implementierte Themen wie Demokratisierung der Kunst, Irritation und Sensibilisierung anhand einiger ausgewählter Wiener Ausstellungsbauten untersucht sowie ein Vergleich zum Kunsthaus Bregenz hergestellt. Ebenso werden dabei die Nähe von Kunst und Werbung, die Funktion der Ausstellungsinstitution als Sockel, der Diskurs und die positive Wahrnehmung in der Bevölkerung aufgezeigt. Ziel des Kapitels ist ein Einstieg in das vielfältige neue Zusammenspiel von Kunst und Architektur sowie die daraus resultierenden Möglichkeiten im musealen Spannungsfeld für beide Disziplinen aus architektonischer Sicht aufzuzeigen.



Abb. 123 Ansicht von Florenz, Fresko in der Loggia del Bigallo, Florenz, 1352

Aktuelle Ausgangslage

„Die Stadt ist ein Aggregat versteinerner Erinnerungen: Man nimmt sie wahr, ohne sie zu kennen, ihre Bürde bleibt.“³⁷¹ Dieses Zitat von Aristoteles hebt die Bedeutung einer Stadt als eine Summe von Gebautem hervor. Jede Bauepoche bildet sich aus der vorhergegangenen, indem sie bereits bekannte Funktions- und Formelemente zu neuen Erscheinungen weiterverarbeitet.³⁷² Mit dem stets neuen Sehen der Nachfahren ändert sich im Laufe der Jahrhunderte die Wahrnehmung und das Verständnis, sodass wir das früher Gebaute oft nicht mehr richtig verstehen und seine gestalterischen Elemente nicht mehr

deuten können. Nichtsdestotrotz bleiben bewusste sowie unbewusste Wirkungen bestehen und beeinflussen die Bewohner weit über die Entstehungszeit der Bauten hinaus. Neben den funktionalen bautechnischen Schwerpunkten spielen daher sowohl gestalterische als auch künstlerische Aspekte bei der Erstellung eines Gebäudes und seiner Erscheinung im öffentlichen Raum eine wichtige Rolle, über die Jahrhunderte hinweg ist das besonders ersichtlich anhand seiner Fassade.

Mit ihrer Entwicklung zu einem eigenständigen, nicht mehr tragenden Element eines Gebäudes wurde die Fassade zunehmend von den Architekten als individuelle Gestaltungsfläche entdeckt und geriet Ende des 20. Jahrhunderts

³⁷¹ DELFANTE 1990, S. 21

³⁷² KRIER 2003, S. 25

wieder vermehrt in deren Fokus. Mit der Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Architektur weckte dieses eigenständige Bauteil zunehmend ebenfalls das Interesse der Künstler. In der Folge entstand eine lebendige Symbiose zwischen Kunst und Architektur, was viele zeitgenössische Fassadengestaltungen, von Architekten konzipiert, sowie ihre ephemere Nutzung als große Leinwand durch die Kunst zeigen. Wie im letzten Kapitel dargestellt, lassen sich Form und Art der Interaktionen an der Fassade in die vier Bereiche Lichtkunst, Videokunst, bauliche Adaption und Medienfassade typologisieren.

Besonders im musealen Spannungsfeld von Kunst und Architektur erhält diese neue ephemere Möglichkeit der Darstellung eine nicht zu unterschätzende Wirkung für Künstler, Institution und Bevölkerung. Das Spannungsfeld wird dabei zu einem „Bereich mit unterschiedlichen, gegensätzlichen Kräften, die aufeinander einwirken, sich gegenseitig beeinflussen u. auf diese Weise einen Zustand hervorrufen, der wie mit Spannung geladen zu sein scheint“.³⁷³ Die wirkenden Kräfte von Kunst und Architektur erzeugen diese vorübergehende und wechselnde Spannung, visuell ersichtlich an den Fassadeninteraktionen. In diesem Spannungsfeld, zwischen Ausstellungsgebäude und umliegenden Stadtraum erzeugt, bietet das museale Umfeld die Möglichkeit für Künstler, ihre temporären Arbeiten großmaßstäblich in den öffentlichen Raum hinauszutragen.

Ausstellungsinstitution trägt ihre Kunst an die Außenfassade

Mit den Arbeiten an der Fassade verlassen bzw. erweitern die Künstler ihre traditionellen Ausstellungsräume: Sie treten nach außen und bilden einen direkten Kontakt mit der breiten Bevölkerung und dem umliegenden öffentlichen Raum. Diesen Austausch im musealen Spannungsfeld nutzt das Kunsthaus Bregenz, indem es seit seinem Bestehen Fassadeninteraktionen an seinem Ausstellungsgebäude realisiert – entweder auf Anregung der Kunsthaus-Verantwortlichen oder auf Anfrage von Künstlern³⁷⁴. Das Besondere an den KUB-Interaktionen ist, dass sie, wie auch die eigentlichen Kunstaustellungen im Gebäude selbst, auf die örtlichen und architektonischen Gegebenheiten maßgeschneidert sind. Die neue ephemere Symbiose von Kunst und Architektur verändert die Erscheinung und Wahrnehmung des Kunsthauses Bregenz innerhalb seines musealen Spannungsfeldes auf Zeit.

³⁷³ BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT 2011, S. 1633

³⁷⁴ Siehe Interview Sagmeister, S. 270

Zum Verhältnis von Kunst und Architektur meinte Adolf Loos bereits 1910: „Das Haus hat allen zu gefallen. Zum Unterschied vom Kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. Das Kunstwerk ist eine Privatangelegenheit des Künstlers. Das Haus ist es nicht. Das Kunstwerk wird in die Welt gesetzt, ohne daß ein Bedürfnis dafür vorhanden wäre. Das Haus deckt ein Bedürfnis. Das Kunstwerk ist niemanden verantwortlich, das Haus einem jeden. (...) Das Kunstwerk weist der Menschheit neue Wege und denkt an die Zukunft. Das Haus denkt an die Gegenwart.“³⁷⁵ Bei den ephemeren Fassadeninteraktionen behalten Kunst und Architektur ihre ursprünglichen Aufgaben im Sinn von Loos, indem die Fassade die funktionalen Aspekte eines Hauses übernimmt und die Kunst die formalen, gestalterischen Aspekte der Interaktion. Beides zusammen ergibt jedoch die neue spannende Symbiose von Kunst und Architektur.

Interessant dabei ist, dass sich die Implementierung der ephemeren Fassadenarbeiten aufgrund ihres musealen Spannungsfeldes noch immer im geschützten Rahmen der jeweiligen Ausstellungsinstitution befindet. Sie werten die Ausstellungsinstitution und den umliegenden Stadtraum innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens auf und sind für die allgemeine Bevölkerung als Bestandteil der Ausstellungsinstitution erkennbar. Das ist auch der Grund, warum sie besser angenommen werden als sonstige Kunstinteraktionen im öffentlichen Raum. Zeitgenössische Installationen, die es heute im Stadtraum neben temporären Fassadeninstallationen zu entdecken gibt, sind für den Laien mehrheitlich inhaltlich schwer zugänglich. Unabhängig davon, ob diese Arbeiten nun ephemere oder permanent installiert sind, es sich um Einzelarbeiten von Künstlern an Straßen oder Plätzen handelt, sie zu einer „Kunst am Bau“- oder „Kunst im öffentlichen Raum“-Programmlinie gehören oder Teil eines künstlerischen Festivals sind. Sie sind für die Bevölkerung auf den ersten Blick oftmals nicht als hohe Kunst zu erkennen, ohne Verständnishilfe auch inhaltlich schwer zu verstehen und in weiterer Folge deshalb oft Vandalismus ausgesetzt.³⁷⁶

Ausstellungsinstitution als Sockel der Kunst

Mit der Popart, dem in aufwendiger künstlerischer Art und Weise händischen Darstellen von maschinell hergestellten Produkten, wurde die klare Trennung zwischen Kunst und Alltagsgegenständen schließlich aufgehoben, was Duchamp mit den Readymades erstmals aufzeigte. Das führte dazu, dass hohe Kunst für den Laien nicht mehr ohne Weiteres auf einen Blick erkennbar war.

³⁷⁵ LOOS 2010, S. 401

³⁷⁶ BUNDESMINISTERIUM FÜR WIRTSCHAFTLICHE ANGELEGENHEITEN 1995, S. 85



Abb. 124 Andy Warhol,
Brillo-Box, 1964

In dieser Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Alltäglichem stellt für Arthur C. Danto die Brillo-Box ein Schlüsselkunstwerk dar. Bei der Brillo-Box handelte es sich um einen typischen amerikanischen Umzugskarton, der in den 1960er-Jahren als Alltagsgegenstand äußerst populär und weit verbreitet war. Andy Warhol nahm dieses Produkt in seine Popart auf und stellte die Box in einer Galerie im Jahr 1964 aus. Er reproduzierte sie in denselben Maßen, benutzte allerdings Sperrholz anstatt Karton. Er

bemalte sie aufwendig per Hand nach der Vorlage und imitierte dabei exakt die Beschriftung und Erscheinung der Originalbox. Bei der Betrachtung seiner zwei Brillo-Boxen stellte sich der Laien automatisch die Frage, warum die Kopie eines Massenprodukts den Status eines Kunstwerkes erhielt, die „echte“ Brillo-Box im Supermarkt hingegen nicht.³⁷⁷

Gegenstände, die Kunst sind, von denen zu trennen, die keine Kunst sind, benötigt Wissen über die Welt der Kunst – und vor allem, laut Danto, Personen, die durch ihren Diskurs in Form einer bestimmten Kunsttheorie diesen Gegenstand erst einmal in die hohe Welt der Kunst, in die Kunstwelt erheben³⁷⁸. Das macht es für den Laien schwer, Kunst aus den alltäglichen Dingen als Kunstwerk zu erkennen und auch als solches zu verstehen. Für Danto ist im Gegensatz zu George Dickie, für den einzig eine festgelegte institutionalisierte Personengruppe den Status eines Kunstwerks festlegen kann, wie er in seiner Publikation „The art circle“ erläutert³⁷⁹, jede Person, die an diesem Diskurs teilhat, ein Teil dieser Kunstwelt. Dagegen entsteht für Howard S. Becker, „Art Words“, ein Kunstwerk, ähnlich wie ein Konzert, erst durch ein Netzwerk von Personen, die es innerhalb ihrer Kunstwelt als Kunstwerk hervorbringen und dem Publikum auch als solches vermitteln.³⁸⁰

Im Sinn dieser drei Theorien sind ephemere Fassadeninteraktionen an einem Ausstellungsgebäude automatisch als hohe Kunst einzuordnen, da die Ausstellungsinstitution die Funktion eines Sockels für die Kunst übernimmt. Für Dickie in der Form, dass der jeweilige kleine Kreis von Ausstellungsmachern sie durch ihre Implementierung bereits vorab als Kunstwerk definiert. Gemäß

³⁷⁷ DANTO 1994, S. 915

³⁷⁸ DANTO 1994, S. 916

³⁷⁹ DICKIE 1997, S. 7

³⁸⁰ BECKER 2008, S. 2

Becker geschieht das, indem das eigentliche Kunstwerk, hier die ephemere Fassadenarbeit, durch das museale Spannungsfeld, nämlich das Netzwerk von Ausstellungsgebäude, Künstler und Ausstellungsverantwortlichen, entsteht – für Danto durch die öffentliche Position an der Fassade, die eine breite Beteiligung von Laien und Spezialisten am Diskurs ermöglicht.

So werden ephemere Fassadeninstallationen für den Kunstkenner wie auch für den Laien als zeitgenössisches Kunstwerk auf einen Blick erkennbar, und das wiederum führt, wie bereits erwähnt, zu einer besseren Akzeptanz als „Kunst im öffentlichen“ Raum, die räumlich unabhängig von einer Ausstellungsinstitution ist.

Bezug des Sehens und Wahrnehmens

Ephemere Fassadeninteraktionen an Ausstellungsinstitutionen fördern zusätzlich die Neugierde des Betrachters. Sie reduzieren in spielerischer Weise die Hemmschwelle und laden zu einem Besuch in die jeweilige Ausstellungsinstitution ein. In einem weiteren Sinn stellen sie einen Versuch der Demokratisierung der Kunst dar, da jeder ungefragt mit den ephemeren Interaktionen in visuellen und auch akustischen Kontakt kommt. Zur Thematik der Demokratisierung der Kunst schreibt Bert Brecht: „... Kunst ... für das ganze Volk schaffen wollen. Das klingt demokratisch, aber meiner Meinung nach ist es nicht ganz demokratisch. Demokratisch ist es, den ‚kleinen Kreis der Kenner‘ zu einem großen Kreis der Kenner zu machen. Denn die Kunst braucht Kenntnisse. Die Kunst der Betrachtung kann nur dann zu wirklichem Genuß führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt.“³⁸¹

Und genau diese Kunst der Betrachtung, das Lesen der Kunstwerke, gestaltet sich in der heterogenen Fülle an Kunstformen und Kunstströmungen als äußerst schwierig. Um z. B. das Lesen von Bildern verständlicher zu machen, vergleicht und analysiert John Berger gemalte Bilder mit der Fotografie³⁸². Parallelen zu diesen Untersuchungen lassen sich auch mit ephemeren Fassadeninteraktionen herstellen. Neben ihrer temporären Erscheinung stellen sie, ähnlich der Fotografie, stets nur einen einzigen Augenblick dar, da sie sich aufgrund der witterungsbedingten Einflüsse ständig verändern. Die Erscheinung einer Fassadeninteraktion ist eine andere im Sonnenlicht als im winterlichen Nebel und anders bei Tag als bei Nacht. Auch ist der Rahmen nicht wie in einem Gemälde

³⁸¹ BOHUNOVSKY-BÄRNTHALER 2004, S. 7

³⁸² BERGER 2009, S. 75

begrenzt³⁸³. Die baulichen Adaptionen ermöglichen, diese Begrenzung zu überwinden und jeglicher Form Raum zu geben. Der künstlerische Inhalt bzw. das Thema wird hingegen sowohl in Fassadeninstallationen als auch in gemalten Bildern sichtbar gemacht. Die Wahrnehmung einer solchen Interaktion erzeugt beim Betrachter individuelle Assoziationen und ist im besten Fall eine Aufwertung und Bereicherung für die Institution, den umliegenden Stadtraum, schließlich für die Architekturfassade und die Kunst selbst.

Um die unterschiedlichen Erscheinungen und den Mehrwert von ephemeren Fassadeninteraktionen aufzuzeigen, wird deren Implementierung anhand ihrer künstlerischen Arten und Formen an einigen ausgewählten Wiener Ausstellungsgebäuden genauer analysiert, diese werden in ihrem musealen Spannungsfeld als exemplarisch für die weitere Betrachtung behandelt und mit den Fassadeninstallationen des Kunsthouses Bregenz in Beziehung gesetzt.

Fassadeninstallation als werbetechnische Strategie

Im Bereich der Videokunst wurden durch die neuen leistungsstarken Techniken Projektionen in den öffentlichen Raum und auf Gebäudefassaden aller Art erst möglich. Sie erlauben es, Arbeiten im großen Stil, unabhängig vom jeweiligen Untergrund, unkompliziert zu realisieren. Aufgrund dieser einfacheren Anwendungsmöglichkeit kommen Videoprojektionen oft auch im Bereich der kommerziellen Werbung zur Anwendung. Die Grenze zwischen Kunst und Werbung ist bei dieser Form von ephemeren Fassadeninteraktionen daher schwer zu definieren.

Den zunehmenden Einfluss von Werbung thematisiert Sigfried Giedion bereits 1944 in seinem Textbeitrag in Gyorgy Kepes „Sprache des Sehens“³⁸⁴. Darin kritisiert er die Dominanz der Werbung auf den Geschmack der Öffentlichkeit und hinterfragt die zunehmende Macht der Industrie und Werbefirmen. Seiner Meinung nach kann dieser Geschmack derart erzogen oder verdorben werden.³⁸⁵ Diesen Aspekt greift das Leopold Museum im Wiener Museumsquartier auf, indem es bei Ausstellungseröffnungen an seiner Fassade jeweils Videoprojektionen mit Sujets aus der aktuellen Sammlung zeigt. Das dient insofern Werbezwecken als auch Bildungsaspekten, da es die Bevölkerung auf die Werke aufmerksam macht.

³⁸³ BERGER 2009, S. 85

³⁸⁴ KEPES 1970

³⁸⁵ GIEDION 1970, S. 7



Abb. 125 Lichttapete,
Leopold
Museum,
Wien, 2011

Anlässlich seines 10-Jahr-Jubiläums 2011 ließ das Museum zwei Abende lang seine Außenhaut von den Eventorganisatoren „Lichttapete“ mit einem Bildermix aus Werken von Egon Schiele bespielen.³⁸⁶ Wegen der Grossbildprojektoren spielte der Untergrund der Fassade keine Rolle – die technisch hoch entwickelten Projektionen sind auf jedem Hintergrund möglich. Anstatt mit den omnipräsenten Schiele-Bildern auf den üblichen Postkarten und Postern zu werben, wurden sie einfach für einen kurzen Zeitraum für alle vorbeigehenden Menschen gut sichtbar auf das Ausstellungsgebäude geworfen. Die Fassade wurde so zur Visitenkarte des Museums.



Abb. 126 Victoria Coeln,
Chromotopia
Kokoschka,
Leopold
Museum,
Wien, 2013

Solche Interaktionen sind im eigentlichen Sinn keine künstlerischen, da sie nicht aus künstlerischen Aspekten und Inhalten konzipiert wurden, sondern aus rein werbetechnischen Überlegungen implementiert. Für die Neueröffnung der Sammlung „Wien 1900“ projizierte das Museum ebenfalls alle marketingwichtigen Besucherinfos an die Fassade. Ebenso warb es mit einer Projektion von Koloman Mosers Sujets für dessen zeitgleiche Ausstellung im Haus. Für die Kokoschka-Ausstellung inszenierte das Leopold Museum 2013 eine andere Art von Installation, bei der die Kokoschka-Bilder der Sammlung mit einer Lichtinstallation der Künstlerin Victoria Coeln überlagert wurden. Die „Chromotopia Kokoschka“

war ein Versuch der Institution, eine Interaktion mit tatsächlich künstlerischem Inhalt an der Fassade aufzubringen.³⁸⁷ Die Projektion erfolgte zwar noch immer als Werbezweck, aber die Kombination des Sammlungsbestandes mit der Lichtinstallation erzeugte eine neue Symbiose, bei der die werbetechnischen Überlegungen nicht mehr derart im Vordergrund standen.

³⁸⁶ LICHTTAPETE, Lichtkunstkollektiv: 2011-Leopold Museum. Online im Internet: URL: www.lichttapete.at/# [Stand 2014-02-16]

³⁸⁷ COELN, Victoria: Chromotopia Kokoschka. Online im Internet: URL: www.mqw.at/no_cache/programm/?tx_mqprogramm_pi1%5Beventid%5D-=/=10622&cHash=29fc2796093892c2fa66a3e5aef32dda [Stand 2014-02-16]

Fassadeninstallation als Eventereignis

Werbung für die eigene Institution zu machen, ist mittlerweile en vogue, wie das Museum Leopold zeigt. Diverse Museumseröffnungen oder Ausstellungen werden als großes Event mit aufwendiger Video- und Lichttechnik inszeniert, wie es im Wiener Museumsquartiers 2001 der Fall war: Mit der gigantischen Sound-and-Vision-Projektion „Quart“ wurde der Innenhof mit den umliegenden

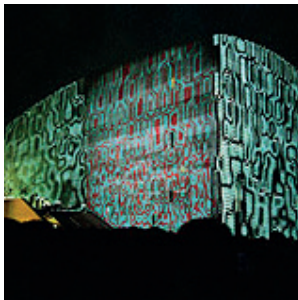


Abb. 127 Robert Spour, Quart, Museumsquartier, Wien, 2001

Ausstellungsgebäuden an drei aufeinanderfolgenden Abenden feierlich eröffnet. Dabei wurden nicht nur die Fassade des Mitteltrakts der historischen Winterreitschule und die ihn flankierenden zwei Museumsneubauten mit Grossbildprojektionen bespielt, Tanzperformances, Klanginstallationen, Lasertechnik und Feuerwerk komplimentierten das Spektakel im Namen der Kunst und erzeugten eine aufgeladene Atmosphäre.³⁸⁸ Die multimediale Performance des Komponisten und Medienkünstlers Robert Spour zog alle Register der visuellen und akustischen Gestaltung eines Großereignisses.



Abb. 128 Robert Spour, Quart, Museumsquartier, Wien, 2001

Bei solchen Aktionen liegt das Hauptaugenmerk mehr auf Aspekten, die sich auf das Marketing konzentrieren. Die Implementierung des Events ist als reiner Publikumsmagnet konzipiert; er folgt primär werbetechnischen Mechanismen und weniger künstlerischen oder gestalterischen Themen. Wegen der fehlenden inhaltlichen Verknüpfung mit einer der Ausstellungsinstitutionen kann eine solche Interaktion im weiten Sinne nicht als künstlerisch verstanden werden. Werbetechnisch erfüllten sich die Erwartungen eines großen Besucheransturms anlässlich der Eröffnung und die neue Institution wurde auf einen Schlag in der breiten Bevölkerung bekannt, wie von den Verantwortlichen geplant.

Im Gegensatz zu den genannten Beispielen sind beim Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz bis heute keine ephemeren Fassadeninszenierungen mit einem werbetechnischen Schwerpunkt zur Anwendung gekommen. Alle bisher realisierten Fassadenarbeiten weisen einen eindeutigen künstlerischen Fokus auf.

³⁸⁸ MUSEUMSQUARTIER: Animierte Projektionen sorgten für Atmosphäre bei der Eröffnung des Museumsquartiers Wien. Online im Internet: URL: www.casamagia.com/Examples/MQ/de/index.html [Stand 2014-02-22]

Aus Sicht des Kurators Rudolf Sagmeister wird das auch in Zukunft so bleiben, da einzig die künstlerische Qualität ausschlaggebend für die Umsetzung einer Fassadeninstallation ist.³⁸⁹

Fassadeninstallation zur Irritation und Sensibilisierung

In ihrem künstlerischen Schaffen thematisieren die Künstler Otto Mittmannsgruber und Martin Strauss die Dominanz der Werbung im öffentlichen Raum. Mit der ephemeren „Potemkins Haus“-Fassadeninstallation am Museum für Angewandte Kunst am Stubenring in Wien griffen sie dieses Thema ein weiteres Mal auf: Sie verdeckten 2004 für die Dauer ihrer im MAK stattfindenden Ausstellung die markante historische Backsteinfassade mit der anonymen Vorstadtfassade eines Plattenbaus. Die temporäre Interaktion sollte inhaltlich auf die weltweit zunehmende Urbanisierung mit ihren billigen modularen Bauweisen deuten. Mit ihrer baulichen Adaption in Form eines vor der Fassade aufgestellten Baugerüsts und einer davor gespannten Plane, wie sie üblicherweise für die Baustellenabdeckung vor einem Baugerüst verwendet wird, zeigten sie zudem die Macht der Werbeflächen an Baustellen auf.³⁹⁰



Abb. 129 Otto Mittmannsgruber und Martin Strauss, Potemkins Haus, MAK, Wien, 2004

Diese künstlerische Fassadeninstallation veränderte die räumliche Situation und verunsicherte den Betrachter in seiner täglichen Routine, da seine gewohnte Umgebung plötzlich anders war. Er fragte sich automatisch, ob er sich da in der richtigen Straße und am richtigen Ort befindet. Auf diese Weise trägt eine solche Installation einerseits zur Sensibilisierung des Ortes bei und thematisiert zugleich die Dominanz der Werbung im öffentlichen Raum, die wir als gegeben hinnehmen, nicht mehr wahrnehmen und schon gar nicht kritisch hinterfragen. Peter Noever schreibt im Ausstellungskatalog dazu: „Wir sind es gewohnt, dass Plakate uns als Tapeten im öffentlichen Raum den Blick auf unansehnliche Wände, auf Baustellen und immer öfters auf Verkehrsknotenpunkte verstellen. Wir haben gelernt, sie zu übersehen, ohne dadurch das zu sehen, was sie verdecken: Plakate sind die Kunst des Unsichtbarmachens.“³⁹¹ 2005

³⁸⁹ Siehe Interview Sagmeister, S. 271

³⁹⁰ MITTMANNSTRUBER, Otto: Potemkins Haus 2004/05. Online im Internet: URL: www.mittmannsgruber.info [Stand 2014-02-12]

³⁹¹ MITTMANNSTRUBER / STRAUSS 2004, S. 6

realisierten die Künstler dieselbe Interaktion am Kunsthaus Erfurt noch einmal. Dieses Beispiel zeigt die multiple Verwendungsmöglichkeit von baulichen Adaptionen auf, die aufgrund der einerseits von der Fassade unabhängigen Konstruktion und in diesem Fall andererseits durch die universelle Gültigkeit des Themas der Werbung im öffentlichen Raum auch an einem anderen Ort wieder aufgebaut werden können.

Bauliche Adaptionen kamen bisher nur wenige am Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz zur Realisierung, wie z. B. die ephemere Verlegung des Eingangs von Hans Schabus, die beim Ausstellungsbesucher für Irritation sorgte. Sie erfolgte aus konzeptionellen Überlegungen heraus in Kombination mit dem Inneren der Ausstellung.³⁹² Durch die inhaltliche Verknüpfung kann dieser bauliche Eingriff nicht überall umgesetzt werden und ist deshalb nicht wie das vorherige Beispiel universal gültig.



Abb. 130 Johanniterkirche,
Feldkirch, 2013



Abb. 131 Roland Adlassnigg,
Angesicht,
Johanniterkirche,
Feldkirch, 2005

Die räumliche Sensibilisierung und die Veränderung des öffentlichen Raums durch einen baulichen Eingriff war auch das Thema bei der temporären Fassadenarbeit „Angesicht“ an der Johanniterkirche in der mittelalterlichen Stadt Feldkirch in Vorarlberg. 2005 wurde zum ersten Mal in der neunjährigen „Kunst in der Johanniterkirche“ nicht der als Kunstraum benutzte Innenraum der alten Kirche bespielt, sondern stattdessen eine Arbeit an der Fassade realisiert. Mit einer exakt an die Kirchenumrisse angepassten riesengroßen Spiegelwand mit leichter Neigung setzte der Vorarlberger Künstler Roland Adlassnigg seine Interaktion vor die zum Marktplatz ausgerichtete Eingangsfassade. Damit griff er in den öffentlichen Raum ein und veränderte seine räumliche Wirkung. Die Begrenzungen und alle bisher geltenden Regeln der Wahrnehmung des kleinen mittelalterlichen Platzes, der die Kirche

umgibt, wurden durch diese bauliche Adaption für einen kurzen Zeitraum aufgehoben. Die Spiegelung der alltäglichen Abläufe, der umliegenden Häuser

³⁹² Siehe Interview Schabus, S. 305-306

und die Aktivitäten der an der Fassade vorbeigehenden Menschen machten die sich immer wieder verändernde Fassadenwand zu einem lebendigen Teil des öffentlichen Raums. Fragen der Reflexion, der Zugänglichkeit und der Abgrenzung entstanden automatisch beim Betrachten dieser speziell für dieses Gebäude und seinen Ort geschaffenen Arbeit und sensibilisierten die Bevölkerung für die räumliche Umgebung wie auch für die zeitgenössische Kunst.³⁹³



Abb. 132 Feridun
Zaimoglu,
KanakAttack,
Kunsthalle,
Wien, 2005

Fassadeninstallation mit politischem Inhalt

Weniger zur Sensibilisierung der räumlichen Wahrnehmung, sondern als politisches Statement und symbolisches Zeichen entstand 2005 im Zuge der Ausstellung in der Kunsthalle Wien die Fassadeninstallation „KanakAttack“ des türkischstämmigen Schriftstellers Feridun Zaimoglu. Eine Vielzahl von türkischen Fahnen in unterschiedlichen Größen, angebracht auf einer baulichen Adaption in Form eines temporären Baugerüsts vor der Winterreitschule des Museumsquartiers, erregte sofort die empfindlichen Gemüter der Wiener und wurde in der Bevölkerung

als reine Provokation empfunden. Dadurch erreichte die Installation eine große Aufmerksamkeit und schlagartig wurde der Ausstellung und den damit verbundenen Aktivitäten viel Beachtung geschenkt. Markus Mittringer beschreibt die durch das visuelle Sujet der türkischen Flagge ausgelöste Polarisierung im „Standard“-Artikel sehr treffend: „Schweizer Flaggen wären höchst willkommen, würden Geld versprechen und Gold und Käse. Oder holländische. Die würden bloß ein paar Frontmänner der Bergrettung beunruhigen. Soll Wien doch zürichsauber werden, am – Gott hilf! – nicht Istanbul.“³⁹⁴ Diese bauliche Erweiterung ist ein gutes Beispiel für eine zeitgenössische Kunstinstallation, die mit ihrer Fassadenarbeit eine breite Öffentlichkeit erreicht und damit nicht nur räumliche und ästhetische, sondern auch gesellschaftspolitische und sozialkritische Themen anzuschneiden wagt sowie Diskussionen dazu anregt. Die abschließende Versteigerung der Fahnen zugunsten eines sozialen Zweckes unterstreicht die inhaltlichen, kulturellen und künstlerischen Ansprüche dieser temporären Installation.

Bei den ephemeren Fassadenarbeiten im Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz stehen dagegen mehrheitlich künstlerische als politische oder

³⁹³ FELDKIRCH FESTIVAL: Roland Adlassnig „Angesicht“. Online im Internet: URL: cdn3.vol.at/2005/06/Feldkirch-Festival_Ausstellungseroeffnungen.pdf [Stand 2014-02-14]

³⁹⁴ MITTRINGER 2005, S. 23

gesellschaftskritische Themen im Vordergrund. Eine Ausnahme stellt die Videoinstallation von Ruth Schnell³⁹⁵ dar, die mit ihrer Arbeit die Thematik des Krieges in den Medien aufzeigte. Aufgrund seiner wenig provozierenden Aufmachung war der politische Aspekt nicht sofort erkennbar und erregte daher keine derart polarisierende Aufmerksamkeit wie die Fassadeninstallation „KanakAttack“.



Abb. 133 Marcus Geiger, Rote Secession, Wien, 1999

Eine weitere Fassadenarbeit, die die Volksseele zum Kochen brachte, war 1999 die von weithin sichtbare, über Nacht rot angemalte Fassade von Europas ältester noch bestehender Künstlervereinigung, der Wiener Secession. Ausgerechnet im Jubiläumsjahr seines 100-jährigen Bestehens wurde die ansonsten schneeweiße Fassade der Secession von Marcus Geiger im Zuge des Künstlerfestes, das als Höhepunkt des 100-Jahr-Jubiläums der Secession stattfand, mit knallroter Farbe fleckig übermalt.³⁹⁶ Die direkt auf die Putzfassade aufgebraachte künstlerische Interaktion erreichte eine große Aufmerksamkeit und löste zahlreiche kontrovers geführte Diskussionen über zeitgenössische Kunst aus. Sie führte sogar zu einer Strafanzeige durch die Wiener Freiheitliche Partei wegen schwerer Sachbeschädigung. Der ganze Sturm um diese Fassadenmalerei wurde vom ansonsten sehr konservativen und strengen Denkmalamt mit Gelassenheit hingenommen. Schließlich sollte nach der Ausstellung die Secession einer Generalsanierung unterzogen werden und anschließend die Fassade wieder in ihrem ursprünglichen Weiß erscheinen.³⁹⁷ Bereits 1992, vor seiner Fassadenarbeit „Rote Secession“, realisierte Marcus Geiger für die Dauer seiner im Gebäude stattfindenden Gruppenausstellung „Gemischtes Doppel“ eine temporäre Installation in Form einer baulichen Adaption auf der Kuppel des Gebäudes, indem er ihr einfach eine Art Pudelmütze aus schwarzem Frotteestoff aufsetzte.³⁹⁸

Fassadeninstallation versus Modeerscheinung

Temporäre künstlerische Eingriffe an der Fassade der Secession haben seit ihrem

³⁹⁵ Siehe Interview Schnell, S. 295-296

³⁹⁶ SECESSION 1998b, S. 14

³⁹⁷ CZÉPPAN, Gabi: Wiener Jubilar in Feuerwehrrot. Online im Internet: URL: www.focus.de/kultur/medien/kunst-wiener-jubilar-in-feuerwehrrot_aid_171618.html [Stand 2014-02-14]

³⁹⁸ SECESSION 1992, S. 48



Abb. 134 Milica Tomic, Róza El-Hassan, Branimir Stojanovic, Extra-Territoria, Secession, Wien, 2000

Bestehen Tradition. So wird der rechte Teil der Eingangsfassade immer wieder als aktive Fläche zur Bespielung durch Künstler oder als Montagefläche für Ausstellungsplakate genutzt. Bereits in den 1930er-, 1970er- und 1980er-Jahren diente diese Affichierungsfläche als Artikulationsbereich für künstlerische Gedanken, die unterschiedliche Ausdrucksformen fanden. In der Interaktion „Projekt Fassade“ wurden im Jahr 2000 17 Künstler beauftragt, eine Arbeit an der Fassade zu implementieren, als Ausdruck des Protestes gegen

die politische Situation in Österreich. Dieser Einladung waren neben einigen österreichischen auch internationale Künstler wie Günter Brus, Louise Bourgeois, Joseph Kosuth, Extra Territoria und John Baldessari gefolgt.³⁹⁹

Neben diesen plakatartigen Installationen, die unterschiedliche Informationen in Form von Schrift und Text in den öffentlichen Raum hinaustragen, realisiert die Secession auch immer wieder architektonische und räumliche Interaktionen in Form von baulichen Adaptionen. So ließ Michael Zinganel 1999 einen mit Helium gefüllten Ballon aus transluzentem PVC in der Form eines kleinen Hauses wie einen Drachen über der Secession schweben. Mit dieser Installation „Home“ spielt er auf die schwierige Beziehung eines Künstlers zu einem bürgerlichen



Abb. 135 Michael Zinganel, Home, Secession, Wien, 1999

Leben an, das sich für ihn in diesem kleinen Haus als Metapher für ein Einfamilienhaus darstellte.⁴⁰⁰ Greg Lyn verpasste dem Eingang der Secession 1999 ein Skelett aus Aluminiumstangen, ausgehend von der Kuppel über die Fassade in den Innenraum des Gebäudes, das als Gerüst für die Malereien des Künstlers Fabian Maraccio fungierte.⁴⁰¹ In die Kategorie der Lichtkunst fällt die von Hans Schabus realisierte Installation, in der er den Namen seiner Ausstellung „Astronaut“ als Neonschrift auf die Eingangsfassade anbringen ließ, und Doug Aitken projizierte für die Dauer seiner Ausstellung in der Form von Videokunst nachts ein Augenpaar auf die Eingangsfassade. Mit der Verlegung des Eingangs an die

³⁹⁹ SECESSION 2001, S. 4-8

⁴⁰⁰ SECESSION 1998c, S. 17

⁴⁰¹ SECESSION 1999, S. 4

zwei Gebäudeseiten veränderte die Künstlerin Liz Deschenes 2013 die räumliche Abfolge für den Ausstellungsbesucher mit einer weiteren baulichen Adaption.⁴⁰²

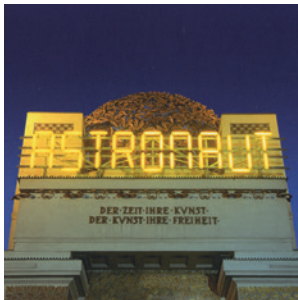


Abb. 136 Hans Schabus,
Astronaut,
Secession,
Wien, 2003

Die hier genannten temporären Fassadeninstallationen sind nur einige aus der langen Liste der realisierten Interaktionen an der Secession und zeigen deren starke inhaltliche und künstlerische Verankerung auf. An dieser Institution sind bauliche Adaptionen in Form von Plakat- und räumlichen Fassadeninteraktionen keine Modeerscheinung, sondern etablierten sich bereits traditionell über einen langen Zeitraum von über hundert Jahren. Die heutige Technik erweitert die Realisierungsmöglichkeiten der künstlerischen Installationen im Bereich der Video- und Lichtkunst, erzeugt die aktive Verbindung von innen nach außen und unterstützt den Kontakt und die Kommunikation mit der Bevölkerung. Da die Künstler nur bedingt einer von vornherein fixierten Programmlinie, einem System oder einer Technik folgen müssen, erhalten diese Installationen automatisch einen individuellen und künstlerisch variierenden Ausdruck. Manche der Eingriffe erschließen sich dem Betrachter erst auf den zweiten Blick, andere dagegen sind sofort erkennbar. Oft ist der Betrachter automatisch gezwungen, die Fassadeninteraktionen wahrzunehmen, und es entsteht ein lebendiger Austausch zwischen der Bevölkerung, dem Künstler und der Institution.

Wie bei der Secession kommen auch beim KUB-Ausstellungsgebäude die ephemeren Fassadeninteraktionen in den drei Bereichen Lichtkunst, Videokunst und bauliche Adaption zur Anwendung. Dabei überwiegt der Anteil der Lichtkunst, danach folgt die Videokunst. Bauliche Adaptionen sind, wie bereits erwähnt, eher eine Ausnahme. Bei der Secession verhält es sich dagegen gerade umgekehrt, da die baulichen Adaptionen den größten Anteil bei den temporären Fassadeninstallationen bilden.

Fassadeninstallation als Kommunikationsmittel

Den Austausch mit der Bevölkerung suchte auch das Wiener „museum in progress“ mit seinen „Großbildern“ von 1993 bis 2001. Die Serie erschien an der Fassade des von Adolf Krischanitz erbauten, ersten temporären Ausstellungsgebäudes am Karlsplatz und ist in der Typologisierung dem Bereich

⁴⁰² SECESSION 2012, S. 12

der baulichen Adaption zuzuordnen. Thematisch war sie mit der Plakatserie⁴⁰³ verwandt, die vom „museum in progress“ 1991 begonnen wurde und in der, über den Zeitraum von einigen Jahren, jedes Jahr ein anderer Künstler eine herkömmliche kommerzielle Plakatwand im öffentlichen Raum, unabhängig vom musealen Umfeld mit seiner künstlerischen Arbeit bespielte.



Abb. 137 Adolf Krischanitz,
Kunsthalle Karlsplatz,
Wien, 1992

Die Serie „Großbilder“ verknüpfte die allgegenwärtig präsenten Plakatwerbungen im öffentlichen Raum konzeptionell mit der jeweiligen Ausstellung im Inneren des Gebäudes. Somit befanden sich die künstlerischen Arbeiten nicht mehr in der sie schützenden Architektur, sondern traten aus dieser selbstbewusst, für alle gut sichtbar in Erscheinung. Sie funktionierten als Außenschau der Ausstellung, als eine Art künstlerische Public Relation und erzeugten

durch ihre Position an der Fassade, in Richtung der stark frequentierten Karlsplatz-Kreuzung, einen direkten Kontakt zur urbanen Gemeinde. Ähnlich der beschriebenen Fassadeninstallation am MAK zeigten die „Großbilder“ die vorherrschende Dominanz der Plakatwände in den öffentlichen Räumen auf.

Um die Bevölkerung dafür zu sensibilisieren, wurde die Serie nach Mechanismen der Plakatwerbung konzipiert und mit der neu entwickelten „Computer Aided Large Scale Imagery“-Technik hergestellt. Mit dieser CALSI-Technik wird das jeweilige Motiv mittels computergesteuerter Farbdüsen auf überdimensional große Kunststoffpaneele aufgetragen. Dabei wird die Farbe in der Luft gemischt, was das Auftragen der Bildmotive ohne die Rasterung ermöglicht, wie sie sonst bei konventionellen Druckverfahren entsteht. Anschließend können solche Kunststoffpaneele zu beliebigen Dimensionen zusammengefügt werden und ermöglichen ein exaktes Überspannen von großen Flächen. Durch die passgenaue Form der Grossbilder verhüllen sie die Architektur und verdecken oder schützen, je nach Lesart, deren Fassade. Da zu dieser Zeit das Museum über die zwei Standorte Karlsplatz und Museumsquartier verfügte, wurde dasselbe Großbild zeitgleich vor beide Fassaden gespannt und die Institution somit visuell miteinander verbunden.⁴⁰⁴

⁴⁰³ ULRICH 2000a, S. 54-55

⁴⁰⁴ ROLLIG, Stella: „17th Century-20th Century“ von Ed Ruscha. Online im Internet: URL: www.mip.at/attachments/123 [Stand 2014-02-16]



Abb. 138 Ed Ruscha,
20th Century, Kunsthalle
Karlsplatz, Wien, 1993



Abb. 139 Walter Oberholzer,
20 Fleck, Kunsthalle
Karlsplatz, Wien, 1994



Abb. 140 Douglas Gordon,
raise the dead, Kunsthalle
Karlsplatz, Wien, 1996

Fassadeninstallation als Plakatwand

Die erste Arbeit der „Grossbild“-Serie realisierte der kalifornische Künstler Ed Ruscha von Mai bis Juli 1993. In seiner Arbeit „17th Century – 20th Century“ nimmt er Bezug zu seinen künstlerischen Themen und überlagert ein Himmelspanorama mit Inhalten und Typografien, die mit dem Gebäude und der jeweiligen Zeit zu tun haben.⁴⁰⁵ Mit der Arbeit „20 Fleckenbilder“ setzte der Künstler Walter Oberholzer die „Grossbilder“ von Dezember 1994 bis März 1995 fort. Die horizontale und vertikale Schichtung von scheinbar gleich braunen Flecken charakterisierte seine Arbeit, sie veränderte ihre Erscheinung je nach Blickwinkel und Bewegungsgeschwindigkeit des Betrachters.⁴⁰⁶ Die dritte Arbeit in dieser Serie wurde von Gerhard Richter von Dezember 1995 bis März 1996 konzipiert. Mit seinem Grossbild „River“ stellte er einen Kontext zwischen dem unter dem Ausstellungsgebäude verlaufenden und nicht mehr sichtbaren Wienfluss und dem täglichen über die Karlsplatz-Kreuzung strömenden Verkehr her.⁴⁰⁷ Mit seiner Arbeit „raise the dead“ installierte

Gordon Douglas von August bis November 1996 die vierte „Grossbild“-Interaktion.⁴⁰⁸ Die fünfte Arbeit in dieser Serie erfolgte Dezember 2000 bis Jänner 2001 durch den kanadischen Künstler Ken Lum. „There is no place like home“ reagierte ganz direkt auf die kommerzielle Werbung im öffentlichen Raum, indem sie mit einer Ansammlung von Zeichen und Symbolen die Ähnlichkeit zur Werbung aufzeigte und diese dadurch aber zugleich infrage stellte.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ ROLLIG, Stella: „17th Century-20th Century“ von Ed Ruscha. Online im Internet: URL: www.mip.at/attachments/123 [Stand 2014-02-16]

⁴⁰⁶ OBRIST, Hans-Ulrich: Vienna Strip. Der Sequentielle Blick. Zum Großbild von Walter Obholzer. Online im Internet: URL: [www.mip.at/ attachments/124](http://www.mip.at/attachments/124) [Stand 2014-02-16]

⁴⁰⁷ OBRIST, Hans-Ulrich: Gespräch mit Gerhard Richter. Online im Internet: URL: [www.mip.at/ attachments/127](http://www.mip.at/attachments/127) [Stand 2014-02-16]

⁴⁰⁸ OBRIST, Hans-Ulrich: (P)ARS PRO TOTO. Gespräch mit Douglas Gordon. Online im Internet: URL: www.mip.at/ attachments/128 [Stand 2014-02-16]

⁴⁰⁹ LUM, Ken: Kunst als Gegenerzählung im öffentlichen Raum. Online im Internet: URL: www.mip.at/ attachments/130 [Stand 2014-02-16]

Letztere Arbeit bildete den Abschluss der „Grossbild“-Serie am „museum in progress“, da der temporäre Ausstellungscontainer am Karlsplatz im Zuge der Eröffnung der neuen Kunsthalle im Museumsquartier 2001 abgebaut wurde. Das Interessante an dieser Fassadenserie war, dass Arbeiten verschiedener Künstler über einen längeren Zeitraum mit derselben Technik hergestellt und immer an exakt derselben Fassade implementiert wurden. Formal wurde hier mit den Merkmalen von Plakatwänden gearbeitet. Trotz wechselnder Sujets gewöhnt sich der Betrachter an solche künstlerischen Interaktionen und nimmt sie aufgrund der mehrfachen Wiederholungen kaum mehr explizit wahr. Sie gehören, wie die Plakate selbst, ganz natürlich in unseren öffentlichen Raum.



Abb. 141 Erich
Boltenstern,
Ringturm,
Wien, 1955

Fassadeninstallation als Werbesujet

Eine weit über die Stadt hinweg sichtbare, jährlich stattfindende weitere bauliche Adaption in Form einer umlaufenden temporären Verhüllung erfolgt seit 2006 über die gesamte Hochhausfassadenfläche von rund 4000 Quadratmetern des 1953 bis 1955 von Erich Boltenstern erbauten Wiener Ringturms am Donaukanal. Diese Verhüllung als eine Art Interaktion wurde durch die technischen Erneuerungen beim Bedrucken von Netzfolien möglich und benötigt im Fall des Ringturms je nach Installation ca. rund 30 Bahnen in der jeweiligen Dimension von 3 mal 63 Metern. Im Jahr 2006 verhüllte Christian Ludwig Attersee das Gebäude zum ersten Mal, gefolgt von Robert Hammerstiel, Hubert Schmalix, Xenia Hausner, László Fehér und 2013 von Dorota Sadovská.⁴¹⁰

Ähnlich einer Litfaßsäule, deren Oberfläche von unterschiedlichen Plakaten beklebt wird, verändert sich die Fassade des Hochhauses durch die umlaufende Verhüllung nur oberflächlich. Automatisch erzeugt diese bauliche Art von Installation eine Analogie zur Werbung und schafft damit eine Assoziation zu den Plakatsäulen in unseren Stadträumen. Sozusagen eine exzellent verpackte Architektur, die zum Träger der Kunst umfunktioniert wird und dabei vordergründig als Branding für den Eigentümer, die Wiener Städtische Versicherung, fungiert. Zwar variieren die künstlerischen Sujets auf der Netzfolie, da aber immer dieselbe Produktionstechnik zur Anwendung kommt und die einzelnen Arbeiten kaum eine inhaltliche Verknüpfung mit dem sich im

⁴¹⁰ LEOPOLD MUSEUM-PRIVATSTIFTUNG 2011, S. 229-236



Abb. 142 Hubert
Schmalix,
Turm in Blüte,
Wien, 2008

Hochhaus befindenden Ausstellungszentrum „Architektur im Ringturm“ aufweisen, sind diese als „Turm der Kunst“ bezeichneten Fassadeninstallationen sozusagen mehr als Werbeinstallationen in eigener Sache für den Hochhaus-Eigentümer sowie den jeweiligen Künstler zu verstehen und weniger als eigenständige Kunstwerke zu betrachten.

Ein weiteres Beispiel für die zunehmende werbetechnische Vereinnahmung der Fassade stellt der 1997–2001 errichtete Generali Media Tower in Wien von Hans Hollein dar⁴¹¹. Aufgrund der technischen Möglichkeiten eines integrierten Medienscreen, der vierten Form der ephemeren Symbiose von Fassade und Kunst, wird der öffentliche Raum mit Bildern und Sujets aus der Werbung überschwemmt. Das macht es den Betrachtern schwer, ihnen visuell zu entkommen.

Obwohl es sich bei diesem Gebäude um keine Ausstellungsinstitution handelt, ist es, wie auch die erwähnten Arbeiten am Ringturm und am Leopold Museum, ein Beispiel für die zunehmende Kommerzialisierung, als Ergebnis einer fehlenden kritischen Auseinandersetzung bei der Realisierung von künstlerischen Fassadeninteraktionen aufgrund der zahlreichen technischen Möglichkeiten. Letztere verleiten dazu, Installationen ohne inhaltliche künstlerische Themen und losgelöst von der Architektur zu konzipieren – schnelllebige Fassadenverhüllungen, die ein Spiegelbild unserer Zeit produzieren und Kunst und Werbung verschmelzen lassen.

Nähe von Kunst und Werbung

Wie einige der genannten Fassadeninstallationen zeigen, waren seit den 1990er-Jahren die Grenzen zwischen hoher Kunst und niedriger Kunst kaum mehr auszumachen. Zu eng haben sich die Bereiche Werbung und Kunst im Laufe des 20. Jahrhunderts verflochten. Dieses Wechselspiel, das man früher noch als kunstfremd abgetan hätte, und die damit verknüpfte Frage, was Kunst ist und was nicht, wurde von zwei fast zeitgleich stattfindenden Ausstellungen thematisiert: „High & Low“ im New Yorker Museum of Modern Art (MOMA) von September 1990 bis Jänner 1991 und „Art et Publicité“ im Pariser Centre Pompidou von November 1990 bis Februar 1991.⁴¹²

⁴¹¹ HOLLEIN 2002, S. 62-67

⁴¹² DANTO 1996, S. 177



Abb. 143 High & Low,
MOMA, New
York, 1990



Abb. 144 Art et Publicité,
Centre
Pompidou,
Paris, 1990

Für beide Ausstellungen war charakteristisch, dass ihre Einladungskarten nach den Mechanismen der Werbung funktionierten, die wiederum aus der Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts beeinflusst wurde. So ist die Einladungskarte des MOMA auf eine Umschlaggestaltung von Alexander Rodtschenko für einen Gedichtband von Majakovskij aus dem Jahr 1923 zurückzuführen, das zu einem Stück Gebrauchsgrafik umgewandelt wurde⁴¹³. Die Einladung des Centre Pompidou wurde von der Kunstform der Collagen geprägt⁴¹⁴.

Für Arthur C. Danto sind drei Aspekte bei der engen Wechselbeziehung von Kunst und Werbung ausschlaggebend. Einer der Ursprünge dieser Thematik findet sich für ihn in der Darstellungsweise der dekorativ vereinfachten Sujets der Jahrhundertwende, die sichtbar in die jeweilige Einladungskarte eingeflochten wurden. Zum anderen in der Aneignung der als Kunst identifizierbaren Bilder der hohen Kunst durch die Werbung; es gibt inzwischen kaum Werbungen in Katalogen und

Zeitschriften, die nicht auf einen Einfluss z. B. von Mondrian, dem Bauhaus oder der Popart zurückzuführen sind. Der dritte Aspekt ist die Aufhebung der Trennlinie zwischen Kunst und Leben, indem ein alltäglicher Gegenstand durch eine künstlerische Transformation zur Kunst wird, wie es bei Warhol, der ursprünglich aus der Werbebranche kam, und seinen Objekten geschah.⁴¹⁵

Von der Aufhebung der Grenzen zwischen hoher und niedriger Kunst sowie der für den Laien resultierende schwere Lesbarkeit ausgehend, unternahmen die zwei Ausstellungen „High & Low“ und „Art et Publicité“ den Versuch, die Nähe von Kunst und Werbung zu klären, indem Kunstwerke durch ihre zweckfreie Funktion in die hohe Kunstwelt erhoben wurden.

Fassadeninstallation mit inhaltlicher Verknüpfung

In Kontrast zum Wechselspiel von Werbung und Kunst stehen die ephemeren Interaktionen an der Fassade am Wiener Museum Moderner Kunst Stiftung

⁴¹³ DANTO 1996, S. 180-181

⁴¹⁴ DANTO 1996, S. 178-179

⁴¹⁵ DANTO 1996, S. 182-185

Ludwig. Sie werden ausschließlich mit einer inhaltlichen Verknüpfung zur jeweiligen Ausstellung oder zu einem künstlerisch aufgearbeiteten Thema realisiert. Bei der Umsetzung der Konzepte besteht deshalb stets, ähnlich wie beim Kunsthaus Bregenz, der künstlerische Anspruch der Museumsleitung, dass die Installationen als eigenständige Kunstwerke gelesen werden und dadurch langfristig bestehen können. Je nach Thema und Künstler handelt es sich dabei um humorvolle, ernste oder sensationelle Installationen. Wie bei der Secession und dem Kunsthaus Bregenz stammen die realisierten ephemeren Fassadenarbeiten aus den drei Bereichen Lichtkunst, Videokunst und bauliche Adaption. Im Folgenden werden exemplarisch vier Beispiele genauer betrachtet.

Die Landung eines kleinen Hauses auf der Dachkante des MUMOK vom österreichischen Künstler Erwin Wurm 2007 gehört sicher zu den spektakuläreren Installationen einer baulichen Adaption. Mit dieser architektonischen Intervention „House attack“ eines Einfamilienhauses, das kopfüber in das Museumsdach eingeschlagen ist, kollidiert die kleingeistige Welt der Fertigteilhäuser symbolisch mit dem institutionalisierten Museumstempel, der dadurch selbst Teil der Skulptur wird.⁴¹⁶



Abb. 145 Wang Jianwei,
Installation 20
Skulpturen,
MUMOK,
Wien, 2008

Eine weitere interessante temporäre Fassadenarbeit in Form einer baulichen Adaption entstand im Zuge der Ausstellung China-Facing Reality, einer Kooperation des MUMOK mit dem National Art Museum of China im Jahr 2008, in der einige chinesische Künstler mit rund 200 Arbeiten einen Einblick in ihr künstlerisches Schaffen gaben. Im Zentrum der Ausstellungskonzeption standen der gesellschaftliche Wandel und die Mediatisierung. Zu dieser Thematik installierte der Künstler Wang Jianwei zwanzig aus weißem Polyurethan hergestellte Menschengruppen, die über die Gebäudefassade laufen. Die künstlerische Intention seiner Fassadeninstallation wird im Ausstellungskatalog

folgendermaßen beschrieben: „Mit seinen neuen, charakteristischen Skulpturen aus weißem Kunststoff weist er auf die Spannung hin, denen Menschen in einer zwischen Individualismus und Kollektivismus schwankenden Gesellschaft ausgesetzt sind.“⁴¹⁷

⁴¹⁶ PROBST, Ursula Maria: Erwin Wurm. Keep a cool Head. Online im Internet: URL: www.erwinwurm.at/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/dateien-//articles-reviews/100802/Kunstforum%20Nr.%20183.pdf&t=1399842724&hash-=/f95141109e64f5d6633b45d3df257951 [Stand 2014-02-10]

⁴¹⁷ MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN 2007, S. 88

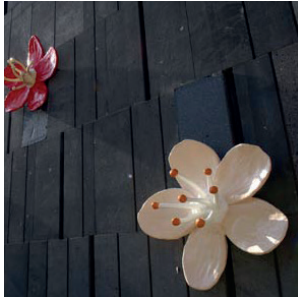


Abb. 146 Thomas Stimm,
Out Site_1,
MUMOK,
Wien, 2008

In der Fassadenarbeit von Thomas Stimm wachsen dagegen riesengroße, mit Autolack überzogene Blumen aus Aluminium in bunten Farben aus den Fugen der Steinplattenfassade des Museums. Diese humorvolle ephemere Installation in Form einer baulichen Adaption entstand im Rahmen der „Out Site_1“-Serie 2008 und repräsentierte einen überdimensional großen Schrebergarten an der Fassade des MUMOK.⁴¹⁸



Abb. 147 Peter Kogler,
Video-
installation,
MUMOK,
Wien, 2009

Medien- und Computertechnologie als Grundlage seiner installativen Werke kennzeichnen die Arbeiten von Peter Kogler. Zu seiner Personale im MUMOK 2009 projizierte er eine temporäre Videoarbeit an die Fassade, in der er eine Anzahl von weißen Ratten über die Fassadenfläche laufen ließ.⁴¹⁹

Fassadeninstallation als Mehrwert und Identifikation

Die vielen verschiedenen, exemplarisch zu verstehenden Arbeiten zeigen die vorhandene Vielfalt an temporären Fassadeninstallationen im musealen Spannungsfeld an den unterschiedlichen österreichischen Ausstellungsinstitutionen auf. Da allen Fassadenarbeiten immer ein unterschiedliches

Thema zugrunde liegt, das mit der individuellen Handschrift des Künstlers umgesetzt wird, wird ein unterschiedlicher künstlerischer Ausdruck erreicht. Unabhängig davon, ob es sich bei den Fassadenarbeiten um bauliche Adaptionen in Form von räumlichen oder architektonischen Interaktionen handelt oder um Installationen aus den Bereichen der Licht- und Videokunst, sie alle tragen zur Belebung unserer öffentlichen Stadträume bei, indem sie den Betrachter auffordern, die Arbeiten selbst physisch zu erleben, stehen zu bleiben, sie zu betrachten, auf sich wirken zu lassen und vielleicht darüber nachzudenken.

Die neue ephemere Symbiose von Kunst und Architektur in Form von wechselnden Fassadeninstallationen regt zusätzlich zur Sensibilisierung unserer Wahrnehmung zum Erforschen und Entdecken an. Je nach Aktivität, Thema

⁴¹⁸ MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG: Thomas Stimm. OUT SITE_1. Online im Internet: URL: www.mumok.at/program/archive/exhibitions/2008/out-site-1/?L=1 [Stand 2014-02-10]

⁴¹⁹ MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN 2009, S. 230-231

und künstlerischer Umsetzung entsteht so ein lebendiger Diskurs zwischen der Ausstellungsinstitution, den Künstlern und der Bevölkerung. Dadurch wird eine vertiefte Identifikation mit der Ausstellungsinstitution erreicht, was am Beispiel des Kunsthauses Bregenz gut ersichtlich ist: Die ephemeren Fassadeninstallationen werden von der breiten Bevölkerung positiv wahrgenommen und es gibt stets wieder Anfragen an die Kunsthaus-Leitung, ob und wann sie wieder solch eine Arbeit an der Fassade bzw. im öffentlichen Raum zeigt.⁴²⁰

Da Fassadenarbeiten mehrheitlich eine breite positive Resonanz in der Bevölkerung erzeugen und vom Laien ohne größeres Kunstwissen aufgrund ihrer Position innerhalb des musealen Spannungsfeldes als hohe und zweckfreie Kunst erkannt werden, werden diese Arbeiten gern rezitiert. Am Beispiel des Kunsthauses Bregenz zeigt sich das besonders in den vermehrten Nachfragen von anderen Vorarlberger Institutionen und Tourismusorganisationen, ob sie bestimmte Aufnahmen von Fassadenarbeiten für Werbezwecke verwenden dürfen⁴²¹.

Ausblick

Ephemere Fassadeninstallationen erzeugen einen zeitgenössischen Ausdruck, der das künstlerische, gestalterische und technische Können unserer Zeit vermittelt. Ihre Dokumentation erfolgt ausschließlich in Form der heutigen Medien Film und Fotografie und nicht mehr durch die traditionelle von Malerei oder Kunststichen. Ihre ephemere Erscheinung macht auch das Spannende an ihrer Implementierung aus. Die Installationen leben durch den Wechsel, ihre Verschiedenheit und den direkten Austausch zwischen Gebäudehülle und Kunst, zwischen Institution und Bevölkerung. Durch ihre zeitlich begrenzte Erscheinung stehen sie jedoch im Kontrast zu den Skulpturen, Fresken und weiteren Elementen, die in früheren Bauepochen – und auch heute noch – durch Künstler ausgeführt wurden, um Architekturfassaden zu ergänzen und zu schmücken. Solche permanenten Kunstwerke haben sich bis in unsere heutige Zeit erhalten und geben Auskunft über die jeweilige Zeit.

Bezeichnenderweise sind die meisten der realisierten zeitgenössischen ephemeren Fassadeninstallationen überwiegend verstreut im Internet auf diversen Homepages der Künstler, der ausführenden Firmen oder der Ausstellungsinstitutionen zu finden. In dieser flüchtigen Form werden diese

⁴²⁰ Siehe Interview Sagmeister, S. 270

⁴²¹ Siehe Interview Sagmeister, S. 272-273

temporären Kunstinstallationen keine Auskunft über unser künstlerisches Schaffen an der Fassade und ihre Wirkung in den öffentlichen Raum an die nächste Generation weitergeben können. Es ist Vorsicht geboten, dass unser Lebensraum mit all seinen künstlerischen Elementen am Ende nicht nur noch in Fotografien, Filmen oder als Speicherinhalt auf unseren Computern existiert und unsere städtischen Strukturen, Gebäude, Fassaden und öffentlichen Räume, als Summe des Gebauten, ausschließlich Kulissencharakter für unsere Nachwelt haben. So können sie nichts mehr über uns und unsere Zeit erzählen und die Stadt ist nicht länger, wie Aristoteles sagt, ein (vollständiges) Aggregat aus versteinerten Erinnerungen. Die Nachwelt sollte unsere Kunstformen sehen, kennen und erforschen könnte, und dazu gehören auch die ephemeren Fassadeninteraktionen unserer Zeit.

4 Das Kunsthaus Bregenz

4.1 Geschichte und Architektur des Kunsthauses

Die Entstehung und Etablierung der Institution Kunsthaus Bregenz zu einer international wahrgenommenen Ausstellungsinstitution und die Entwicklung seiner Architektur wird im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden die klassischen Themen der städtebaulichen Setzung, von Raumabfolge und Raumprogramm, Erschließung und Wegführung, Lichtqualität sowie das Verständnis als eigenes Kunstobjekt untersucht. Ebenso werden Konstruktion und Materialien des Kunsthauses Bregenz sowie seine Erscheinung und Semantik analysiert. Ziel des Kapitels ist ein allgemeiner Einstieg in die Architektur des Kunsthauses Bregenz sowie die architektonischen Voraussetzungen und technischen Möglichkeiten für die ephemere Symbiose von Kunst und Architektur aus architektonischer Sicht aufzuzeigen.

Ideen und Vorprojekte

Die Idee zu einer Ausstellungsmöglichkeit für zeitgenössische Vorarlberger Kunst entstand bereits in den 1970er-Jahren als Vision einiger aufgeschlossener Politiker, wie der Bildhauer Herbert Albrecht in seinem „Kommentar zur Landesgalerie“ aufzeigt⁴²². Bis zur Umsetzung, die von vielen politischen Streitereien und polemischen Diskussionen begleitet wurde, sollte es allerdings noch einige Jahrzehnte dauern.

1984 konkretisierte der damalige Vorarlberger Landeshauptmann Herbert Keßler erstmals die Idee einer Landesgalerie und ging damit auf die langjährige Forderung der „Berufsvereinigung der bildenden Künstler Vorarlbergs“ ein. Die Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt das Vorarlberger Landmuseum zu klein für die ständig wachsende Kunstsammlung des Landes geworden war und als Folge dessen der Sammlungsbestand nicht bzw. kaum gezeigt werden konnte, unterstrich die Notwendigkeit der Schaffung neuer Ausstellungsmöglichkeiten.⁴²³

Ein Konzept gab es zu diesem Zeitpunkt in den Köpfen der Verantwortlichen noch nicht, die Ausstellungsräumlichkeiten sollten allerdings in Feldkirch beheimatet sein. Dieser Standort bot sich zu diesem Zeitpunkt deshalb an, weil sich das Areal des ehemaligen Gymnasiums Stella Matutina mit seinen denkmalgeschützten Bauten gerade in einer Umnutzung und inhaltlichen Neuausrichtung befand

⁴²² ALBRECHT 1987, S. 17

⁴²³ RAUCH 2007, S. 8

und die Errichtung einer Landesgalerie im ehemaligen Pförtnerhaus auf den ersten Blick optimal erschien. Sehr zum Bedauern der „Zentralvereinigung der Vorarlberger Architekten“ wurden die Umbau- und Erweiterungspläne des Pförtnerhauses nicht öffentlich ausgeschrieben. Der Wettbewerb beschränkte sich auf drei Architekten: Heinz Tesar aus Wien und die zwei Vorarlberger Herbert Seebacher und Hans Purin.⁴²⁴

Die Wettbewerbsjury, bestehend aus Josef Lackner, Innsbruck, Adolf Krischanitz, Wien, Edelbert Köb, Wien, Otto Breiche vom Rupertinum Salzburg und Kurt Burtscher vom Landeshochbauamt, stellten bei ihrer Sitzung den Umbau des Pförtnerhauses grundsätzlich infrage, und zwar aufgrund der voraussichtlich ungenügenden städtebaulichen Situation für Parkplatz, Zufahrt und gestalterischen Bezug zu den bestehenden Gebäuden des Areals. Daher empfahlen sie dem Land Vorarlberg als Wettbewerbsauslober den Abbruch des Pförtnerhauses, sofern das Denkmalamt diesbezüglich keine Einwände äußern würde, und forderten einen öffentlich ausgeschriebenem Wettbewerb für den Neubau der Landesgalerie an der Stelle des alten Pförtnerhauses.⁴²⁵

Sehr zum Ärgernis des Architekten Hans Purin begutachtete die Wettbewerbsjury aus ihren städtebaulich motivierten Überlegungen heraus gar nicht erst die drei eingereichten Projekte und entzog ihnen somit die rechtliche Grundlage, sie bei einer öffentlichen Wettbewerbsausstellung zu zeigen. Eine breite Diskussion über die Projekte in der Öffentlichkeit konnte deshalb nicht stattfinden.⁴²⁶

Standortfrage

Mit dem negativen Bescheid des Denkmalamts zu den Überlegungen der Wettbewerbsjury bez. Abbruch des Pförtnerhauses im Areal der Stella Matutina entstand generell die Frage nach dem Standort einer neuen Landesgalerie. Im Laufe dieser politisch und medial geführten Diskussion entbrannte ein regelrechter Standortstreit zwischen der Stadt Feldkirch und der Landeshauptstadt Bregenz. Die politisch Verantwortlichen der Stadt Feldkirch argumentierten mit den zahlreichen Schulen, der zentralen Lage und der Dezentralisierung der Kultur in Vorarlberg, sollte ihre Stadt als Standort ausgewählt werden. Der Kontrahent Stadt Bregenz führte seine räumliche Nähe zum bestehenden Vorarlberger Landesmuseum und die damit einhergehenden jahrzehntelangen Erfahrungen

⁴²⁴ FÜSSL 1987, S. 15

⁴²⁵ FÜSSL 1987, S. 15

⁴²⁶ PURIN 1987, S. 18-19

im Ausstellungsbereich ins Feld. Wegen der Bregenzer Festspiele seien zudem mehr Besucher zu erwarten und eine größere Anzahl an Schulen könne die Landeshauptstadt ebenfalls vorweisen.⁴²⁷

Der eigentliche Triumph in dieser ganzen Diskussion für den Standort Bregenz war jedoch eine dreißig Jahre alte Abmachung der Stadt Bregenz mit dem Land Vorarlberg, die besagte, dass sämtliche Kunstwerke des Landesmuseums in Bregenz zu verbleiben hätten. Da diese Regelung nicht nur für den alten Kunstbestand, sondern auch für alle neuen Ankäufe galt, und zudem die gesamte Kunstsammlung des Vorarlberger Landesmuseums in Bregenz registriert und archiviert war, erlaubte der unter dem damaligen Landeshauptmann Ulrich Ilg unterzeichnete Vertrag nicht, dass der Sammlungsbestand des Landesmuseums von Bregenz nach Feldkirch abwanderte.⁴²⁸

Mit der Bereitstellung eines zentrumsnahen, am Seeufer liegenden Bauplatzes zwischen dem Landestheater Vorarlberg und dem Postgebäude für den Neubau der Landesgalerie überzeugte die Landeshauptstadt zusätzlich und entschied die Standortdiskussion damit schließlich zu ihren Gunsten. Bei der Wahl des Grundstücks spielten für die politisch Verantwortlichen die Überlegungen mit hinein, den zu diesem Zeitpunkt städtisch brachliegenden Bereich durch die Implementierung eines neuen Ausstellungsgebäudes, ähnlich dem Erweiterungsbau der Stuttgarter Staatsgalerie, neu zu beleben und den neuen Bau als Reparationselement fungieren zu lassen. Ein Kalkül, das rückblickend betrachtet aufgegangen ist.

Wettbewerb für eine Landesgalerie

Nach einer langen Vorbereitungszeit, in der die Erfahrungen aus dem ersten Wettbewerb und eine Konzeptentwicklung⁴²⁹ von Christoph Bertsch als Wettbewerbsgrundlagen dienten, gab die Vorarlberger Landesregierung der langjährigen Forderung der „Berufsvereinigung der bildenden Künstler Vorarlbergs“ nach und lancierte im Juni 1989 einen österreichweit ausgeschriebenen Architekturwettbewerb⁴³⁰ für den Bau einer Vorarlberger Landesgalerie. Für diesen Wettbewerb, der den ersten österreichischen

⁴²⁷ FÜSSL 1987, S. 15

⁴²⁸ FÜSSL 1987, S. 15-16

⁴²⁹ RAUCH 2007, S. 12-14

⁴³⁰ WETTBEWERBE 1989

Ausstellungsneubau seit der Wiener Secession aus dem Jahre 1898 einleitete⁴³¹, lud der Auslober zusätzlich fünf weitere Architekturbüros aus dem Ausland ein: Behnisch & Partner aus Stuttgart, Wilfried und Katharina Steib aus Basel, Kurt Ackermann & Partner aus München, Doris und Ralph Thut Architekten aus München und Peter Zumthor aus Haldenstein bei Chur in der Schweiz.

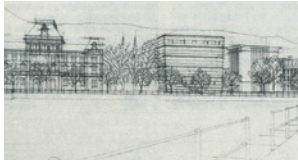


Abb. 148 Peter Zumthor,
Schaubild
Wettbewerb,
1989

Von den insgesamt 72 eingereichten Wettbewerbsprojekten wurden am 15. und 16. Jänner 1990 in drei Wertungsdurchgängen die drei Preisträger (Peter Zumthor, Ralf Tagger, Gottfried Partl) und drei Ankäufe (Florian Riegler/Roger Riewe, Wilfried und Katharina Steib, Peter Riepl/Thomas Moser) von der Wettbewerbsjury festgelegt. Die Jury setzte sich aus dem Vorsitzenden Adolf Krischanitz (Wien), Architekt

Herbert Karrer (Innsbruck), Kurt Burtscher vom Landeshochbauamt, Heinz Wagner, Architekturkritiker Friedrich Achleitner (Wien), Architekt Jaques Herzog (Basel), Landesrat Guntram Lins, Direktor Peter Baum und Christoph Bertsch (Innsbruck) zusammen. Die Jury empfahl dem Auslober, Peter Zumthor mit der Weiterbearbeitung seines Siegerprojekts zu beauftragen und einige Empfehlungen der Jury bezüglich Raumhöhe, Lichtdecken und Grundrissorganisation zu berücksichtigen, ohne dabei die grundlegende Wettbewerbsidee zu verändern.⁴³²



Abb. 149 Peter Zumthor,
Wettbewerbs-
modell, 1989

Peter Zumthor hatte mit seinem gewagten Vorschlag gewonnen, der sich programmatisch über die vorgegebene Wettbewerbsausschreibung hinwegsetzte und dessen kompakte, solitäre Gebäude sich zudem über die vom Stadtbauamt festgelegte Traufenhöhe erhob⁴³³. Laut Friedrich Achleitner nahm Zumthors Wettbewerbsprojekt wegen zweier essenzieller Merkmale eine unanfechtbare Position gegenüber den anderen Entwürfen ein: Zum einen versuchte es sich als ein unabhängiges und selbstbewusstes Glied in die Uferverbauung einzusetzen,

die aus einer Reihe von solitären Objekten bestand, und zum anderen hatte der Baukörper das Thema Licht zum charakteristischen Inhalt. Aus Platzgründen waren die Ausstellungsräume übereinander gestapelt und sollten durch die

⁴³¹ MACK 1999, S. 106

⁴³² WETTBEWERBE 1990, S. 46-47

⁴³³ NEWHOUSE 1998, S. 56

umlaufenden Schichten Tageslicht von außen nach innen in die Räume bringen. Weiter unterschied sich dieser Entwurf von den anderen Projekten durch seine poetische Interpretation der am Bodensee verbreiteten Pfahlbauten – der gesamte Baukörper stand auf Stützen und ermöglichte mit seiner vertikalen Stapelung eine neue Platzsituation, die sich ausgezeichnet in die vorhandene städtebauliche Struktur von Bregenz einfügen sollte.⁴³⁴

Bereits im Jurybericht wird auch seine Erscheinung positiv erwähnt: „Die nach oben geöffnete Stülpschalung (die zu einem schichtenartigen Vorkragen der Fassadenelemente führt) erzeugt einerseits einen hermetischen, ausdrucksstarken (expressiven) Baukörper, dessen Erscheinung allein von der präzisen Geometrie und der stark strukturierten Textur bestimmt ist. Da die Oberflächenbehandlung kaum mit einem anderen Bauwerk gewohnten Typs in Beziehung zu bringen ist, wird allein durch diese architektonische Erscheinung eine Nähe zur Kunst (Objektcharakter) signalisiert.“⁴³⁵ Diese Assoziation führte schließlich zum markanten Wiedererkennungsmerkmal des Kunsthauses Bregenz innerhalb der Ausstellungslandschaft und positioniert es in die Nähe eines eigenen Kunstobjektes.

Von der Landesgalerie zum Kunsthaus

„Blood, Sweat and Tears“ während der Bauphase, „Joy and Happiness“ nach der Vollendung“⁴³⁶ beschreibt die langwierige, intensive und konfliktreiche Umsetzung vom Wettbewerbsentwurf bis hin zum realisierten Kunsthaus Bregenz aus Sicht des Architekten Peter Zumthor. Dieses Schicksal ist keine Seltenheit bei Ausstellungsbauten; das KUB teilt es mit einigen anderen prominenten Ausstellungsinstitutionen wie z. B. der Wiener Secession.



Abb. 150 Peter Zumthor,
Fassaden-
modell, 1994

In seiner ersten überarbeiteten Fassung griff Zumthor die Empfehlungen der Jury bezüglich Raumhöhe, Lichtdecken und Grundrissorganisation auf. Er veränderte den Wettbewerbsentwurf durch die Reduktion eines Geschosses, wodurch die würfelförmige Grundstruktur des Baukörpers deutlich lesbarer wurde und aufgrund des Verzichts der horizontalen Dreiteilung der Fassadenverkleidung und der Stülpschalung auch in den

⁴³⁴ ACHLEITNER 1999a, S. 45

⁴³⁵ WETTBEWERBE 1990, S. 48

⁴³⁶ ZUMTHOR 1997, S. 38



Abb. 151 Peter Zumthor,
Fassaden-
modell, 1994

unteren Geschossen der Entwurf einen klaren Charakter erhielt. Der Grundriss der Ausstellungsräume wurde vom Stützenkranz befreit und stattdessen durch drei Wandscheiben gegliedert. Der Eingang war zur Stadtseite gewandert und die Verwaltung in einem eigenen Baukörper untergebracht. Diese inneren Adaptionen führten zur ersten Modifikation der äußeren Erscheinung. Auch variierten bei dieser Fassung bereits die Raumhöhen der Ausstellungsräume, in Kontrast zu den immer gleich hohen Räumen des Wettbewerbsentwurfs. Im Gegensatz zum ursprünglichen Wettbewerbsentwurf sieht das überarbeitete Lichtkonzept bereits einen Lichtraum über einer abgehängten Glasdecke vor.⁴³⁷

Diese erste überarbeitete Fassung beinhaltete bereits zahlreiche Aspekte des letztendlich ausgeführten Entwurfs, wie das Konzept der Lichtdecke und die Gliederung der Ausstellungsräume durch die drei Wandscheiben. Um sie zu einer ausgereiften Version zu bringen, folgten noch mehrere Überarbeitungen. Zudem wurde in diesem dynamischen Prozess zugunsten einer besseren internen ausstellungsbedingten Nutzung und langfristiger städtebaulicher Überlegungen auf die im Wettbewerbsprojekt noch vorgesehenen Stützen, der Metapher zu den Pfahlbauten, verzichtet.⁴³⁸ All diese architektonisch und konstruktiv bedingten Adaptionen veränderte die ursprünglich als Landesgalerie ausgeschriebene räumliche Nutzung programmatisch immer konkreter in Richtung eines Kunsthauses für zeitgenössische Kunst.

Das Ergebnis des Wettbewerbs und seine räumlichen Adaptionen waren für die politisch Verantwortlichen schließlich der Grund für die Änderung von der ursprünglich ausgeschriebenen Landesgalerie hin zu einem Kunsthaus für zeitgenössische Kunst. Entscheidend für diese Umsetzung war, dass der damalige Kunstlandesrat a. D. Guntram Lins zugleich auch Finanzlandesrat von Vorarlberg war sowie von Zumthors Wettbewerbsidee für ein Kunsthaus sehr überzeugt. Lins' Haltung und seine Hoheit über diese beiden Landesressorts ermöglichten die Realisierung des Kunsthaus-Projektes. Seine Beweggründe erklärt er in der Zeitungsbeilage anlässlich der Zehnjahresfeier des Kunsthauses: „Eine Landesgalerie zu bauen, hätte bedeutet, dass wir das präsentieren, was wir schon haben. Grundsätzlich ging es um ein museales Konzept. Das Ergebnis

⁴³⁷ NAREDI-RAINER 1994, S. 87-88

⁴³⁸ ACHLEITNER 1999a, S. 45

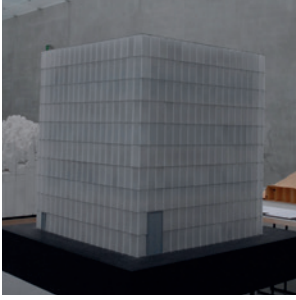


Abb. 152 Peter Zumthor,
Modell
Kunsthhaus
Bregenz, 1994

des Wettbewerbs war dann ein wesentlicher Grund für die Änderung dieses Konzeptes. Der Werdegang war etwas mühsam, aber wir wussten, dass Peter Zumthor ein großartiger Architekt ist. Einer, der seine Ideen konsequent realisiert haben möchte. Das hat zu Differenzen geführt. Das Ergebnis hat dann aber deutlich gezeigt, dass er recht hatte.⁴³⁹ Rückblickend war Lins auch nach den vielen Jahren unverändert von diesem Schritt überzeugt und froh, diese Entscheidung getroffen zu haben, die sich inzwischen in mehrfacher Richtung als richtig erwiesen hatte. Das ist umso bemerkenswerter, da der verbleibende Wunsch nach

einer eigenen Landesgalerie schließlich von der Vorarlberger Landesregierung beim Umbau des alten Landesmuseums in Bregenz berücksichtigt wurde, dessen Eröffnung im Sommer 2013 stattfand. Die Zukunft wird zeigen, ob sich das museale Ausstellungskonzept des Landesmuseums mit den Wünschen und Ideen der zeitgenössischen Vorarlberger Künstler programmatisch deckt oder zu weiteren Diskussionen führen wird.

Der lichtdurchflutete Solitär

Bei der ersten Besichtigung des Wettbewerbsareals war Peter Zumthor von dem intensiven Wechsel der Lichtqualität beeindruckt, den der Bodensee erzeugte. So entstand die Idee seines Entwurfs: ein im Licht des Bodensees stehender Leuchtkörper, der das wechselnde Licht des Himmels und das Dunstlicht des Sees in sich aufnimmt und es anschließend in wechselnden Farben zurückstrahlt.⁴⁴⁰

Für Zumthor enthält jeder seiner Wettbewerbsprojekte ein Versprechen: „Ein Versprechen, das noch nicht ist, aber schon zu werden beginnt und auf eine in der Zukunft liegende Wirklichkeit deutet. Bei einer Weiterbearbeitung stelle ich mir dann automatisch unterschiedliche Fragen zu dem Gebäude.“⁴⁴¹

Um im Fall des Kunsthhauses Bregenz das Bild eines von innen und außen lichtdurchlässigen und lichtdurchfluteten Gebäudes in die Realität zu bringen und zu einer ausgereiften Version zu führen, folgte eine intensive Beschäftigung mit dem Thema Licht. Während dieses Prozesses wurde neben der Entwicklung eines indirekten Tageslichtkonzepts für die übereinandergestapelten

⁴³⁹ LINS 2007, S. 12

⁴⁴⁰ ZUMTHOR 1999, S. 7

⁴⁴¹ Siehe Interview Zumthor, S. 264

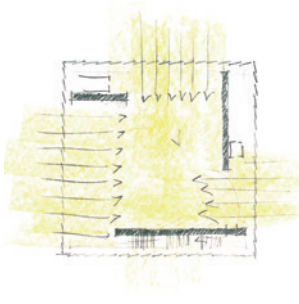


Abb. 153 Peter Zumthor,
Entwurfsskizze,
1994

Ausstellungsräume auch immer wieder die Thematik eines Aussichtsfensters auf den Bodensee im obersten Stockwerk aktuell. In dieser hitzig geführte Diskussion um diesen Ausblick begründet Zumthor seine ablehnende Haltung: „Wir Architekten nehmen an, dass die einfache Ordnung des Museumsrundgangs in Verbindung mit dem ringsum einfallenden Tageslicht, dem wir in einem ausstellungstechnisch vertretbaren Rahmen erlauben wollen, den Sonnenstand, die Tageszeit oder die Verschattung durch Nachbarbauten im Inneren des

Gebäudes nachzuzeichnen, in den Innenräumen ein natürliches Bewusstsein für die Himmelsrichtung, die Umgebung, für innen und außen entstehen lassen. Auf die eher aufdringliche Attraktion direkter Ausblicke könnte somit zugunsten in sich konzentrierter Räume verzichtet werden.“⁴⁴²

Da die Bauherrschaft auf die Meinung Zumthors vertraute, wurde das Aussichtsfenster nach unzähligen Diskussionen nicht realisiert. Somit konnte Zumthor sein Wettbewerbsversprechen eines in sich fokussierten lichtdurchfluteten Solitärs einlösen und ihn mit seiner charakteristischen Erscheinung durch seine geschuppte Hülle aus Glastafeln realisieren, die nur teilweise sein Innenleben preisgeben.

Rückblickend überrascht es also nicht, dass die Überarbeitung des Entwurfs zu einem lichtdurchlässigen Solitär und die damit einhergehenden Diskussionen zu einer längeren als ursprünglich gedachten Entwurfs- und Ausführungsphase führten. In Kombination mit dem abgeänderten Raumprogramm zu einem Kunsthaus und den damit verbundenen höheren Kosten führte das zu kritischen Stimmen zum Projekt. Das neue Kunsthaus Bregenz wurde erst am 25. Juli 1997 feierlich eröffnet.

Städtebauliche Setzung

Städtebaulich entwickelt Zumthor die Setzung und Architektur seiner Bauten aus dem Ort, für den sie gedacht sind, sowie aus der jeweiligen spezifischen Funktion des Gebäudes. Aufgrund der Auseinandersetzung mit der Nutzung als Ausstellungsgebäude und der vorhandenen städtischen Bebauungsstruktur erfolgte eine Trennung zwischen den Bereichen für die Ausstellungen und

⁴⁴² ZUMTHOR 1994, S. 108-110



Abb. 154 Peter Zumthor,
Lageplan,
1997

der dafür benötigten Infrastruktur in zwei voneinander unabhängigen Bauten, dem Ausstellungs- und dem Verwaltungsgebäude. Mit der städtebaulichen Position als markanter und lichtdurchfluteter Glaskubus über quadratischem Grundriss fügt sich das Ausstellungsgebäude in die bestehende Uferbebauung der Bregenzerbucht an der Seestraße zwischen Vorarlberger Landestheater und Postgebäude harmonisch ein. Das ebenfalls freistehende, rechteckige Verwaltungsgebäude aus dunkelschwarzem Sichtbeton reagiert dagegen mit seiner Kubatur und Ausführung auf die umliegende, niedrigere Bebauung der Stadt.

Die Einfügung in den vorhandenen städtebaulichen Kontext und die Situierung von Ausstellungsgebäude und Verwaltung zueinander schaffen einen neuen Platz, den Karl-Tizian-Platz, der zum Eingang des neuen Kunsthauses führt, zugleich das umliegende städtebauliche Ensemble strukturell vollendet und dem Stadtteil einen neuen Inhalt gibt. Die Gestaltung des Verwaltungsgebäudes als opaker schwarzer Betonbau zaubert im Zusammenspiel mit dem transluzenten lichtdurchlässigen Glaskubus des Ausstellungsgebäudes einen Hauch von urbaner Extravaganz auf diesen Platz, den sich die zwei Gebäude durch ihre Position räumlich teilen. Die Größe des Verwaltungsgebäudes und seine Nutzung als kleines Bürohaus mit Café beleben diesen neuen Platz in Richtung Stadt und lenken durch seine längs dem Platz verlaufende Hauptfront auf den Eingang des Ausstellungsgebäudes hin.⁴⁴³



Abb. 155 Peter Zumthor,
Kunsthaus
Bregenz, 1997

Durch seine Materialisierung in Form eines dunklen, schlichten Asphalts nimmt der Karl-Tizian-Platz den Dialog mit dem Verwaltungsgebäude sowie den angrenzenden städtischen Räumen auf und wird ganz selbstverständlich Teil der öffentlichen Gehfläche. Neben seiner Funktion als großzügiger Eingangsplatz und der Erweiterung des Ausstellungscafés mit seinen Tischen im Freien bietet der Platz zusätzliche Möglichkeiten für verschiedene Rahmenveranstaltungen wie Open-Air-Kino und -Konzerte des Kunsthauses. Er hat sich über die Jahre zudem für

⁴⁴³ ZUMTHOR 1997, S. 38

künstlerische Aktionen jeglicher Art bewährt und wird auch immer wieder dafür genutzt.⁴⁴⁴ Im Laufe der Zeit entstanden auf dem Platz zwei Kunstwerke: zum einen die durch die Witterung immer stärker verschwindende Linienzeichnung des Vorarlberger Künstlers Karl-Heinz Ströhle⁴⁴⁵ zwischen Landestheater und Ausstellungsgebäude, ein Relikt aus „Kunst in der Stadt“, und zum anderen die seitlich vor dem Eingang in das Ausstellungsgebäude positionierte treppenartige Skulptur „segno arte“ aus schwarzem glatt poliertem Marmor von Michelangelo Pistoletto, die von den Besuchern oft und gerne als Sitzgelegenheit genutzt wird, während sie warten, lesen oder miteinander sprechen.

Raumprogramm und Raumabfolge

Die Auslagerung der Nebeneinrichtungen in das angrenzende Verwaltungsgebäude ermöglichte es, von den sechs Geschossen des Ausstellungsgebäudes vier als reine in sich geschlossene Ausstellungsebenen zu konzipieren. Von diesen sechs Ebenen sind fünf für die Öffentlichkeit zugänglich und nur eine Ebene für die interne Infrastruktur vorgesehen. Das zweite Untergeschoss bildet diesen öffentlich nicht zugänglichen Bereich, in dem die Werkstätten, Lagerräume, Elektro-, Heizungs- und Klimazentrale untergebracht sind. Die für die Besucher konzipierten Vortragsbereiche und die Räume der Museumspädagogik befinden



Abb. 156 Peter Zumthor,
Erdgeschoss,
1997

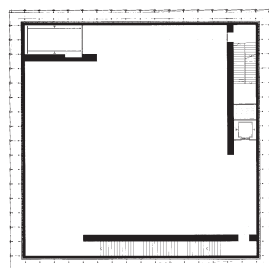


Abb. 157 Peter Zumthor,
1. – 3. Ober-
geschoss, 1997

sich neben den Lager-, Arbeits- und Sanitärräumen im ersten Untergeschoss. Im Erdgeschoss des Ausstellungsgebäudes ist neben Eingangsfoyer, Kasse, Katalogverkauf und Garderobe eine multifunktionale Ausstellungsfläche, die sogenannte KUB-Arena, positioniert. Die drei weiteren, vertikal übereinandergestapelten Ausstellungsgeschosse sind,

abgesehen von der größeren Raumhöhe im dritten Obergeschoss, gestalterisch und räumlich identisch. Charakterisiert werden sie durch die monolithische Betonstruktur, den grauen Terrazzoboden und die Glaslichtdecke. Durch die inszenierte Raumabfolge gelangt der Besucher als Auftakt in die durch seine lebendige Atmosphäre aus Ankommen und Schauen dominierte erste Ausstellungsebene im Erdgeschoss und taucht über die drei weiteren Ausstellungsebenen in eine immer kontemplativere, in sich ruhende Ausstellungsatmosphäre ein.

⁴⁴⁴ SARNITZ 1992, S. 129

⁴⁴⁵ SCHNEIDER 2012, S. 24-25

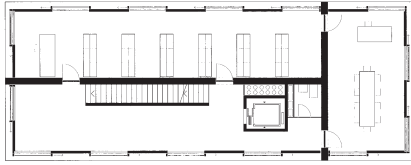


Abb. 158 Peter Zumthor,
Verwaltungsgebäude
1. OG, 1997

Ganz in Kontrast zum lichtdurchfluteten Ausstellungshaus steht dagegen das aus schwarzem Sichtbeton ausgeführte und von außen skulptural wirkende Verwaltungsgebäude. Das Raumprogramm in diesem viergeschossigen Bau ist primär für die administrative und interne Organisation konzipiert und nur im Erdgeschoss für Besucher des Ausstellungscafés

öffentlich zugänglich. Im Untergeschoss dieses Gebäudes sind Lagerräume und die Sanitärräume des Cafés untergebracht. Im Erdgeschoss befindet sich das Ausstellungscafé. Ursprünglich befand sich neben dem Café ein kleiner Museumsshop. Seit der Eröffnung des neu umgebauten Landesmuseums wurde dieser Shop in das angrenzende Landesmuseum verlegt und das Café um diesen frei gewordenen Bereich erweitert. Die Verwaltung des Kunsthauses mit Büros, Besprechungsräumen und einer internen Bibliothek ist auf die zwei weiteren Obergeschosse aufgeteilt.

Erschließung und Wegführung

Über den Karl-Tizian-Platz gelangt der Besucher zum Eingang des Ausstellungsgebäudes, der durch einen schlichten mit Eisenglimmer behandelten Metallrahmen gekennzeichnet ist und sich mit dieser Materialisierung vom restlichen Glaskubus abhebt. Durch seine schwellenlose und unpräntiöse Erscheinung lädt er seinen Besucher geradezu unkompliziert in sein Inneres ein, wie z. B. auch das bereits beschriebene Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

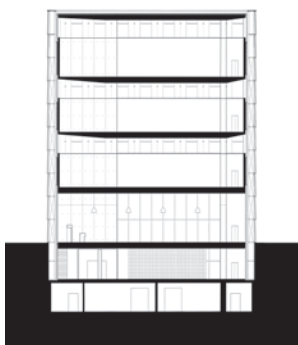


Abb. 159 Peter Zumthor,
Schnitt, 1997



Abb. 160 Peter Zumthor,
Schnitt, 1997

Den Auftakt der vier Ausstellungsebenen bildet das Erdgeschoss mit seiner sogenannten KUB-Arena. Durch eine mit der Betonwand verschmelzende und fast unscheinbar wirkende Betontür gelangt der Besucher über einen kontemplativen und kaskadenartigen Treppenaufgang,

ähnlich der alten Pinakothek in München, in das erste Ausstellungsobergeschoss. Hier weitet sich der Raum zum Ausstellungsgeschoss, das durch die windmühlenartige Anordnung der Wände aufgespannt wird und deren Position

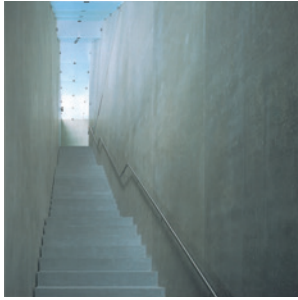


Abb. 161 Peter Zumthor,
Treppen-
erschließung,
1997

den Besucher in das nächste Ausstellungsgeschoss leitet; wiederum über eine identisch ausgeführte und an derselben Stelle wie bereits im Erdgeschoss positionierte tapetenartige Betontür. Über einen weiteren Treppenaufgang, der wie der vorherige ausgeführt ist, erreicht der Besucher die zweite Ausstellungsebene, die räumlich und gestalterisch der ersten identisch ist. Wie bereits bei den vorherigen Geschossen führt der weitere Ausstellungsrundgang über eine in die Wand eingelassene Betontür und das dahinter situierte Treppenhaus in das dritte Geschoss, den finalen Ausstellungsraum. In

Grundriss und Materialisierung ist er identisch mit den vorherigen zwei Ebenen und unterscheidet sich von ihnen nur durch seine größere Raumhöhe. Alle vier Ausstellungsräume sind, nachdem man in der jeweiligen Ebene angekommen ist, für den Besucher gut überschaubar. Sie ermöglichen ihm, entweder in den Ausstellungsraum einzutauchen oder ihn auf kurzem Weg zu durchqueren, über die tapetenartige Betontür in die Treppenanlage und direkt zur nächsten Ebene weiterzugehen.



Abb. 162 Peter Zumthor,
Ausstellungs-
geschoss, 1997

Räumlich werden diese vier jeweils 464 Quadratmeter großen, großzügigen und stützenfreien Ausstellungsflächen durch drei asymmetrisch gesetzte statisch tragende Wandscheiben gebildet, die über alle sechs Geschosse des Gebäudes verlaufen und hinter denen sich die vertikale Gebäudeerschließung mit kaskadenartiger Haupttreppe, Personenlift, Warenlift, Nottreppe und diversen technischen Versorgungsleitungen verbergen.

Die gestapelte Raumabfolge und die damit verbundene Wegführung erzeugen eine spiralförmige Erschließung,

die sich vom Haupteingang über die Treppen bis hinauf in die vierte Ausstellungsebene bewegt.⁴⁴⁶

Friedrich Achleitner vergleicht diese vertikale Erschließungsdramaturgie: „Was im konventionellen Museum dem Wechsel der Saalgrößen oder der Richtungsänderung entspricht, drückt sich hier in der Behandlung der Wände und in den Raumhöhen aus: Dem hohen Eingangsgeschoss (mit besonderem Charakter und eigener Lichtführung) folgen zwei fast gleiche Säle, deren

⁴⁴⁶ ZUMTHOR 1999, S. 9

Wiederholung durch das Finale eines höheren Saales abgeschlossen wird, eine subtile Reihe, die man in der Poetik mit der Folge a-b-b-c charakterisieren würde.“⁴⁴⁷ Je nach Besucher und Tempo ermöglicht das eine spannende und individuelle Dramaturgie im Ausstellungsrundgang.

Konstruktion und Materialisierung

Das konstruktiv tragende Material ist sowohl beim Verwaltungsgebäude als auch beim Ausstellungsgebäude Beton. Die Tragkonstruktion des Ausstellungsgebäudes besteht aus drei über fünf Geschosse reichende 72 Zentimeter starken Wandscheiben, die die auskragenden Geschossdecken und die Dachplatte tragen. Diese Tragscheiben sind im zweiten Untergeschoss in den geschlossenen Kasten eingespannt, der passgenau in den ins Grundwasser abgesenkten Schacht der Baugrubensicherung eingelassen ist.⁴⁴⁸ In Kontrast zur aufwendigen Tragkonstruktion des Ausstellungsgebäudes entsteht diese beim Verwaltungsgebäude durch das statische Zusammenspiel von Geschossdecken und Wänden. Während die technisch und statisch anspruchsvolle Betontragkonstruktion beim Ausstellungsgebäude nur noch innen sichtbar bleibt und von außen durch die gläserne Haut umhüllt wird, bleibt die herkömmliche skelettartige Betontragstruktur beim Verwaltungsgebäude gut erkennbar.



Abb. 163 Peter Zumthor,
Kunsthhaus
Bregenz, 1997

Die hohe Materialpräsenz, die das Kunsthhaus Bregenz kennzeichnet, erreicht Zumthor durch die konstruktiv ehrliche Anwendung der zwei Hauptmaterialien Beton und Glas, die Ausnutzung ihrer technischen Eigenschaften und den sorgfältigen handwerklichen Herstellungsprozess. Er setzt die Eigenschaften des Betons, sich in komplexe Formen gießen zu lassen, technische Installationen aufzunehmen und dabei wie eine monolithische Form mit skulpturalem Charakter zu wirken, sowohl beim Ausstellungs- als auch beim Verwaltungsgebäude ein. Die Lichtdurchlässigkeit von Glas macht er sich beim Lichtsystem zunutze. Um die spezifischen Eigenschaften beider Materialien umsetzen zu können, konzentriert er sich auf das Wesentliche und reduziert statische Anforderungen auf ein Minimum. Dadurch entfallen sämtliche Verblendungen, Verkleidungen und Übermalungen und es entsteht bei beiden Gebäuden eine sehr hohe Materialpräsenz, deren Konstruktion, Material und Erscheinungsform eine unverwechselbare harmonische Einheit bilden.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ ACHLEITNER 1999b, S. 118-119

⁴⁴⁸ ZUMTHOR 1994, S. 106

⁴⁴⁹ ZUMTHOR 1999, S. 7

Die Innenwände des Ausstellungs- wie auch des Verwaltungsgebäudes bestehen aus Sichtbeton, der seine samtig glänzende Erscheinung aufgrund der Herstellung mit strukturlosen und völlig glatten Schalungstafeln erhalten hat; die Betonwände wurden nach dem Ausschalen lediglich mit Wasser gereinigt und nicht geschliffen. Diese aufwendig ausgeführten Wände, deren konstruktionsbedingte Schalungsanker sichtbar belassen wurde, sind im Ausstellungsgebäude in der Farbe Grau und im Verwaltungsgebäude in Schwarz ausgeführt.⁴⁵⁰

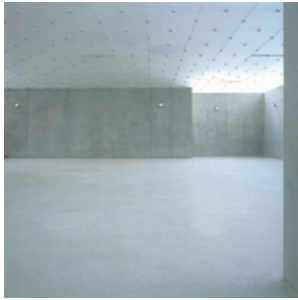


Abb. 164 Peter Zumthor,
Ausstellungs-
geschoss, 1997

Um in den Ausstellungsebenen die räumliche Wirkung einer steinernen Gussmasse⁴⁵¹ zu erlangen – eine Einheit von Boden, Wand und Decke –, sind die Böden und Treppen aus Terrazzo ausgeführt, einem geschliffenen Gussbeton. Im ersten Untergeschoss und im Erdgeschoss ist dieser Terrazzo in einem asphaltähnlichen dunklen Ton eingefärbt, als gedankliche Erweiterung des öffentlichen Raumes, dem Karl-Tizian-Platzes, hinein in das Innere des Ausstellungsgebäudes. In den Treppenhäusern und den restlichen drei Ausstellungsebenen ist die Farbe des Terrazzo, den Sichtbetonwänden angepasst, in einem hellen Grau ausgeführt und unterstreicht die kontemplative und skulpturale Wirkung der Räume zusätzlich. Mit den 2 Zentimeter breiten umlaufenden Zuluftschlitz an den Übergängen zwischen Wand und Boden werden die auftretenden Spannungen im Boden abgefangen. Somit konnte der Terrazzo direkt im Verbund auf die Rohdecke verlegt werden und über die gesamte Ausstellungsfläche ohne Dehnungsfugen ausgeführt werden, was die einheitliche Wirkung der Räume unterstreicht. Im Verwaltungsgebäude wird diese räumliche Einheit im Untergeschoss wie auch im Erdgeschoss ebenfalls durch einen schwarzen Terrazzo geschaffen. Nur in den oberen zwei Geschossen des Verwaltungsgebäudes wurde ein klassisch ausgeführter Parkettboden verlegt.

Gebäudetechnik

Das äußerst komplexe Klima- und Energiesystem entwickelte Zumthor in enger Zusammenarbeit mit dem Zürcher Ingenieurbüro Meierhans + Partner. Es beruht auf vier Prinzipien: die aktive Bauteilheizung und -kühlung, die Grundlüftung und Raumkoppelung, die Störquellenabkoppelung und die Erdkoppelung.⁴⁵² Wegen

⁴⁵⁰ MAIER-SOLGK 2002, S. 94

⁴⁵¹ ZUMTHOR 1999, S. 7

⁴⁵² MEIERHANS 1997, S.48

der guten Integration dieses Energiekonzepts in die jeweiligen Bauteile tritt das vorhandene Klimasystem optisch und akustisch nicht in Erscheinung und auch der laufende Energieverbrauch kann gering gehalten werden. Auf eine Klimaanlage mit großen Rohren zum Heizen, Kühlen, Befeuchten und Entfeuchten, wie sie sonst im Ausstellungsbereich üblich ist, konnte verzichtet werden⁴⁵³. Damit besonders empfindliche Exponate als Leihgaben ebenfalls ausgestellt werden können, wurde 2007 das Energiesystem an die international vorgeschriebenen Standards adaptiert.

In die nicht tragenden Wände und die Decken des Betonkerns wurde ein System von wasserführenden Kunststoffrohren einbetoniert, die in Verbindung mit der Gebäudemasse das Raumklima regulieren und sie je nach Bedarf abkühlen oder aufheizen⁴⁵⁴. Diese Bauteilheizung bzw. -kühlung erlaubt es, die Absorptions- und Speicherfähigkeit der unverkleideten Baumasse zu nutzen. Im Winter kann ein Raumklima um die 18 und im Sommer um die 24 bis 26 Grad Celsius erreicht werden.⁴⁵⁵

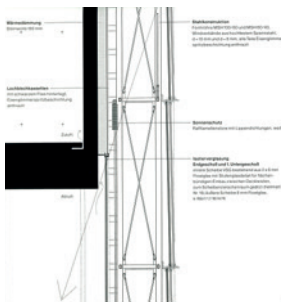


Abb. 165 Peter Zumthor,
Fassaden-
schnitt, 1997

Die Grundlüftung und Raumkoppelung der Ausstellungsräume erfolgt durch eine kontrollierte Be- und Entlüftung, die an der Ostseite des Kunsthouses Frischluft auf drei Ebenen ansaugt und sie nach Temperaturmessung und Vorfilterung über das im Betonkern eingelegte Rohrsystem verteilt. Über 2 Zentimeter breite, zwischen Fußboden und Betonwand positionierte Zuluftschlitze gelangt die Frischluft als Quelllüftung in die Räume.

Die Abluft wird über die abgehängten Glasdecken im Zwischengeschoss abgesaugt und durch das Abluftsystem ins Freie geleitet. Für die Lüftung hat die Koppelung an die Gebäudemasse den Vorteil, dass die Luft im Normalbetrieb keine wärmende oder kühlende Funktion haben muss. Im Sommer wird die Frischluft bei Bedarf durch drei Kältemaschinen abgekühlt. Im Winter wird sie mithilfe von Wärmerückgewinnung aus den Stockwerken um wenige Grade erwärmt. Die Regelung der erforderlichen Luftfeuchtigkeit erfolgt ebenfalls über das Lüftungssystem.

⁴⁵³ ZUMTHOR 1999, S. 8

⁴⁵⁴ ZUMTHOR 1999, S. 8

⁴⁵⁵ ZUMTHOR 1999, S. 8

Aufgrund der Störquellenabkopplung werden die klimatechnisch sensiblere Zone der Ausstellungsfläche und die jeweils darüberliegenden, wegen des Tages- und Kunstlichts stärker störenden, trockenen Warmquellen im Zwischengeschoss als ein Zweizonenmodell angesehen. Die Trennung zwischen den zwei Bereichen erfolgt durch die abgehängte Glasdecke.⁴⁵⁶

Bei der Erdkoppelung wird vom Vorteil des Standorts Gebrauch gemacht. Die wegen des Bodensees bautechnisch bedingten 25 Meter tiefen, auf einem Felsen stehenden und vom Grundwasser umströmten Schlitzwände sind mit wasserführenden Kunststoffrohren versehen und mit dem in Wänden und Decken eingelegten Rohrsystem zu einem geschlossenen Wasserkreislauf verbunden.⁴⁵⁷ Das Grundwasser übernimmt im Sommer die Kühlfunktion und im Winter die Erwärmung. An heißen Sommertagen sorgt das Zuluftsystem für eine zusätzliche Kühlung und im Winter wiederum für eine Erwärmung.

Einen weiteren wichtigen Bestandteil des Klima- und Energiesystems bilden die außen liegende Wärmedämmung des Betonkerns und der flexible Sonnenschutz im Zwischenraum der mehrschichtigen Fassade. Diese Jalousien werden von einem auf dem Kunsthausdach montierten Tageslichtsensor automatisch gesteuert und verhindern eine direkte Sonneneinstrahlung sowie eine unerwünschte Aufwärmung der Fassade. Um das zu gewährleisten, kamen zwei Computerprogramme zum Einsatz, die am Lawrence Berkeley Laboratory in Kalifornien entwickelt wurden.⁴⁵⁸



Abb. 166 Peter Zumthor,
Kunsthaus
Bregenz, 1997

Erscheinung und Semantik

Die äußere Erscheinung des quadratischen Ausstellungsgebäudes beschreibt Zumthor ganz poetisch: „Das Kunsthaus steht im Licht des Bodensees. Sein Körper ist aus Glasplatten, Stahl und einer Steinmasse aus gegossenem Beton gebaut, die im Inneren des Hauses Struktur und Raum bilden. Von außen betrachtet wirkt das Gebäude wie ein Leuchtkörper. Es nimmt das wechselnde Licht des Himmels, das Dunstlicht des Sees in sich auf, strahlt Licht und Farbe zurück und lässt je nach Blickwinkel, Tageszeit und Witterung etwas von seinem Innenleben

⁴⁵⁶ MEIERHANS 1997, S.48

⁴⁵⁷ MEIERHANS 1997, S.48

⁴⁵⁸ MEIERHANS 1997, S.48

erahnen. Denn die Haut des Gebäudekörpers besteht aus fein geätztem Glas. Sie wirkt wie ein leicht gesträubtes Gefieder oder eine aus großen Tafeln gefügte Verschuppung.“⁴⁵⁹

Diese markante Erscheinung entsteht einerseits durch seine radikale einfache Gestalt sowie durch die raffinierte Stofflichkeit seiner äußeren Glashülle. Aufgrund der Semantik könnte das Gebäude verschiedene Aufgaben und Nutzungen haben, diejenigen eines Kunsthouses liegen nicht zwingend an erster Stelle, wenn allein die funktionelle Glashülle hergenommen wird. Andererseits erzeugt es durch seine gläserne Haut eine Suggestion der Kostbarkeit, die dem Kunsthaus den Charakter des Besonderen gibt und es in die Nähe eines Kunstobjekts bringt.⁴⁶⁰

In Karin Harathers Kategorisierung⁴⁶¹ wäre das Ausstellungsgebäude aufgrund dieser Suggestion mit einer Festkleidung vergleichbar, deren nicht alltägliche Erscheinung die repräsentative Funktion des Hauses unterstreicht und dadurch den inneren Bereich der Kunst von seinem äußeren Alltag abgrenzt. Obwohl die innere Kunstwelt nicht nach außen dringt, ist der Wiedererkennungswert für das Ausstellungsgebäude durch die serielle Ummantelung seiner Glasschindeln enorm.

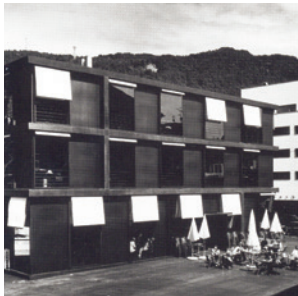


Abb. 167 Peter Zumthor,
Verwaltungs-
gebäude, 1997

Die Erscheinung des dreigeschossigen Verwaltungsbaus folgt hingegen dem Prinzip eines monolithischen Skelettbau, der seine Raumstruktur nach außen widerspiegelt. Die raumhohen Fensterelemente gliedern und rhythmisieren dabei den in schwarzem Sichtbeton ausgeführten Bau. Die Fensterelemente sind mit Schiebeelementen versehen, die seitlich weggeschoben und an einer dafür vorgesehenen Stelle geparkt werden können. Die weißen Sonnenrollos vor den großen Fensterelementen stehen in Kontrast zum schwarzen

Sichtbeton und beleben mit ihrer sich immer wieder ändernden Position die Erscheinung des Verwaltungsgebäudes. Semantisch ist dieser Bau nicht so aufgeladen wie das Ausstellungsgebäude.

Lichtqualität

Um die übereinandergestapelten Ausstellungsräume ohne nach außen gerichtete bzw. sichtbare Fenster in natürliches Tageslicht zu tauchen, integrierte Peter

⁴⁵⁹ ZUMTHOR 1999, S. 7

⁴⁶⁰ NAREDI-RAINER 1994, S. 89

⁴⁶¹ HARATHER 1995, S. 89-90

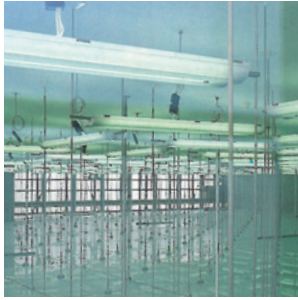


Abb. 168 Peter Zumthor,
Zwischenraum
abgehängte
Glasdecke,
1997



Abb. 169 Peter Zumthor,
Untersicht
Glasdecke,
1997



Abb. 170 Peter Zumthor,
Erdgeschoss,
1997

Zumthor ein intelligentes und ausgeklügeltes Lichtsystem in den Aufbau der Fassade. Die äußeren Glasschindeln leiten das natürliche Licht in den Zwischenraum von Betonkern und Glashülle. Von dort gelangt es über die in den Betonaußenwänden positionierten und umlaufenden Fensterbänder in zwei Meter hohe sogenannte Zwischengeschosse, von Zumthor als Lichtauffangbehälter bezeichnet⁴⁶². Sie verteilen das Tageslicht anschließend über abgehängte Glasdecken in die jeweiligen Ausstellungsräume weiter. Diese Decken bestehen in jedem Geschoss aus 235 raumseitig geätzten, frei liegenden Glastafeln im Standardmaß von 1,45 mal 1,45 Meter, die von mehr als über 100 herabhängenden Stahlstäben gehalten werden. Über ihnen befinden sich in jedem Zwischengeschoß 222 speziell entwickelte Pendelleuchten. Diese Kunststoffleuchten vom Lichtmanagementsystem Luxmate professional werden einzeln oder in Gruppen gesteuert, sind stufenlos dimmbar und über einen auf dem Kunsthhaus-Dach befestigten Außenlichtsensor gesteuert. Auf diese Weise ergänzen sie je nach Bedarf das Tageslicht, das die Ausstellungsräume mit natürlichem Licht erhellt. Obwohl es dreimal gebrochen wird, zuerst durch die Glasfassade, dann durch die Fensterbänder und schließlich durch die Glasdecke, entstehen interessante Lichtstimmungen, die sich je nach Jahres- und Tageszeit verändern und die Ausstellungsräume charakterisieren.⁴⁶³

Für den Besucher erschließt sich die Herkunft des Tageslichtes nicht auf den ersten Blick, da sowohl die umlaufenden Fensterbänder als auch das Zwischengeschoß wegen der abgehängten Glasdecke nicht sichtbar sind. Nur im Erdgeschoss gibt es kein als Lichtbehälter fungierendes Zwischengeschoß. Hier gelangt das natürliche Tageslicht über den äußeren Zwischenraum und die raumhohen Glasaußenwände in die Ausstellungshalle; die Beleuchtungskörper sind in diesem Geschoss zudem

⁴⁶² ZUMTHOR 1999, S. 8

⁴⁶³ AIT 1997, S. 49

von der Sichtbetondecke herab sichtbar gehängt.⁴⁶⁴ Je nach Ausstellungskonzept können diese Leuchten demontiert werden.

Darüber hinaus bietet das Lichtkonzept mit seinem speziell entwickelten Steuerungssystem die Möglichkeit, das Beleuchtungsprogramm für die Nachtbeleuchtung, für spezielle Veranstaltungen und den Reinigungsdienst zu koordinieren.⁴⁶⁵ Die nächtliche Inszenierung des Ausstellungsgebäudes wirkt dezent und unterstreicht seine geheimnisvolle Erscheinung auch nachts, indem sie nur schemenhaft die innere Betonstruktur von Treppen und umlaufenden Fensterbändern der Lichtgeschosse offenbart. Im Vergleich dazu wird manchen nächtlichen Gebäudeinszenierungen ein höherer Stellenwert beigemessen als der eigentlichen architektonischen Erscheinung, wie z. B. Toyo Itos Turm der Winde zeigt. Im Fall einer temporären Fassadeninteraktion kann die Erscheinung des Ausstellungsgebäudes aber auch markanter und bunter ausfallen als seine sonst übliche Nachtbeleuchtung oder Erscheinung tagsüber.

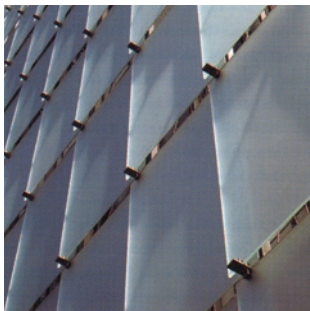


Abb. 171 Peter Zumthor,
Fassaden-
ausschnitt, 1997

Obwohl im Ausstellungsgebäude das Material Glas eine entscheidende Rolle spielt, ist es für die darin ausgestellten Exponate, im Vergleich zu vielen anderen Ausstellungsbauten mit einem hohen Glasanteil, kein Problem, da das Tageslicht intelligent zu indirektem Licht umgewandelt wird. Durch dieses neue Lichtkonzept nimmt das Kunsthhaus Bregenz eine Sonderstellung in der Ausstellungslandschaft ein und fungiert für zahlreiche Nachfolgebauten als Vorbild. Ähnlich dem Neubau der Secession, die 1898 mit ihren neuen zeltartigen Glasdächern auch einen neuen Aspekt in die Thematik des Lichtes bei Ausstellungsbauten brachte.⁴⁶⁶

Hülle und Kern

Um die Assoziation eines lichtdurchfluteten Ausstellungsgebäudes beim Betrachten zu erreichen, wird die Fassade von zwei technisch und konstruktiv voneinander unabhängigen Schichten gebildet; sie besteht aus dem inneren Betonkern und der außen liegenden Glashülle. Dieser mehrschichtige Fassadenaufbau, bei dem jede der beiden Schichten jeweils andere

⁴⁶⁴ MAIER-SOLGK 2002, S. 94

⁴⁶⁵ GLASFORUM 1997, S. 40

⁴⁶⁶ KOPPENSTEINER 2003, S. 30

bauphysikalische und technische Anforderungen erfüllt, schafft eine neue architektonische Einheit, die nur im gemeinsamen Verbund allen Anforderungen nachkommen kann.

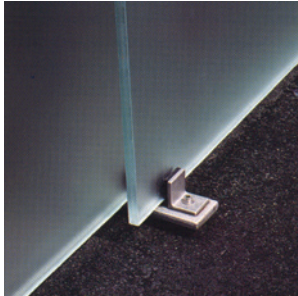


Abb. 172 Peter Zumthor,
Detail
Glashalterung,
1997

Die äußere sich statisch selbst tragende und konstruktiv unabhängig vom Betonkern ausgeführte Glashülle, die das charakteristische Erscheinungsbild des Gebäudes prägt, besteht aus 712 gleichformatigen Glastafeln. Diese standardisierten Tafeln der Kaltfassade sind je 1,73 mal 2,93 Meter groß, nicht gelocht oder beschnitten, nur auf der Außenseite fein geätzt und stellen eine Analogie zu den in Vorarlberg traditionell verwendeten Holzschindeln dar. Diese Glasschindeln liegen versetzt übereinander. Jede von ihnen ruht einzeln auf Stahlfachwerkelementen und wird punktuell von vier auf Metallkonsolen aufliegenden

Winkeln aus Chromstahlguss gehalten. Aufgrund dieser Befestigungs- bzw. Konstruktionsart können der Wind, der Regen und die Seeluft zwischen den Schindeln hindurchstreichen. Die Fassadenkonstruktion übernimmt so die Funktionen einer Wetterhaut, eines Tageslichtmodulators, eines Sonnenschutzes und einer Wärmedämmschicht, umgibt den inneren Betonkern wie einen Mantel, entlastet ihn von all diesen Funktionen und ermöglicht ihm, ein eigenständiges, der Kunst gewidmetes Innenleben zu entwickeln.⁴⁶⁷

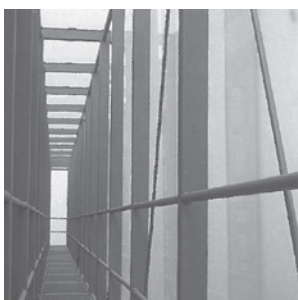


Abb. 173 Peter Zumthor,
Revisions-
umgang, 1997

Zwischen dem Betonkern und der Glashülle befindet sich ein 90 Zentimeter breiter Zwischenraum, wo die Revisionsumgänge und vier Fassadenliftkabinen zur Wartung und Pflege der Glasfassade und des Betonkerns untergebracht sind. Neben diesen funktionalen Aspekten gewährleistet der Zwischenraum die Lichtführung des Tageslichts in die einzelnen Ausstellungsräume und ermöglicht über den Lichtgraben natürliches Licht bis in das Niveau des Untergeschosses. Zudem beherbergt er das Verschattungssystem in Form von gesteuerten

Jalousien und die im Untergeschoss positionierten Lichtscheinwerfer, die das Gebäude während der Nacht beleuchten. Dieser Zwischenraum ermöglicht auch die Unterbringung verschiedener technischer Einrichtungen wie z. B. Leuchten,

⁴⁶⁷ ZUMTHOR 1999, S. 7

Scheinwerfer, Stromkabel oder Videoprojektoren, die für die Realisierung von temporären Fassadeninstallationen notwendig sind. Durch den Zwischenraum können sie für den Betrachter nicht sichtbar angebracht werden. So kann die Glashülle vom Zwischenraum aus bespielt werden – eine Besonderheit, ohne die die Fassadeninstallationen in dieser Qualität und in diesem Ausmaß gar nicht erst möglich wären.

Den inneren Teil des mehrschichtigen Fassadensystems erzeugt der Betonkern, der nur innerhalb des Ausstellungsgebäudes sichtbar ist. Statisch wird er von den drei raumbildenden, über alle Geschosse verlaufenden Wandscheiben aus Sichtbeton getragen. Aus diesem Grund übernehmen die Außenwände keine tragende Funktion und alle technischen Leitungen der ausgeklügelten Haustechnik werden in ihnen geführt, ebenso die umlaufenden Fensterbänder für die Zwischengeschosse. Das konstruktive System dieses Betonkerns verrät sich im Erdgeschoss durch seine raumhohen Außenwände aus Glas sowie die drei tragenden Sichtbetonscheiben und ist dadurch auf einen Blick verständlich und gut lesbar⁴⁶⁸.

Kunst des Fügens als Gestaltungselement

Den von Zumthor selbst benannten Vorgang der „Kunst des Fügens“⁴⁶⁹ setzt er im Ausstellungsgebäude mit den dabei verwendeten Materialien Glas und Beton beeindruckend um, indem er sie für den Betrachter sichtbar zu einem intelligenten neuen Ganzen zusammenfügt. Die damit einhergehende hohe Materialpräsenz prägt zugleich die charakteristische Erscheinung des Gebäudes.

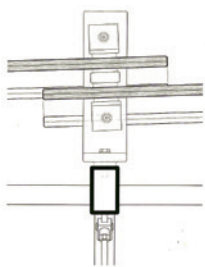


Abb. 174 Peter Zumthor, Detailgrundriss Glastafel, 1997

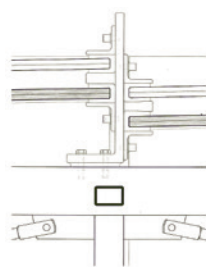


Abb. 175 Peter Zumthor, Detailschnitt Glastafel, 1997

Zumthor erreicht das an der Glashülle mit der tektonischen, seriellen Setzung der standardisierten Glastafeln und erhebt damit dieses sich wiederholende Element zu einem bedeutenden Gestaltungsmittel der Gebäudehülle. Durch ihre aufwendige Ausführung und modulartige Zusammensetzung erhält die Fassade einen markanten gestalterischen Ausdruck, ohne dabei in die Nähe der Ornamentdiskussion zu kommen.

⁴⁶⁸ MAIER-SOLGK 2002, S. 94

⁴⁶⁹ ZUMTHOR 2006b, S. 11

Auch bei der Verwendung des Materials Beton bedient er sich der intelligenten Kunst des Fügens, indem er ein exaktes, von ihm erarbeitetes Fugenbild umsetzt. Um den Sichtbeton in einer hochwertigen Qualität zu verarbeiten, wurde bei den Betonarbeiten besonderes Augenmerk auf die Fügung der einzelnen Schalungsplatten gelegt. Hierbei wurden die Platten nur für einen einzigen Betonvorgang verwendet und sämtliche Plattenstöße mit Silikon abgedichtet. Um die scharfen Betonkanten zu erhalten, wurden die Ecken mit Dichtbändern ausgelegt. Nach dem Ausschalen wurde der Beton einfach nur abgewaschen; es erfolgten keine weiteren Nachbehandlungen.⁴⁷⁰ In Kontrast zum sichtbaren Fügen der fertigen Glastafeln an der Gebäudehülle erfolgte hier die Kunst des Fügens in einem aufwendigen und kontrollierten Zusammensetzen der Schalungselemente, um am Ende die gewünschte Erscheinung der fertigen Betonmasse zu erreichen.

Die Kunst des Fügens findet sich ebenfalls in der Präsentation der einzelnen Exponate in den Ausstellungsräumen wieder. Da im gesamten Gebäude keine herkömmlichen Hängevorrichtungen vorhanden sind, werden die Bilder und Kunstinstallationen direkt mit der Architektur von Wand, Decke und Boden verbunden. Die Bedenken, dass die Sichtbetonwände nach einigen Jahren verändert und ornamentiert erscheinen und die Ausstellungsräume dadurch unansehnlich würden, haben sich nicht bewahrheitet. Peter Zumthor meinte dazu in seiner Rede anlässlich der Zehnjahresfeier des Kunsthauses Bregenz am 7. Juli 2007 im Vorarlberger Landestheater, dass das Kunsthaus Bregenz noch immer so strahle wie am Tag der Eröffnung und man ihm seine zehn Jahre nicht ansehe. Im Interview zur Zehnjahresfeier in der Zeitungsbeilage erwähnte er folgende Gründe: „Ich sehe, dass die Direktion die Künstler auffordert, mit der Architektur zu arbeiten. Was mir gut gefällt, ist, dass das Haus das seelenruhig erträgt, dass man Dinge wegnehmen kann und es kommt da nicht Styropor zum Vorschein. Und dass mit Markus Unterkircher und seinen Kollegen da jemand hervorragend auf das Haus schaut, mit Liebe. Das ist schon wichtig, bei all diesen Dingen, in die eingegriffen wird. Dass das Haus nicht darunter leidet, ist ein Glücksfall.“⁴⁷¹ Durch die Kunst des Fügens behält der Bau trotz unterschiedlicher künstlerischer Interventionen seine räumliche und architektonische Qualität bei und hat deshalb bis heute kaum etwas von seinem ursprünglichen Zauber eingebüßt. Das merkt der Künstler und sieht der Besucher.

⁴⁷⁰ PILGRAM 1997, S. 1387-1388

⁴⁷¹ ZUMTHOR 2007, S. 16



Abb. 176 Österreichische
Post AG,
Briefmarke
Kunsthhaus
Bregenz, 2011

Auszeichnungen der Architektur

Wegen seines besonderen Lichtkonzepts, des hochwertigen Klima- und Energiesystems, der Materialisierung, der konstruktiven Raffinessen, der handwerklichen Fertigkeit, der räumlichen Wirkung und der mehrschichtigen Fassade wurde der Architektur des Kunsthauses Bregenz bereits nach seiner Fertigstellung eine große internationale Aufmerksamkeit entgegengebracht. 1999 erhielt Peter Zumthor für die zwei Gebäude den renommierten und prestigeträchtigen von der EU-Kommission, dem Europaparlament und der „Mies van der Rohe“-Stiftung in Barcelona vergebenen 6. „Mies van der Rohe“-Preis

für europäische Architektur. Aus den insgesamt 123 eingereichten Projekten wählte die Jury die beiden Bauten wegen ihrer trügerischen Einfachheit, dem Experimentieren mit den verwendeten Materialien bis an die Grenzen des Möglichen und der spannungsgeladenen Einfügung in das vorhandene Stadtbild von Bregenz.⁴⁷² Mit zahlreichen weiteren Architekturpreisen und Auszeichnungen wurde zudem der konsequente Weg von Zumthor und der damit verbundene, oftmals schwierige Realisierungsprozess gebührend gewürdigt.

Factbox Kunsthaus Bregenz

Kosten:

285 Mio. österreichische Schilling (ca. 21 Mio. Euro),
davon reine Baukosten: 220 Mio. österreichische Schilling (ca. 16 Mio. Euro)

Verwaltungsgebäude:

2.680 m³ umbauter Raum, 540 m² Nutzfläche, 8,35 x 21,57 x 11 m

Ausstellungsgebäude:

28.000 m³ umbauter Raum, 3.340 m² Nutzfläche, 26,57 x 26,57 x 30 m (Höhe gemessen ab dem Erdgeschoss)

Fundierung:

35 Bohrpfähle mit 1 m Durchmesser, in maximal 26 m Tiefe auf Fels gegründet

⁴⁷² MIES VAN DER ROHE FOUNDATION 1999, S. 11

Baugrubensicherung:

3.800 m² Schlitzwände, 90 bzw. 120 cm dick bis auf Fels in maximal 26 m Tiefe gegründet

24 km Energieabsorberrohre in die Schlitzwände integriert

Tragkonstruktion:

Wände: 3 tragende Stahlbetonscheiben, 72 cm dick

Decken: 80 cm dicke Stahlbetonflachdecken bis zu 19 m gespannt, mit Teilvorspannung

Außenwände Obergeschosse: 25 cm dicker Stahlbeton

Stahlbaufassade:

712 Glastafeln mit den Maßen 1,72 x 2,93 m

Verbundsicherheitsglas aus 2 x 10 mm Floatglas/Weißglas mit 4-fach-Folie, Außenseite geätzt

Gewicht pro Scheibe: 252 kg

Stahlbaufassade: im Werk vorgefertigte Stahlfachwerkelemente mit 8 und 27 m Länge, 4,4 m Breite und 0,9 m Tiefe

Gesamtgewicht: 180 t ohne Glas

Glaslichtdecken:

705 Stück (235 je Etage) mit den Maßen 1,45 x 1,45 m

aus Verbundsicherheitsglas 2 x 6 mm Floatglas/Weißglas mit 2-fach-Folie, Untersicht geätzt

Gewicht pro Scheibe: 63 kg

4.2 Gesellschaftliche und kulturelle Relevanz der Institution

Der Ursprung und die öffentliche Resonanz der ephemeren Symbiose von Kunst und Architektur am Kunsthaus Bregenz werden im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden der Einfluss und die Möglichkeiten der Architektur, die strategischen Überlegungen der Institutionsleitung, der Einfluss der „Kunst im öffentlichen Raum“ und die Etablierung der ephemeren Fassadeninstallationen zu einer eigenständigen Programmlinie untersucht. Ebenso werden die Motivation und die Reaktionen von Künstlern und Leitung sowie der Diskurs mit der Bevölkerung analysiert. Ziel des Kapitels ist ein allgemeiner Einstieg in die ephemere Symbiose von Kunst und Architektur am Kunsthaus Bregenz sowie die gesellschaftliche und kulturelle Akzeptanz der Institution durch diese Arbeiten und ihren Einfluss auf die breite Verankerung in der Region aus architektonischer Sicht aufzuzeigen.



Abb. 177 Peter Zumthor,
Kunsthaus
Bregenz, 1997

Eröffnung

Nachdem Peter Zumthor bereits 1990 den Wettbewerb zum Bau des neuen Kunsthauses gewonnen hatte, genehmigte die Vorarlberger Landesregierung nach der langen und schwierigen Planungsphase erst im Juli 1992 seinen mehrmals überarbeiteten Entwurf. Anschließend folgte im Jahr 1993 der Baubescheid der Stadt Bregenz und der Spatenstich fand schließlich 1994 statt. Nach einer weiteren ausgesprochen langen Bauzeit, geprägt durch politische Streitereien, Kostenexplosion, negativer Berichterstattung in der lokalen Presse und der daraus folgenden großen Ablehnung in der regionalen Bevölkerung, wurden Ende Juni 1997 das Verwaltungsgebäude und im Juli 1997 auch das Ausstellungsgebäude fertiggestellt. Die Institution Kunsthaus Bregenz mit ihren neuen Bauten wurde am 25. Juli 1997 feierlich eröffnet.

Die lange Realisierungszeit, mitsamt Kostenübersteigerung und der Nutzungsumänderung von der ursprünglich ausgeschriebenen Landesgalerie zu einem international ausgerichteten Kunsthaus, bot keinen einfachen Start für die neue Kulturinstitution bei der lokalen Bevölkerung. Die Architektur des Ausstellungsgebäudes erhielt dagegen von Anfang an bzw. bereits vor der Eröffnung eine enorme Aufmerksamkeit. Entscheidend trugen hierzu das innovative Tageslichtkonzept und die hohe Materialpräsenz bei. Kritische Stimmen, sowohl regional als auch international, sahen jedoch anfänglich genau

in diesem Bonus die mögliche Gefahr, dass Kunst in dieser dominanten Architektur nur schwer auszustellen sei und in weiterer Folge die Ausstellungsräume schwierig zu bespielen. Zwar bezeichnete Friedrich Achleitner die Räume als weder geschwätzig noch neutral, weder sich vor der Kunst verbeugend noch dass sich die Architektur in den Vordergrund dränge. Trotzdem vermerkte auch er, dass die Kunst erst neben dieser stillen, spannungsgeladenen Architektur bestehen müsse.⁴⁷³

So überrascht es nicht, dass die erste Ausstellung in diesem neuen Ausstellungsbau sowohl von Fachpublikum wie auch von der Bevölkerung mit außerordentlichem Interesse erwartet wurde. Die Entscheidung, welcher Künstler die eigentliche Eröffnungsausstellung im neuen Gebäude durchführen sollte, erfolgte daher primär nach strategischen Überlegungen. Die Wahl der Kunsthaus-Leitung fiel auf den amerikanischen Künstler James Turrell, der sich in seinem künstlerischen Oeuvre speziell mit Licht und Raum befasst, den Themen der Architektur des Kunsthauses, und aufgrund dessen mit seiner langjährigen Erfahrung auf die neuen Ausstellungsräume optimal reagieren konnte.⁴⁷⁴

Ephemere Fassadeninstallation als strategische Überlegung

Während der Konzipierungen für die Eröffnungsausstellung entstand zwischen der Kunsthaus-Leitung und dem Künstler Turrell die Idee, zusätzlich zu der Ausstellung im Inneren auch das Gebäude selbst durch eine mit Licht illuminierte Fassadeninstallation in den städtischen Raum hinaustreten zu lassen. Dieser maßgeschneiderte Austausch von Kunst und Architektur reagierte auf die architektonischen Begebenheiten und entwickelte sich aus den konstruktiven Möglichkeiten des 90 Zentimeter breiten Zwischenraums von äußerer Glashülle und innerem Betonkern.



Abb. 178 James Turrell,
Massed Light,
Bregenz, 1997

Im Lichtgraben dieses Zwischenraums platzierte Turrell auf dem Niveau des Untergeschosses eine Serie von vertikal strahlenden Scheinwerfern mit computerkontrollierten Farbwechseleinheiten. In diesem Bereich konnten die Lichtquellen für den Betrachter nicht sichtbar positioniert werden und damit das Ausstellungsgebäude in eine bunte, in sich wechselnde Farbwelt eintauchen lassen. Durch die Ausrichtung der Leuchtquellen umfasste das materialisierende Licht das gesamte Gebäude und tauchte

⁴⁷³ ACHLEITNER 1999a, S. 48

⁴⁷⁴ Siehe Interview Sagmeister, S. 269

die architektonische Struktur der Glasfassade in eine gleichmäßige Farbpalette von Weiß über Blau zu Violett und Rot und den entsprechenden Farbmischungen. Die Computersteuerung kontrollierte die Dauer und die Abfolge der Farben und tauchte die Fassade über die gesamte Höhe von 30 Metern in das jeweilige Lichtspektrum.⁴⁷⁵



Abb. 179 James Turrell,
Massed Light,
Bregenz, 1997

Mit dieser Lichtinstallation an der Fassade verließ bzw. erweiterte Turrell den traditionellen Ausstellungsraum. Seine Kunst trat nach außen und erzeugte einen direkten Kontakt mit der breiten Bevölkerung und dem umliegenden öffentlichen Raum. Dadurch veränderte diese neue ephemere Symbiose von Kunst und Architektur die Erscheinung und Wahrnehmung des Kunsthauses Bregenz. Sie setzte das brandneue Ausstellungsgebäude auf einen Schlag in Szene und signalisierte zugleich von Weitem die Eröffnung der Kulturinstitution. Gleichzeitig

erzeugte die Gebäudehülle durch den Farbwechsel einen direkten Kontakt mit dem umliegenden städtischen Raum und wurde als hohe Kunst Teil dieses öffentlichen Bereichs. Im weiteren Sinn fungierte die Lichtinstallation als Scharnier, als ein Gelenk zwischen dem Innenleben des Ausstellungsgebäudes und der städtischen Außenwelt und machte das neu eröffnete Kunsthaus Bregenz für jeden als ein solches gut sichtbar. Diese erste Lichtinstallation von James Turrell an der KUB-Fassade des Ausstellungsgebäudes zeigte deutlich die für die neue Kulturinstitution nicht zu unterschätzende Synergie zwischen innen und außen, Gebäude und Stadt, Kunstinstitution und Bevölkerung auf.

„Kunst im öffentlichen Raum“ als strategische Überlegung

Bereits vor der Eröffnung machte sich die Kunsthaus-Leitung Gedanken, wie die neue zeitgenössische Kunstinstitution im Bewusstsein der Bevölkerung geeignet zu verankern sei. Das Ziel war, die vorherrschende negative Assoziation gegenüber der Institution in der Bevölkerung zu minimieren und eine positive Akzeptanz zu erzeugen sowie dadurch langfristig einen direkten Kontakt mit der Bevölkerung zu etablieren. So entstand die Idee, die Eröffnung des Kunsthauses Bregenz mit einem breit angelegten Rahmenprogramm über die Ausstellungsräume hinaus in die Stadt hineinwachsen zu lassen. Der Kurator Rudolf Sagmeister legt die Beweggründe im Interview dar: „Das Haus ging

⁴⁷⁵ TURRELL 1997, S. 21

durch eine lange und schwierige Planungs- und Entstehungsphase und wurde in dieser Zeit von der Bevölkerung teilweise abgelehnt. Zeitgenössische Kunst und Architektur sind oft umstritten und schwer verständlich und die Tatsache, dass dieser Neubau durch öffentliche Steuergelder finanziert wurde, beruhigte die Situation nicht, sondern polarisierte die Bevölkerung zusätzlich. Dazu kam, dass die zukünftige Nutzung des Gebäudes nach außen nicht zu sehen war und somit das Gebäude der Bevölkerung nicht mitteilte, was es war. Es hätte alles sein können. Ein Parkhaus, eine Lagerhalle oder eben das neue Kunsthaus Bregenz. Aus diesen Gründen wurde bereits im Vorfeld eine Programmlinie für zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum angelegt. ‚Kunst in der Stadt‘ sollte der Bevölkerung sowohl zeitgenössische Kunst als auch das neue Kunsthaus Bregenz näherbringen und Vertrauen schaffen.“⁴⁷⁶



Abb. 180 Kunst in der Stadt, Bregenz, 1997

Dreißig Künstler aus dem In- und Ausland waren eingeladen, mit ihren Arbeiten an der neu ins Leben gerufenen „Kunst in der Stadt“ teilzunehmen und auf einen jeweils selbst gewählten Ort mit ihren ephemeren Interventionen zu reagieren. Es entstanden ganz unterschiedliche Arbeiten, die sich teils unauffällig, teils unübersehbar im gesamten Bregenzer Stadtraum verteilten und, kombiniert mit der Ausstellung im Kunsthaus selbst, das neue Haus für zeitgenössische Kunst auf eine kraftvolle Art und Weise einführten.⁴⁷⁷

Die ursprünglich von der Kunsthaus-Leitung nicht vorgesehene Lichtinstallation von Turrell am Ausstellungsgebäude passte inhaltlich optimal zu der Intention von „Kunst in der Stadt“, zeitgenössische Kunst in der Stadt zu implementieren. Da die Lichtinstallation im musealen Spannungsfeld des Ausstellungsgebäudes und in direkter Nähe zur Institution Kunsthaus Bregenz stattfand, war sie für den Laien gut als Kunstobjekt lesbar. Somit wurde die Architektur als Sockel für die Lichtinstallation wahrgenommen und die Installation übernahm neben dem Sichtbarmachen des Gebäudes und der Institution auch die Aufgabe, als Teil von „Kunst in der Stadt“ zu fungieren und in erweitertem Sinn als eine Art Botschafter für zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum aufzutreten.

⁴⁷⁶ Siehe Interview Sagmeister, S. 269

⁴⁷⁷ KUNSTHAUS BREGENZ 1997, S. 9



Abb. 181 Karl-Heinz Ströhle, Kunst in der Stadt, Bregenz, 1997

Die ephemeren Installationen der „Kunst in der Stadt“ waren für den Zeitraum vom 25. Juli bis zum 7. September 1997 konzipiert. Zwei Arbeiten, wie die Schriftinstallation an der Fassade der Sparkasse Bregenz von Heinz Gappmayr⁴⁷⁸ oder die der Witterung ausgesetzten und im Laufe der Jahre zunehmend verblassenden Bodenzeichnung aus organischen weißen Linien auf dem Kunsthaus-Platz von Karl-Heinz Ströhle⁴⁷⁹, blieben jedoch bis heute dem städtischen Raum erhalten, als Relikte aus der ersten Aktion von „Kunst in der Stadt“.

Resonanz der „Kunst in der Stadt“

Der enorme Erfolg von „Kunst in der Stadt“ samt Lichtinstallation an der Fassade des Ausstellungsgebäudes zeigte sich in den zahlreichen Rückmeldungen aus der Bevölkerung, die an Politik und Kunsthaus-Leitung gerichtet waren. Ganz natürlich integrierte diese Kombination Kunst in den Alltag der Menschen – die Bevölkerung kam mit den verschiedenen Objekten in Berührung, ohne dabei den umständlichen Gang in eine Ausstellung auf sich nehmen zu müssen. Auf einen Schlag erhöhte sich spürbar die Akzeptanz für zeitgenössische Kunst und regte den Diskurs zwischen der neu gegründeten Institution und der Bevölkerung an.



Abb. 182 Daniel Buren, Die Farben des Sees, Bregenz, 2001

Der große Zuspruch von Bevölkerung und Touristen, die Bregenz vor allem im Sommer besuchen, auf „Kunst in der Stadt“ führte zu einer Weiterführung dieser Programmlinie bis ins Jahr 2000. Vier Sommer lang entstanden eine Vielzahl an künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum, teilweise in Kooperation mit anderen Bregenzer Kunstinstitutionen wie dem Palais Thurn & Taxis, dem Magazin 4 oder der Galerie Hämmerle. Der Schwerpunkt im ersten Jahr von „Kunst in der Stadt“ war das Sichtbarmachen und Implementieren von zeitgenössischer Kunst im Zuge der Kunsthaus-Eröffnung

durch unterschiedliche Künstler. Das zweite Jahr lief unter dem Thema „Audio Art“ und im dritten Jahr hieß der Programmschwerpunkt „Naturally Art“. Im vierten Jahr, das verschiedene Kunstprojekte unter dem Titel „LKW Kunst in der Stadt 4“ zusammenfasste, war die Aufmerksamkeit der Bevölkerung nicht

⁴⁷⁸ KUNSTHAUS BREGENZ 1997, S. 44-47

⁴⁷⁹ KUNSTHAUS BREGENZ 1997, S. 112-115



Abb. 183 Antony Gormley, Lageplan Horizon Field, 2012



Abb. 184 Antony Gormley, Horizon Field, Lech, 2012

mehr groß vorhanden. Zu rasch hintereinander und zu viele, für den Laien oftmals inhaltlich schwer zugängliche Kunstwerke wurden in den öffentlichen Raum implementiert. Den Abschluss dieser vierjährigen, vom Kunsthaus Bregenz initiierten Aktivität von „Kunst in der Stadt“ im öffentlichen Raum bildete 2001 die Einzelarbeit des französischen

Künstlers Daniel Buren in den Bregenzer Seeanlagen mit dem Titel „Die Farben des Sees“⁴⁸⁰. Danach fanden keine Projekte im städtischen Raum von Bregenz auf Initiative des Kunsthauses Bregenz mehr statt. Zwar realisiert das KUB bis heute, quer über Vorarlberg verstreut, großmaßstäbliche temporäre Kunstinterventionen in unregelmäßigen Abständen im öffentlichen Raum. Beispiele für solche Arbeiten, die nicht mehr auf den Bregenzer Stadtraum begrenzt sind, sind die Xenon-Projektion „Truth before Power“ von Jenny Holzer⁴⁸¹, die Implementierung von hundert lebensgroßen Gusseisenabdrücken eines menschlichen Körpers im „Horizon Field“-Projekt von Antony Gormley⁴⁸² im alpinen Hochgebirge des Arlbergs oder die Arbeit des Vorarlberger Künstlers Gottfried Bechtold⁴⁸³ an der Silvretta-Staumauer.



Abb. 185 Franz West, Billboard, Bregenz, 2011

Neben den beiden bereits erwähnten Arbeiten aus „Kunst in der Stadt“ von Gappmayr und Ströhle existiert die Sandsteinskulptur „Waterbabies #01 + #02“ von Christoph Lissy⁴⁸⁴ aus „Kunst in der Stadt 3“ auf dem Kunsthaus-Platz heute noch. Weiter sind die im ersten „Kunst in der Stadt“-Jahr betonierten sieben Betonstelen entlang der Seestrasse erhalten geblieben. Das Kunsthaus nutzt diese sogenannten KUB-Billboards aktiv als Außenstelle für zeitgenössische Kunst und lässt sie jährlich von bereits im Vorfeld bestimmten Künstlern regelmäßig mit Plakaten

⁴⁸⁰ SCHNEIDER 2012, S. 146-147

⁴⁸¹ SCHNEIDER 2012, S. 261-263

⁴⁸² KUNSTHAUS BREGENZ 2011a

⁴⁸³ SCHNEIDER 2012, S. 184-185

⁴⁸⁴ KUNSTHAUS BREGENZ 1999, S. 172-175

bespielen.⁴⁸⁵ Hier werden auch provozierende Themen im öffentlichen Raum künstlerisch dargestellt, was wegen der räumlichen Distanz zum Kunsthaus von der Kunsthaus-Leitung akzeptiert wird. Das zeigt, dass die Kunsthaus-Leitung nach der starken anfänglichen Ablehnung der neuen Institution noch immer darauf bedacht ist, dass keine allzu stark polarisierenden Themen direkt mit dem Ausstellungsgebäude in Zusammenhang gebracht werden, um die vorherrschende breite Akzeptanz nicht zu gefährden.

Resonanz der ersten ephemeren Fassadeninstallation

Die Lichtinstallation von James Turrell war, wie die „Kunst in der Stadt“, ein voller Erfolg für die neue Institution. Die farbenfrohe, ästhetische Installation leuchtete in der Nacht bis weit auf den Bodensee hinaus und machte das KUB-Ausstellungsgebäude in nah und fern bekannt. Seine ungewohnte nächtliche Erscheinung führte schlagartig zu einer breiten lokalen Identifikation mit dem KUB, was zu dem damaligen Zeitpunkt nicht als selbstverständlich betrachtet werden konnte. Streitereien, negative Presse und die ablehnende Haltung der Vorarlberger Künstlerschaft, da keine Landesgalerie für sie gebaut wurde, waren vorherrschend. Umso mehr überrascht die bis heute anhaltende positive Resonanz, wobei diese erste Lichtinstallation am Erfolg des Kunsthauses einen entscheidenden Anteil hatte, wie Hans-Peter Bischof, damaliger Landesstatthalter und Kulturreferent der Vorarlberger Landesregierung, treffend in seinem Interview beschreibt: „Das Kunsthaus hat heute nicht nur in der internationalen Kunstszene eine starke Position inne, sondern auch in Vorarlberg. Es wird von

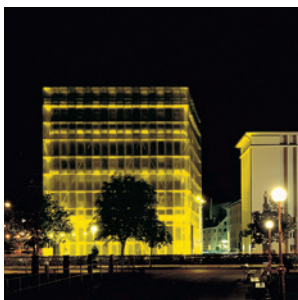


Abb. 186 James Turrell,
Massed Light,
Bregenz, 1997

der Bevölkerung in der Region sehr gut angenommen und erhält viel mehr Akzeptanz, als je erwartet oder erhofft werden konnte. Zu dieser positiven Entwicklung trug zweifellos gleich zu Beginn die Lichtinstallation von James Turrell bei, die eigens für die Eröffnung konzipiert wurde. Mit dieser Installation wurde auch die Idee geboren, das Haus über die ‚Kunsthaus-Haut‘ künstlerisch nach außen strahlen zu lassen. Rückblickend war diese Entscheidung für die weitere Entwicklung des Kunsthauses Bregenz von unschätzbarem Wert.“⁴⁸⁶

Nicht nur bei der eigenen Bevölkerung erzeugte die Lichtinstallation von Turrell eine positive Reaktion, sie fand, wie auch „Kunst in der Stadt“, großen

⁴⁸⁵ Siehe Interview Sagmeister, S. 272

⁴⁸⁶ Siehe Interview Bischof, S. 332

Anklang bei den Touristen und Besuchern der Bregenzer Festspiele. Indem die Kunst an der Fassade des Ausstellungsgebäudes positioniert wurde, fungierte der Glaskubus als Sockel der Kunst. Dadurch regte die ephemere Symbiose von Kunst und Architektur in Form der Lichtinstallation den Betrachter zur Sensibilisierung seiner Wahrnehmung und zugleich zum Erforschen und Entdecken an: Die junge Institution trat mit jedem in Korrespondenz, ohne einen zwingenden Besuch ihrer Ausstellungsräume zu fordern, um den Dialog mit zeitgenössischer Kunst zu erreichen. Die Lichtinstallation ermöglichte den unkomplizierten Zugang zur Institution Kunsthaus Bregenz und in weiterer Folge zur im Gebäudeinneren ausgestellten zeitgenössischen Kunst und stellte ein lebendiges Beispiel für die Demokratisierung der Kunst dar, wie sie schon seit der Aufklärung gefordert wurde.

Permanent versus ephemer

Die temporäre Lichtinstallation mit ihrem langsam wechselnden Licht faszinierte die Menschen. Die diesbezügliche Reaktion in der Bevölkerung war derart positiv, dass der politische Landeseigentümer die Kunsthaus-Leitung anfragte, ob diese Installation nicht permanent übernommen werden könnte. Sagmeister dazu in seinem Interview: „Die Eröffnung war ein voller Erfolg und das Gebäude wurde nun von Leuten angenommen, die es im Vorfeld abgelehnt hatten. Alles war nun umgekehrt. Das Farb- und Lichtspiel gefiel den Menschen so gut, dass sie die Lichtinstallation nicht nur temporär, sondern permanent an der Fassade haben wollten, was allerdings vom Kunsthaus Bregenz nur teilweise umgesetzt werden konnte. Schließlich wollten wir das Gebäude auch wieder in seiner neutralen Gebäudehaut zeigen.“⁴⁸⁷



Abb. 187 James Turrell,
Massed Light,
Bregenz, 1997

Auch für James Turrell war eine Umwandlung in eine permanente Nutzung nicht ohne Weiteres vorstellbar. Er begründete das wie folgt: „For the light installation ‚Massed Light, 1997‘ we used light fixtures shining vertically, which we installed in the space between the glass plates of the facade and the building’s structure. As the light installation was only temporary, we employed light fixtures normally used in Rock or Pop concerts. As the result of various tests on the facade of the Kunsthaus we subsequently knew how many light fixtures we needed to borrow from Phil Collins and rent for the light installation ‚Massed Light, 1997‘. If the light installation had been permanent I would have chosen LED lighting.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Siehe Interview Sagmeister, S. 269-270

⁴⁸⁸ Siehe Interview Turrell, S. 279



Abb. 188 Nacht-
beleuchtung
Kunsthhaus
Bregenz, 2014

Die technisch nur für eine temporäre Nutzung konzipierte Lichtinstallation konnte zudem nicht ohne enormen finanziellen Aufwand in eine permanente umgewandelt werden. Das entsprach weder den Vorstellungen des Künstlers noch der Kunsthaus-Leitung und die Installation wurde nach dem Ende der Ausstellung wieder abgebaut. Aufgrund des großen Erfolgs erfolgten jedoch Überlegungen, wie der Glaskubus mit einer Beleuchtung permanent in der Nacht sichtbar gemacht werden konnte.

Um eine schlichte, nicht zu dominante bzw. nicht mit der Architektur des Ausstellungsgebäudes konkurrierende Lichtinszenierung zu erhalten, wurden die Farbleuchten von Turrells Interaktion im Zwischenraum von Glashülle und Betonkern durch Scheinwerfer mit neutralem weißem Licht ersetzt. So entstand die heutige nächtliche Beleuchtung des Ausstellungsgebäudes, die die geheimnisvolle Erscheinung während des Tages nun auch in einer nächtlichen Inszenierung der schemenhaften inneren Betonstruktur von Treppen und umlaufenden Fensterbändern der Lichtgeschosse weiterträgt.⁴⁸⁹

Etablierung ephemerer Fassadenkunst als eigene Programmlinie

Aufgrund der breiten Resonanz und der enormen Beliebtheit dieser ersten Fassadeninstallation erhält die Kunsthaus-Leitung bis heute Anfragen aus der Bevölkerung sowie von Künstlern für weitere Fassadenarbeiten am Ausstellungsgebäude, wie Sagmeister in seinem Interview berichtet.⁴⁹⁰ Das veranlasste die Kunsthaus-Leitung, die Realisierung von temporären Fassadeninstallationen im Laufe der Jahre immer wieder aufzugreifen. So wurden sie zur Tradition und etablierten sich mittlerweile zu einer eigenen Programmlinie. Die bis zum jetzigen Zeitpunkt realisierten 21 Fassadeninstallationen waren maßgeschneiderte Interaktionen, die, in der individuellen Handschrift des Künstlers umgesetzt, einen jeweils unterschiedlichen künstlerischen Ausdruck erreichten. Dadurch blieben die Fassadeninstallationen auch über längere Zeit spannend für den Betrachter. Hier unterscheiden sich die KUB-Fassadeninstallationen von anderen Fassadeninteraktionen wie z. B. derjenigen am Kunsthaus Graz, dessen Gestaltungsmöglichkeit wegen der fixierten Installationstechnik von vornherein begrenzt ist.

⁴⁸⁹ Siehe Interview Sagmeister, S. 270

⁴⁹⁰ Siehe Interview Sagmeister, S. 270

Unabhängig davon, ob es sich bei den KUB-Fassadenarbeiten um Installationen aus den Bereichen der Licht- und Videokunst handelt oder um bauliche Adaptionen, sie tragen die zeitgenössische Kunst in den öffentlichen Raum, übernehmen eine aktive Vermittlungsrolle für die Kunsthaus-Institution und erzeugen einen direkten Kontakt mit der Bevölkerung. Die Installationen kommunizieren mit den Menschen in ihrem alltäglichen Leben, beim Flanieren in den Seeanlagen, beim Radfahren, im fließenden Autoverkehr oder im Stau entlang der Seestraße; sie werden vom vorbeifahrenden Zug aus, bei der Ankunft mit dem Schiff oder beim Einkaufen in der Stadt wahrgenommen. Aufgrund ihrer Position an der Fassade und der damit verbundenen visuellen Nähe zum Kunsthaus sind diese Arbeiten in das sichere museale Umfeld eingebettet und für die Menschen als zeitgenössische hohe Kunst auf einen Blick erkennbar. Vielleicht sind sie gerade deshalb für die Bevölkerung inhaltlich besser verständlich, beliebter und lassen sich leichter annehmen als manch andere Kunstprojekte im öffentlichen Raum.

Die Popularität und daraus folgende breite Akzeptanz der KUB-Fassadeninstallationen gehen ebenfalls aus den nachfolgenden Interviews mit den Verantwortlichen hervor, den Rückmeldungen an die Kunsthaus-Leitung und den Anfragen nach weiteren Fassadenarbeiten. All dies ergibt einen Mehrwert und eine zusätzliche Identifikation für die Institution des KUB und seine Architektur, was von der Kunsthaus-Leitung mit der Etablierung der ephemeren Fassadenkunst als eigene Programmlinie aufgegriffen wurde.

Motivation und Auswahlkriterien der Institution

Für die Kunsthaus-Leitung liegt die Motivation für die Realisierung der Fassadenarbeiten ausschließlich auf dem künstlerischen Fokus in Kombination mit dem gestalterischen Ausdrucks des jeweiligen Künstlers⁴⁹¹. Sagmeister ergänzt diese Einstellung in seinem Interview: „Wir wollen Installationen an der Fassade nicht zur Regel machen. Es soll keine Erwartungshaltung entstehen. Die Installationen sollen ihre Spannung nicht verlieren. Wenn sich ein gutes Projekt ergibt, machen wir es. Wenn sich kein Projekt ergibt, ist das für uns auch in Ordnung. Wir machen nicht um jeden Preis eine Fassadenarbeit.“⁴⁹²

Diese Haltung gemeinsam mit der über die Jahre gewachsene Entwicklung, die damit einhergehende künstlerische und inhaltliche Ausrichtung und der sensibilisierte Umgang mit der Fassade stellen sicher, dass der Glaskubus des

⁴⁹¹ Siehe Interview Sagmeister, S. 270-271

⁴⁹² Siehe Interview Sagmeister, S. 270



Abb. 189 Peter Kogler,
Vorarlberg
Museum,
Bregenz, 2013

KUB-Ausstellungsgebäudes ausschließlich für von Künstlern konzipierte Kunstinstallationen zur Verfügung steht. Das ist ein wichtiger Aspekt, da wegen der größeren technischen Möglichkeiten immer öfter Fassadeninstallationen an Ausstellungsgebäuden mit werbetechnischen Aspekten installiert werden, wie z. B. bei dem bereits erwähnten Leopold Museum im Wiener Museumsquartier oder dem Wiener Ringturm am Donaukanal. Auch die Fassade des in der Nachbarschaft des KUB gelegenen, umgebauten Landesmuseums wurde bereits auf Wunsch eines Sponsors für Werbezwecke missbraucht. Diese Fassade fungierte einen Abend lang als Träger einer Lichtinstallation, die von Peter Kogler konzipiert und von der Leuchtenfirma Zumtobel für die internationale Fachkongress-Messe „LED professional Symposium + Expo“ in Auftrag gegeben worden war. Das Beispiel macht sichtbar, dass mithilfe der LED-Lichttechnik eine Umsetzung von Fassadenarbeiten leicht möglich ist, was Institutionen, wie hier die Leitung des Landesmuseums, dazu verleitet, eine Fassadenarbeit ohne inhaltliche Verknüpfung mit dem Museum selbst zu akzeptieren und somit als Werbeträger von sponsernden Firmen zu fungieren.

Der Erfolg der Fassadenarbeiten am KUB kann deshalb nicht ohne Weiteres auf eine andere Kunstinstitution übertragen werden. Er entsteht einerseits durch die vorhandenen architektonischen Begebenheiten, die den Installationen einen großen konzeptionellen Freiraum ermöglichen, und andererseits im reflektierten Umgang mit den künstlerischen Aktionen. Und genau hier unterscheiden sich die Fassadenarbeiten am KUB von anderen und zeigen damit zugleich den schmalen Grat zwischen künstlerisch motivierten und solchen von der Werbung eingenommenen Fassadenarbeiten auf, die durch mangelnde Reflexion der Ausstellungsverantwortlichen oder aufgrund Marketingkonzepten inzwischen leider immer häufiger zu finden sind.

Motivation und Resonanz der Künstler

Die meisten Künstler berichten von ihrer Motivation, mit den Fassadeninstallationen die Aufmerksamkeit der Bevölkerung bzw. den Austausch mit ihr in der Hinsicht zu erreichen, dass die Menschen ihre Ausstellungen besuchen und das Interesse zu ihren Arbeiten sowie zur Institution Kunsthaus geweckt wird. Dagegen hat die Resonanz, die ihre Arbeiten in der Bevölkerung inhaltlich tatsächlich auslösen, für die Künstler selbst einen unterschiedlichen Stellenwert. Sein Desinteresse diesbezüglich erklärt der französische Künstler

Bustamante in seinem Interview: „No, I am not aware of any public reactions. Art is not the same as music. A musician is immediately aware if the public likes his music or not. In art it is different. At exhibition openings visitors come and praise you and the art and say how good and fascinating your work is. People, who do not like your work, do not tell you their opinion. After the exhibition opening you rarely hear anything about visitors' reactions. Therefore, in comparison to music, it is always difficult to say something about visitors' reactions. As an artist you are unaware of visitors' experiences of and feelings about the work. They must be shared with you, and that is not so easy.“⁴⁹³ Der Brite Craig-Martin bekennt in seinem Interview hingegen recht offen: „Of course I care about people's reactions. I would not like to put something so large on the facade that I did not like or that looked bad. I have already done works in outside spaces and so knew that something so large would amuse people. They like and delight in oversized things. On the other hand, people who did not like my work on the facade would not have told me so. My work on the facade offered the opportunity to look at these two objects or simply ignore them. I really liked and appreciated these individual and personal decisions by each person about this work.“⁴⁹⁴



Abb. 190 Siegrun Appelt,
288 kW,
Bregenz, 2005

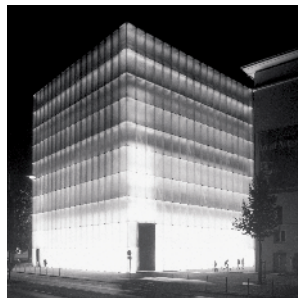


Abb. 191 Siegrun Appelt,
288 kW,
Bregenz, 2005

Die Reaktionen der Bevölkerung auf zeitgenössische Kunst sind vorab oftmals schwer einzuschätzen. Da die Fassadenarbeiten sich, laut eigenen Angaben der Künstler, primär aus ihrer individuellen Kunst und einem inhaltlichen Kontext heraus entwickeln, fließen Überlegungen über

mögliche Reaktionen der Bevölkerung nicht in die Erstellung der Werke mit ein. Auch erhalten die wenigsten Künstler eine Rückmeldung diesbezüglich vom Kunsthaus. Die Kunsthaus-Leitung selbst kennt, laut Sagmeister, die Reaktionen der Bevölkerung auf die Fassadenarbeiten nur bedingt und kann ebenfalls nicht belegen, ob Fassadeninstallationen wirklich mehr Besucher in die Ausstellungen locken, wie von manchen Künstlern konzeptionell angedacht⁴⁹⁵. Nur wenn die Künstler bei ihrer eigenen Installation vor Ort verweilen und sie über einen längeren Zeitraum gemeinsam mit der Bevölkerung beobachten, erleben sie

⁴⁹³ Siehe Interview Bustamante, S. 314

⁴⁹⁴ Siehe Interview Craig-Martin, S. 318

⁴⁹⁵ Siehe Interview Sagmeister, S. 272-273

Reaktionen darauf. Wie Siegrun Appelt berichtet: „Neben den visuellen und ästhetischen Aspekten wurde die Installation von manchen Betrachtern auch als psychologisch animierendes Licht aufgenommen. Ich habe während der Lichtinstallation oft beobachtet, wie Menschen stehen blieben, im Licht standen, die Lichtveränderung beobachteten und ihre Eindrücke einander mitteilten. Viele fotografierten die Installation. Andere standen vor dem Licht und ließen sich als Silhouette fotografieren. An einem Abend konnte ich beobachten, wie Jugendliche mit ihren Skateboards darauf warteten, dass es endlich 22 Uhr wurde und die Lichtinstallation begann. Anschließend fuhren sie voller Freude mit ihren Skateboards über den Platz und sprangen über den Kabelkanal. Aufgrund dieser Eindrücke und der positiven Resonanz glaube ich, dass die Lichtarbeit 288 kW gut in der Öffentlichkeit ankam.“⁴⁹⁶



Abb. 192 Artikel über Ruth Schnell, Territorism, 2002



Abb. 193 Ruth Schnell, Territorism, Bregenz, 2002

Resonanz von Medien und Tourismusbranche

Lokale und überregionale Medien sind inzwischen gern bereit, mit regelmäßigen Berichterstattungen über die Ausstellungen und Veranstaltungen zu informieren, die im KUB stattfinden, weil bei Bevölkerung und Fachpublikum ein starkes Interesse an den künstlerischen Aktivitäten des Kunsthauses vorhanden ist. Oft werden neue Fassadenarbeiten bereits in den Überschriften hervorgehoben und so dem Leser auf einen Blick vermittelt. Die Überschrift zu Keith Sonniers Werkschau und Fassadenarbeit lautete klar und deutlich „Das Kunsthaus leuchtet wieder“⁴⁹⁷, was gleich eine Assoziation zur ersten Lichtinstallation von Turrell herstellte. Mit „Panzer ‚besetzt‘ Kunsthaus“⁴⁹⁸ erfolgte die inhaltliche Ankündigung der Ruth-Schnell-Projektion und bei „Kunsthaus erhält Fink-Haut“⁴⁹⁹ wurde sofort vermittelt, dass es sich bei der Fassadenarbeit um den Auftakt zu einer Ausstellung handelte. Überschriften dieser Art, hier als Auszug aus den Berichterstattungen der lokalen

Presse, erhöhen die Bekanntheit der Fassadeninstallationen zusätzlich und tragen sie in die Region hinaus. Kombiniert mit allgemeinen Informationen über das KUB ermöglichen solche Berichte der Bevölkerung, sich mit zeitgenössischer

⁴⁹⁶ Siehe Interview Appelt, S. 311

⁴⁹⁷ GRABHER 1999, S. 10

⁴⁹⁸ PICHLER 2002, S. 42

⁴⁹⁹ DIETRICH 2003, S. 4

Kunst auseinanderzusetzen, und beleben damit den Diskurs zwischen ihr und der Institution.

Bilder des Kunsthauses mit seinen Fassadeninstallationen werden gern auch von anderen Vorarlberger Institutionen und Tourismusorganisationen publiziert: Regelmäßig erhält das KUB Anfragen von Gemeinden, Firmen, Hotels und Tourismusstellen, ob sie bestimmte Aufnahmen von Fassadenarbeiten für Werbezwecke verwenden dürfen. Da diese Werke stets einen Bezug zur Umgebung, zum See oder zu den Bergen herstellen, eignen sie sich ausgezeichnet als Werbesujets und werden deshalb den auf die Innenräume begrenzten Ausstellungsobjekten vorgezogen. Diese Anfragen und die damit verbundene große Resonanz zeigt die positive Assoziation der Institution Kunsthaus Bregenz in der Bevölkerung. Im Gegenzug fördert die Verwendung in der Werbung den Wiedererkennungswert des Kunsthauses sowie der Region und erhöht zugleich die Bekanntheit der KUB-Fassadeninstallationen in der Bevölkerung und ihrem Umfeld. Sagmeister erklärt das folgendermaßen: „Installationen an der Fassade machen den Außenraum unverwechselbar und sind identitätsstiftend für die Region. Aus diesem Grund werden wir hin und wieder von verschiedenen Tourismusorganisationen angefragt, ob sie die eine oder andere Installation für ihre Vorarlberg- oder Bregenz-Promotion verwenden dürfen. Sponsoren publizieren die von ihnen unterstützte Installation häufig in ihren Katalogen, Jahresrückblicken, Postkarten und Zeitschriften. Die Bilder mit Fassadeninstallationen am Kunsthaus Bregenz verbreiten sich ebenso wie die Abbildungen unserer Ausstellungen in Fachzeitschriften. Für das Kunsthaus Bregenz sind Fassadeninstallationen aber natürlich in erster Linie Kunst. Es spielt für uns inhaltlich keine Rolle, ob eine Arbeit im Gebäude oder an der Fassade gemacht wird. Wir verwenden unsere Ausstellungen oder Fassadeninstallationen nicht als Werbung im herkömmlichen Sinn, sondern für unsere Kataloge und unser Archiv. Wenn die Kunstprojekte für andere auch als ‚Werbung‘ funktionieren, freut uns das, weil das die zeitgenössische Kunst einem breiteren Publikum nahebringt.“⁵⁰⁰

Einfluss der Öffentlichkeitsarbeit

Die gesellschaftliche Verankerung der Institution Kunsthaus Bregenz in der Region und im internationalen Ausstellungsbetrieb erfolgt durch mehrere Faktoren. Fassadeninstallationen sind dabei ein Aspekt. Ihnen wird neben der

⁵⁰⁰ Siehe Interview Sagmeister, S. 272-273

Öffentlichkeitsarbeit, der Kunsthaus-Didaktik, diversen Kooperationen mit der Wirtschaft und anderen Kulturinstitutionen, der „Gesellschaft der Freunde des Kunsthauses Bregenz“ und der alles entscheidenden Qualität der eigentlichen Ausstellungen eine wichtige Rolle zuteil.

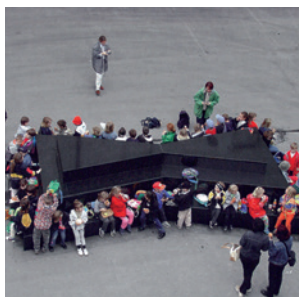


Abb. 194 Michelangelo
Pistoletto,
Skulptur
segno arte,
Bregenz, 2010

In der Anfang des 21. Jahrhunderts existierenden hohen Dichte an Ausstellungsinstitutionen und der damit verbundenen Konkurrenz kommt kein Weg mehr an der seit den 1970er-Jahren etablierten Öffentlichkeitsarbeit mit den Aufgaben von Vermitteln und Präsentieren vorbei⁵⁰¹. Auch die Öffentlichkeitsarbeit des Kunsthauses Bregenz spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Verankerung in der Bevölkerung und bei der Vermarktung seiner Ausstellungen und der dazugehörigen Aktivitäten. Der Aufgabenbereich der KUB-Öffentlichkeitsarbeit umfasst die Pflege von Kontakten zu Medienvertretern, das Wecken von Interesse für zeitgenössische Kunst in

der Bevölkerung, Werben für einen Besuch der Ausstellungen, das Vermarkten der Rahmenprogramme der jeweiligen Ausstellungen, das Etablieren von Kooperationen sowie Möglichkeiten zum Sponsoring. Dadurch entstehen interessante und teilweise auch prestigeträchtige Synergieeffekte. Das Ziel einer Öffentlichkeitsarbeit, die heute aus keinem Kulturbetrieb mehr wegzudenken ist, ist es schließlich, die Institution für eine breite Masse publik und interessant zu machen. Das ist dem KUB gut gelungen – im Rahmen des Freizeitprogramms der Bregenzer Bevölkerung, bei schlechtem Wetter, hat sich ein Kunsthaus-Besuch inzwischen als eine attraktive Option etabliert.

Mit Symposien und Vorlesungsreihen zu Themen aus Kunst, Architektur und Gesellschaft positioniert sich das KUB zudem zu jeweils aktuellen Museen und Architekturthemen. Diese unregelmäßigen Veranstaltungen, wie z. B. das im Jahr 2000 durchgeführte Symposium „Architektur versus Kunst – Kunst versus Architektur“, verstärken seinen internationalen Wirkungskreis: Sie ziehen neben Interessierten aus der Umgebung auch ein überregionales Spezialpublikum in das Kunsthaus. Entsprechende Publikationen aus der „Archiv Kunst Architektur“-Serie, wie z. B. „Museumsarchitektur“⁵⁰² oder „Das Museum als Arena“⁵⁰³, sowie

⁵⁰¹ STEINER / ESCHE 2007, S. 17

⁵⁰² KUNSTHAUS BREGENZ 2000b

⁵⁰³ KUNSTHAUS BREGENZ 2001a

diverse Ausstellungskataloge ermöglichen dem KUB eine lebendige Position innerhalb des internationalen Kreises der zeitgenössischen Kunst und unterstützen damit zusätzlich die positive Wahrnehmung der Kunstinstitution durch ein Fachpublikum.

Vermittlung von zeitgenössischer Kunst

Die Vermittlung von zeitgenössischer Kunst durch die Kunsthaus-Didaktik ist zusätzlich zur medialen Präsenz der Institution ein wichtiger Aspekt, um zeitgenössische Kunst der breiten Bevölkerung näherzubringen. Die Vermittlungsrolle und Bildungsaufgabe der Didaktik wird vom KUB als eine gesellschaftliche Verantwortung verstanden. Ihre bisherigen Aktivitäten zeugen davon. Sie sind seit seinem Bestehen verantwortlich für eine erfolgreiche Integration der Kunst in das kulturelle und alltägliche Leben von Bevölkerung



Abb. 195 Antony Gormley, Ausstellungsbesucher, Bregenz, 2009

und Region. So ist es für das KUB ganz selbstverständlich, ein umfangreiches Angebot für Personen jeden Alters anzubieten. Damit wird eine lebendige Didaktik etabliert, die im jeweiligen Programmheft des Kunsthauses im Detail aufgelistet ist. Die individuellen Aktivitäten reichen dabei von Kuratorführungen, über das inzwischen recht beliebte Künstlerfrühstück bis hin zum Künstlertreff, um nur einige wenige zu nennen. Diese Aktivitäten erfreuen sich großer Beliebtheit in der heutigen Gesellschaft und erleben einen starken Zulauf, ähnlich den als Amusements⁵⁰⁴ bezeichneten gesellschaftlichen Aktivitäten des 19. Jahrhunderts.

Regelmäßige Kooperationen mit anderen Institutionen, wie beispielsweise Führungen für Erwachsene im Rahmen der Volkshochschulen, erweitern die Angebote der Didaktik. Der lebendige Austausch mit Schulen und Kindergärten zeigt sich in den jährlich rund tausend Schülerbesuchen und unterstreicht zusätzlich den Schwerpunkt der Kunstvermittlung für Kinder. Besonders beliebt sind die Führungen und Bastelworkshops mit dem Kunstdrachen, der Kunst auf spielerische und lebendige Art und Weise vermittelt. So werden Kinder schon von klein auf mit zeitgenössischer Kunst vertraut gemacht, was ihr Interesse und ihr Verständnis später als Erwachsene fördert. Bischof erklärt den Einfluss der Didaktik aus politischer Sicht: „Zudem ist die erfolgreiche Vermittlung von zeitgenössischer Kunst von großer Bedeutung. Es ist ein kulturpolitischer

⁵⁰⁴ BÄTSCHMANN 1997, S. 21-22



Abb. 196 Jean-Marc
Bustamante,
Kinderführung,
Bregenz, 2006

Auftrag an das Haus, Interesse und Neugierde in der Bevölkerung zu wecken und Impulse im kulturellen Leben in Vorarlberg zu setzen. Kulturpolitik ist eine tragende Säule der Gesellschaftspolitik. Aus diesem Grund haben Führungen und Aktivitäten für Erwachsene – vor allem aber auch für Kinder – im KUB einen besonders hohen Stellenwert. Kinder reagieren übrigens höchst lebendig und interessiert auf zeitgenössische Kunst. Kunst muss aber nicht immer die Augen streicheln und die Ohren tätscheln. Die künstlerischen Arbeiten können und sollen auch konfrontieren. Der daraus entstehende Diskurs steht seit

dem Bestehen des KUB auf gutem Niveau und der Umgang mit zeitgenössischer Kunst ist in Vorarlberg durch das Kunsthaus Bregenz reifer geworden. Diese Entwicklung spricht dafür, dass wir in Vorarlberg kulturpolitisch viele der gesteckten Ziele erreicht haben.“⁵⁰⁵

Gesellschaftliche Etablierung der Institution

Vereine bzw. Freunde zur Unterstützung diverser Kulturorganisationen weisen eine lange Tradition auf. Vorbilder dieser Art sind nicht nur in den USA zu finden, auch in Österreich haben sie sich bewährt, wie z. B. die 1812 gegründete „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ zeigt. Sie diente als Vorbild bei der Gründung der „Gesellschaft der Freunde des Kunsthauses Bregenz“ am 5. November 1996.⁵⁰⁶ Mit den Kunsthaus-Freunden hat das KUB einen starken Partner, der das Kunsthaus bei der Umsetzung seiner Projekte unterstützt und ihm bei Bedarf den dafür nötigen Rückhalt in der Öffentlichkeit gibt. Aus den anfänglichen 53 Mitgliedern bei der Gründungsversammlung wurden 866 per 18. September 2013⁵⁰⁷. Zwei Drittel der KUB-Freunde bleiben über viele Jahre konstant dabei, sie kommen aus Vorarlberg, der Ostschweiz, Liechtenstein und dem süddeutschen Raum. Das restliche Drittel setzt sich aus immer wieder wechselnden Mitgliedern zusammen. Die KUB-Freunde helfen als Botschafter, das Kunsthaus gesellschaftlich, wirtschaftlich und politisch gut in das Vierländereck und den internationalen Kunstbereich zu verankern, und sorgen gleichzeitig dafür, Menschen für zeitgenössische Kunst zu sensibilisieren.

⁵⁰⁵ Siehe Interview Bischof, S. 334

⁵⁰⁶ GESELLSCHAFT DER FREUNDE DES KUNSTHAUSES BREGENZ 1996

⁵⁰⁷ GESELLSCHAFT DER FREUNDE DES KUNSTHAUSES BREGENZ 2013

Die Aktivitäten der KUB-Freunde sind vielfältig, zudem profitieren sie von Vergünstigungen: freier Eintritt bei Ausstellungen, eigene Führungen für KUB-Freunde und Ermäßigung bei Kunsthaus-Sonderveranstaltungen wie Vorträge und Künstlergespräche.⁵⁰⁸ Sogenannte Previews, die ausschließlich für die Mitglieder organisiert werden, haben sich inzwischen zu wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen für Politik, Wirtschaft und Kunstinteressierte entwickelt. Weiter bemüht sich der Vorstand der KUB-Freunde, kulturelle Schwerpunkte in der



Abb. 197 10-Jahres-Feier, Gesellschaft der Freunde des Kunsthauses Bregenz, 2007

Architektur und der zeitgenössischen Kunst auch außerhalb des Kunsthauses seinen Mitgliedern näherzubringen.

In diesem Rahmen organisieren sie, gemeinsam mit der Kunsthaus-Leitung, regelmäßig Exkursionen und Ausflüge innerhalb der Region sowie weltweit zu unterschiedlichen zeitgenössischen Themen aus Kunst und Architektur. Die Didaktik und Kunstvermittlung für Kinder und Jugendliche liegt dem Verein besonders am Herzen. Finanziell unterstützt er das Kunsthaus, indem er infrastrukturelle Investitionen für das Kunsthaus tätigt, wie Audioguides oder bewegliche Klappstühle für die Ausstellungsräume. Kunstankäufe, spezielle Interaktionen oder Kunstobjekte werden von der Gesellschaft

hingegen nur in Ausnahmefällen finanziell unterstützt und sind dann als eine Art Anschubfinanzierung zu verstehen. Um am Puls der Zeit zu sein und seinen Mitgliedern stets online aktuelle Informationen über die Aktivitäten und das Programm der KUB-Freunde anbieten zu können, wurde im Herbst 2013 die Homepage der „Gesellschaft der Freunde des Kunsthauses Bregenz“ neu überarbeitet; sie kann unter www.freunde.kunsthhaus-bregenz.at abgerufen werden.

Verankerung durch Kooperationen

Seit dem Bestehen des KUB erfolgt die kulturelle Verknüpfung in der Region durch wichtige Kooperationen mit regionalen Kulturinstitutionen wie dem Museum St. Gallen oder dem Kunstmuseum Vaduz. Tradition hat bereits die Zusammenarbeit mit den Wiener Symphonikern während der Bregenzer Festspiele in Form von Konzerten bzw. Performances von zeitgenössischer und experimenteller Musik in den Räumlichkeiten des Kunsthauses. Weitere künstlerische Kooperationen finden immer wieder mit der Johanniterkirche in Feldkirch statt, wie die Arbeiten

⁵⁰⁸ GESELLSCHAFT DER FREUNDE DES KUNSTHAUSES BREGENZ 2010



Abb. 198 Michael
Craig-Martin,
Signs of Life,
Johanniterkirche,
Feldkirch, 2006



Abb. 199 Jenny Holzer,
President,
Johanniterkirche,
Feldkirch, 2004

„President“ von Jenny Holzer⁵⁰⁹ oder „Signs of Life“ von Craig-Martin⁵¹⁰ zeigen. Die Präsentation der Arbeiten des KUB im Austrian Cultural Forum in New York 2007 sind ein Beispiel für die internationalen Aktivitäten des KUB⁵¹¹. Die Bereitschaft vieler international renommierter Künstler, im Kunsthaus ihre Arbeiten auszustellen, sowie die zahlreichen Besucher aus der ganzen Welt zeugen von dem guten internationalen Ruf

des Hauses. Die hohe künstlerische Qualität und die guten Kontakte zu anderen internationalen Ausstellungshäusern für zeitgenössische Kunst führten zur Aufnahme des KUB in den Verbund des elitären „Hugo Boss“-Ausstellungspasses und unterstreichen damit die weltweit positive Wahrnehmung der kleinen Institution. Ein interessantes Detail diesbezüglich ist, dass die Aktivitäten des KUB zwar international ein großes Interesse verzeichnen, hingegen in Wien kaum Beachtung finden.

Mit der zunehmenden Akzeptanz des Kunsthauses Bregenz in der Vorarlberger Gesellschaft änderte sich auch das Interesse für zeitgenössische Kunst in der breiten Bevölkerung, was sich in ökonomischen Aspekten niederschlägt: die aktuell hohe Dichte an Kunstgalerien in der Stadt Bregenz bezogen auf die Einwohnerzahl, die guten Besucherzahlen im Kunsthaus, die vielen Besucher bei Eröffnungen, die steigende Anzahl von Aktivitäten im künstlerischen Bereich, die Bekanntheit des Kunsthauses selbst und die Etablierung von diversen Kunstmessen wie der „Art Design“ in Feldkirch oder der „Art Bodensee“ in Dornbirn. Weiter ergaben sich Synergien mit der Wirtschaft, z. B. durch Sponsoring oder Firmenveranstaltungen, die im KUB stattfanden. Die Leuchtenfirma Zumtobel unterstützt beispielsweise die Realisierung diverser Fassadenlichtarbeiten von Anbeginn an und profitiert ihrerseits von den Ideen der verschiedenen Künstler derart, dass sie einige diese Erfahrungen wiederum in ihrer seriellen Produktion integrieren konnte.⁵¹²

⁵⁰⁹ SCHNEIDER 2012, S. 264-265

⁵¹⁰ SCHNEIDER 2012, S. 353

⁵¹¹ KUNSTHAUS BREGENZ 2007d

⁵¹² Siehe Interview Resch, S. 329-330

Kulturpolitischer Auftrag

Vonseiten der Politik wurde auf die kulturpolitische Aufgabe des Kunsthauses ein großer Wert gelegt, was Bischof so begründet: „Beim Kunsthaus Bregenz stand der kulturpolitische Auftrag von Anfang an eindeutig im Vordergrund. Wären wir den Weg zu hohen Besucherzahlen gegangen, wäre die weltweite Reputation des Kunsthauses Bregenz nicht entstanden. Die Freiheit für die Kunst und die Freiheit für die Gestaltung von Kulturprogrammen sind die Kriterien für eine klare



Abb. 200 Geletin and friends,
Bregenz, 2006

Positionierung der zeitgenössischen Kunst. Diese Freiheiten müssen kulturpolitisch gesichert werden, auch wenn die unterschiedlichen Positionen der zeitgenössischen Kunst in der Bevölkerung kontrovers aufgenommen werden. Das birgt auf der einen Seite immer ein Risiko, kann aber kulturell auch ungemein bereichern. In diesem Sinne habe ich den kulturpolitischen Auftrag an das Kunsthaus Bregenz gestaltet und stand auch in schwierigen Momenten – z. B. bei der Gelitin-Ausstellung – hinter der ausgezeichneten Arbeit des Hauses und seiner MitarbeiterInnen.⁵¹³

Um dem Kunsthaus Bregenz die Erfüllung dieses kulturpolitischen Auftrages zu ermöglichen, eine kontinuierliche künstlerische Entwicklung zu gewährleisten und seine Eigenständigkeit bei der Programmgestaltung unabhängig von der Politik zu sichern, gründete Bischof die Kulturhäuser-Gesellschaft KUGES. Die zwei bereits existierenden Bregenzer Kulturinstitutionen Landesmuseum und Landestheater wurden ebenfalls in die neue Gesellschaft eingegliedert. Die KUGES, geführt von einem Geschäftsführer, wickelt die kaufmännischen und technischen Aspekte für alle drei Institutionen ab. Jährlich wird ihr vom Landtag ein bestimmter fester Betrag zur Verfügung gestellt, der unter den drei Institutionen aufgeteilt wird. Der jeweilige Kulturreferent hat den Vorsitz im Aufsichtsrat, der über die laufenden Aktivitäten informiert ist und den Geschäftsführer kontrolliert. Diese schlanke und direkte Struktur ermöglicht den drei Direktoren der jeweiligen Institutionen, sich auf ihre künstlerische Arbeit zu konzentrieren, ohne auf große politische Diskussionen im Vorfeld reagieren zu müssen. Die Umsetzung des Modells der Kulturhäuser-Gesellschaft war anfänglich sehr umstritten und von der Politik nicht gern gesehen. Es wurde befürchtet, zwar einen großen finanziellen Beitrag leisten zu müssen, aber keinen Einfluss auf die künstlerischen Inhalte mehr zu haben. Rückblickend haben sich diese Befürchtungen nicht bewahrheitet. Im Gegenteil war die relativ große Freiheit der KUGES sicherlich mit ein Grund für die gute

⁵¹³ Siehe Interview Bischof, S. 337

Etablierung des Kunsthauses in der eigenen Bevölkerung und im internationalen Ausstellungsbetrieb. Wegen seines Erfolgs wurde dieses Modell inzwischen auch beim Musik-Landeskonservatorium in Feldkirch umgesetzt.⁵¹⁴

Ausblick

Die verschiedenen Fassadenarbeiten am Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz spielen beim Sichtbarmachen der Institution nach außen einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. Sie trugen gemeinsam mit der Didaktik, der künstlerischen Qualität der Ausstellungen, der Öffentlichkeitsarbeit, den KUB-Freunden und weiteren Faktoren zur gesellschaftlichen Akzeptanz und kulturellen Relevanz des Kunsthauses Bregenz bei. Seine Popularität und Identifikation wird in der Bevölkerung durch den unkomplizierten Zugang zur zeitgenössischen Kunst aufgrund der temporären Installationen an der Fassade zusätzlich verstärkt. Aus heutiger Sicht war die Lichtinstallation von Turrell ein wichtiger Teil bei der Etablierung des Kunsthauses in der Region⁵¹⁵ sowie in weiterer Folge bei der Entwicklung der Fassadeninstallationen als eigene KUB-Programmlinie, die von Zeit zu Zeit den Glaskubus mit neuen Kunstinstallationen verändert.

Die anfängliche Kritik, dass das Kunsthaus Bregenz nur aufgrund seines Kunstobjektstatus und seines damit verbundenen Architekturbonus besucht wird, hat sich nicht bewahrheitet. Auch die Befürchtung, dass die Ausstellungsräume nur schwierig mit Kunstexponaten zu bestücken sein werden, hat sich als nicht richtig herausgestellt. In den vielen Jahren seit Bestehen haben unzählige international renommierte Künstler ihre Werke im Kunsthaus ausgestellt. Bis heute bietet die Institution vielseitige Möglichkeiten für die zeitgenössische Kunst, erlaubt die Realisierung von ungewöhnlichen Konzepten – sie lässt ausgesprochen viel mit sich machen. Genau das ist ihre Stärke. Anlässlich der Zehnjahresfeier 2007 des Kunsthauses bemerkte der damalige Landesstatthalter und heutige Vorarlberger Landeshauptmann Markus Wallner in der Zeitungsbeilage nicht ganz ohne Stolz: „Die Kombination aus innovativer Architektur und kluger Programmauswahl haben eine Marke geprägt, die heute weit über unsere Region hinausstrahlt.“⁵¹⁶ Die Institution Kunsthaus Bregenz zählt heute zu einem der führenden Ausstellungshäuser in Europa und seine Architektur hat sich im Architekturdiskurs als ein wichtiger Beitrag etabliert. Zukünftige Ausstellungen und KUB-Fassadenarbeiten werden diesen Weg hoffentlich fortsetzen.

⁵¹⁴ Siehe Interview Bischof, S. 332-334

⁵¹⁵ Siehe Interview Bischof, S. 332

⁵¹⁶ WALLNER 2007, S. 9

5 Temporäre Interaktionen an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade

5.1 Überblick und Beschreibung der künstlerischen Interaktionen

Die ephemere Symbiose von Kunst und Architektur wird im Folgenden anhand der Fassadeninteraktionen am Kunsthaus Bregenz im Detail behandelt und erläutert. Dabei werden Künstler, Titel, Zeitdauer, Kunstform, Konstruktion und Technik untersucht und aufgelistet sowie durch eine Kurzbeschreibung der jeweiligen Arbeit komplettiert. Ziel des Kapitels ist, einen Überblick über die temporären künstlerischen Interaktionen an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade aus architektonischer Sicht zu geben.

Künstler	Titel Interaktion	Zeitraum	Interaktionsart
James Turrell	Massed Light, 1997	26.07.–07.09.1997	Lichtkunst
Lois Renner	RENNER	28.02.–13.04.1998	Lichtkunst
Keith Sonnier	Millennium 2000	02.10.–28.11.1999 täglich von 17–2 Uhr	Lichtkunst
Peter Kogler	Ohne Titel	19.02.–30.04.2000	Videokunst (nicht ausgeführt)
Ross Sinclair	Europa Endlos	15.07.–17.09.2000	Bauliche Adaption
Tony Oursler	Flucht	27.07.–28.08.2001 täglich ab 22 Uhr	Videokunst
Ruth Schnell	Territorism	12.07.–18.08.2002 täglich ab 22 Uhr	Videokunst
Franz West	Corona	05.07.–14.09.2003	Bauliche Adaption (nicht ausgeführt)
Tone Fink	Ohne Titel	06.12.2003– 18.01.2004	Bauliche Adaption
Jenny Holzer	Truth before Power	11.06.–12.06.2004 von 22–1 Uhr	Videokunst
Hans Schabus	Das Rendezvousproblem	20.11.2004– 16.01.2005	Bauliche Adaption
Siegrun Appelt	288 kW	09.07.–04.09.2005 täglich ab 22 Uhr	Lichtkunst
Jean-Marc Bustamante mit Gilles Conan	Dispersion	29.01.–19.03.2006	Lichtkunst
Michael Craig-Martin	Lighthouse – Houselight	10.06.–13.08.2006	Lichtkunst
Cerith Wyn Evans	Before the advent of radio astronomy ...	01.06.–20.08.2007 täglich ab 22 Uhr	Lichtkunst

Künstler	Titel Interaktion	Zeitraum	Interaktionsart
Karl-Heinz Ströhle	Wireframe Sculpture	21.07.–22.07.2007 ab 22 Uhr	Videokunst
Tony Oursler	Liquid	24.10.–22.11.2009 täglich ab 18 Uhr	Videokunst
Ai Weiwei	Free Ai Weiwei	16.07.–16.10.2011	Bauliche Adaption
Barbara Kruger	Untitled (Tears)	19.10.2013– 12.01.2014	Bauliche Adaption
Pascale Marthine Tayou	I love you!	25.01.–27.04.2014	Lichtkunst
Miriam Prantl	Clasp	27.09.2014– 11.01.2015	Lichtkunst



Abb. 201 James Turrell

Künstler: James Turrell

Geb. 1943 in Los Angeles / USA

Lebt und arbeitet in Flagstaff, Arizona / USA

Titel Interaktion:

Massed Light, 1997

Zeitraum:

26.7.1997 – 7.9.1997

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

In den 90 Zentimeter breiten Zwischenraum von Betonkern und Glasfassade, im Lichtgraben auf dem Niveau des Untergeschosses, ist eine Serie von vertikal strahlenden Scheinwerfern mit computerkontrollierten Farbwechseleinheiten platziert. Die Computersteuerung kontrolliert die Dauer und die Abfolge der Farben und taucht die Fassade über die gesamte Höhe von 30 Metern in das jeweilige Lichtspektrum.⁵¹⁷

Kurzbeschreibung:

Das Ausstellungsgebäude wird von einer Serie farbiger Lichter erleuchtet, deren Wechsel langsam und für das freie Auge unmerklich erfolgt. Das materialisierende Licht umfasst das gesamte Gebäude und taucht die architektonische Struktur in eine gleichmäßige Farbpalette von Weiß über Blau zu Violett und Rot und die entsprechenden Farbmischungen.⁵¹⁸ In einer Zeit von schnellen und oberflächlich konsumierten Bildern ermöglicht diese Lichtinstallation eine meditative und elementare sinnliche Begegnung mit dem neuen Gebäude, befreit von herkömmlichen begrifflichen Vorstellungen, und signalisiert zugleich von Weitem die Eröffnung des Kunsthauses Bregenz.

⁵¹⁷ TURRELL 1997, S. 21

⁵¹⁸ TURRELL 1997, S. 21



Abb. 202 Lois Renner

Künstler: Lois Renner

Geb. 1961 in Salzburg / A

Lebt und arbeitet in Wien / A

Titel Interaktion:

Renner

Zeitraum:

28.2.1998 – 13.4.1998

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

Dreidimensionale rote Plexiglasformen bilden den Schriftzug „Renner“, ausgeführt in der Schrift Helvetica. Die mit weißem Licht hinterleuchteten Buchstaben sind einzeln direkt an den Glasschindeln, im Zwischenraum von Glasfassade und Betonkern, an der Fassade auf der Seeseite befestigt.

Kurzbeschreibung:

An der seeseitigen Fassade des Ausstellungsgebäudes ist der von Weitem sichtbare, knallrote Schriftzug „Renner“ während der gesamten Dauer der Lois-Renner-Ausstellung installiert. Die Buchstaben sind auch am Tag gut lesbar und leuchten in der Nacht weit auf den Bodensee hinaus. Der Schriftzug „Renner“ informiert die Passanten schnell und unkompliziert darüber, welcher Künstler mit seiner Ausstellung zurzeit im Kunsthaus Bregenz gastiert.



Abb. 203 Keith Sonnier

Künstler: Keith Sonnier

Geb. 1941 in Mamou, Louisiana / USA

Lebt und arbeitet in New York / USA

Titel Interaktion:

Millennium 2000

Zeitraum:

2.10.1999 – 28.11.1999, täglich von 17 bis 2 Uhr

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

512 Stück rote, grüne und gelbe Neon-Leuchtstoffröhren sind im Zwischenraum von Glasfassade und Betonkern direkt an die Glasschindeln auf allen vier Fassadenseiten angebracht.⁵¹⁹ Die Farbigkeit der einzelnen Leuchtstoffröhren wird zusätzlich mithilfe eines Farbfolienfilters besonders betont und dadurch neu definiert. Die einzelnen Neon-Leuchtstoffröhren sind miteinander verbunden. Das Ein- und Ausschalten der komplexen Lichtinstallation ist mithilfe eines computergesteuerten DMX-Netzwerks programmiert.

Kurzbeschreibung:

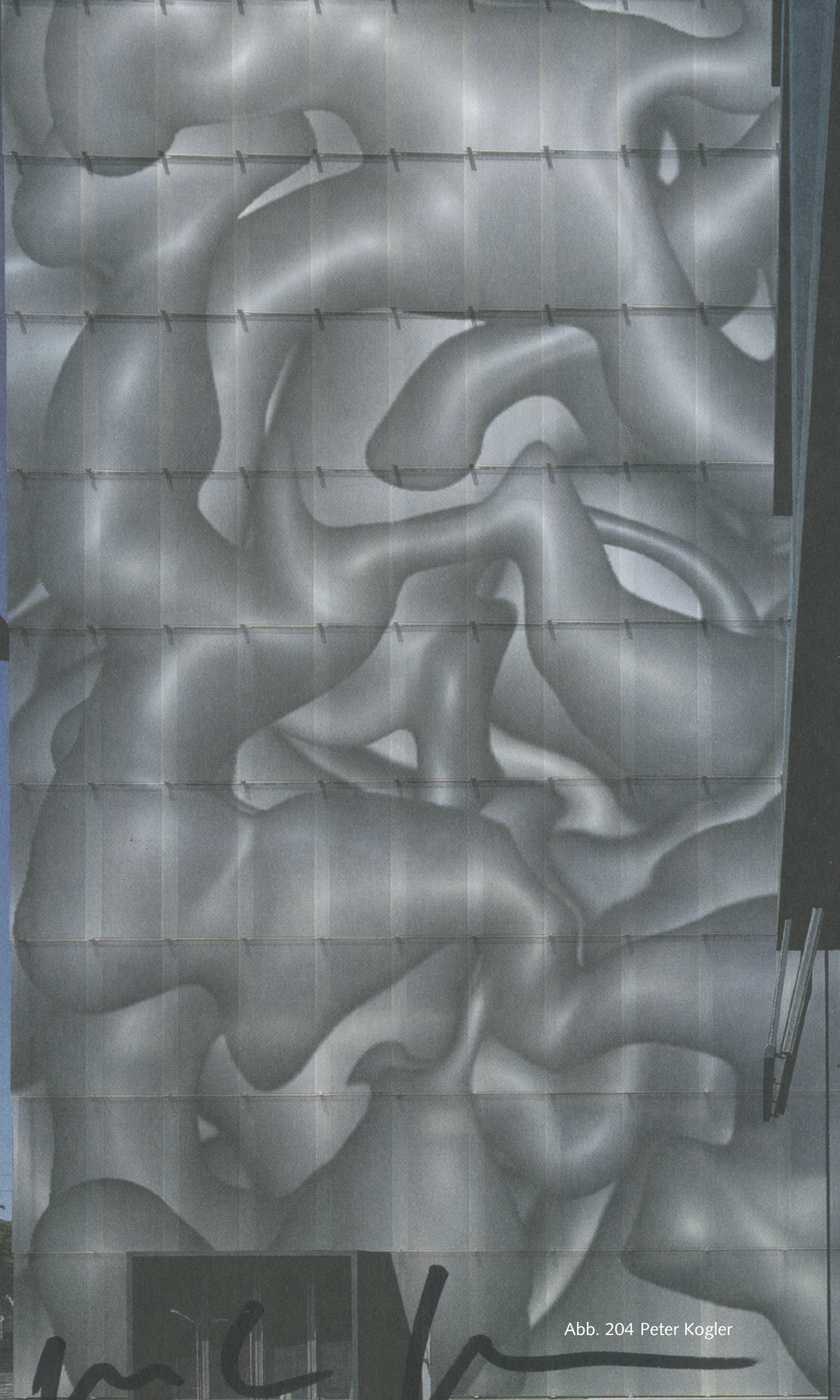
Die Lichtinstallation verwandelt den Glaskubus in einen überdimensionalen Computermonitor, auf dem in zeitlicher und räumlicher Abfolge sich permanent verändernde, teils von weithin sichtbare codierte Zahlen und Zahlencodes um die Gebäudehülle wandern. Die fragmentiert wirkenden Zahlensequenzen machen einerseits visuell auf den bevorstehenden Millenniumswechsel 2000 aufmerksam und stellen andererseits mit der auf drei Fassadenseiten verteilten überdimensionalen Zahl 400 eine Verbindung zu der Zeit um 400 v. Chr. her, in der die Römer in Bregenz lebten. Durch die Überlappung dieser zwei Zahlencodes werden Weltzeit und Ortszeit historisch und kulturell miteinander in Beziehung gesetzt – eine künstlerische Dokumentation vom Fluss der Zeit.⁵²⁰

⁵¹⁹ SONNIER 2000, S. 134

⁵²⁰ SONNIER 2000, S. 135

KUB

KunsthauB BregenZ



Handwritten signature in black ink, likely reading 'Kogler'.

Abb. 204 Peter Kogler

Künstler: Peter Kogler

Geb. 1959 in Innsbruck / A

Lebt und arbeitet in Wien / A

Titel Interaktion:

Ohne Titel

Zeitraum:

19.2.2000 – 30.4.2000

Interaktionsart:

Videokunst, nicht ausgeführt

Konstruktion und Technik:

Die Projektion der Videoarbeit ist für vier Pani-Großdiaprojektoren geplant und dafür konzipiert. Nach der ersten Testreihe stellt sich allerdings vor Ort heraus, dass diese Art der Videoinstallation an der Fassade so nicht funktioniert, da die geätzten Glasschindeln in Kombination mit ihren Überlappungen das Licht streuen und daher das Bildsujet an der Fassade kaum mehr sichtbar ist.

Kurzbeschreibung:

Das Projekt sah vor, auf die Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes eine in strengem Schwarz-Weiß gehaltene, computergenerierte Bilderwelt aus organischen und flüssigkeitsähnlichen Motiven zu projizieren. Die markanten modularen Elemente mit ihrem weichen Motiv sollten die Fassade überwuchern und dekonstruieren⁵²¹ sowie einen künstlerischen Bezug zwischen der real existierenden Architektur und der illusionistischen Bildoberfläche erzeugen – das Spiel einer gegebenen, strengen Architektur mit einer fiktiven, organischen Struktur.

⁵²¹ KOGLER 2000, S. 7



EUROPA ENDLOS

LKW
KUNSTWERKE
KUNSTWERKE
KUNSTWERKE

Abb. 205 Ross Sinclair

Künstler: Ross Sinclair

Geb. 1966 in Glasgow / UK

Lebt und arbeitet in Glasgow / UK

Titel Interaktion:

Europa Endlos

Zeitraum:

15.7.2000 – 17.9.2000

Interaktionsart:

Bauliche Adaption

Konstruktion und Technik:

Die einzelnen Buchstaben des schwarzen Schriftzuges „Europa endlos“ sind auf eine wetterfeste Folie gedruckt, etwa in der gleichen Größe wie die opaken Schindелеlemente der Glasfassade. Zur besseren Befestigung sind die einzelnen Buchstaben zusätzlich auf eine gleichgroße Aluminiumtafel aufgezogen und an der Dachkante in Seerichtung gut leserlich positioniert. In der Nacht ist der Schriftzug beleuchtet und deshalb im Dreiländereck Österreich-Deutschland-Schweiz weithin sichtbar.⁵²²

Kurzbeschreibung:

Der Schriftzug „Europa endlos“ auf dem Dach des Ausstellungsgebäudes stellt eine nach außen sichtbare, inhaltliche Verbindung zur Installation „Fortress Real Life / Festung Wirkliches Leben“ in der Eingangshalle des Kunsthauses dar. In dieser Arbeit versucht der Künstler mithilfe der Kunst, eine neue Gesellschaft zu finden, und fordert den Besucher auf, seine eigene Meinung bzw. Vorstellung aus einer grundlegenden kreativen Kraft und Energie heraus zu entwickeln und diese anschließend auf Plakaten zu manifestieren. Der Schriftzug auf dem Dach transportiert die Idee der Installation inhaltlich nach außen und somit weit über die Grenzen des Kunsthauses Bregenz hinaus.⁵²³

⁵²² KUNSTHAUS BREGENZ 2000a, S. 52

⁵²³ KUNSTHAUS BREGENZ 2000a, S. 46-52

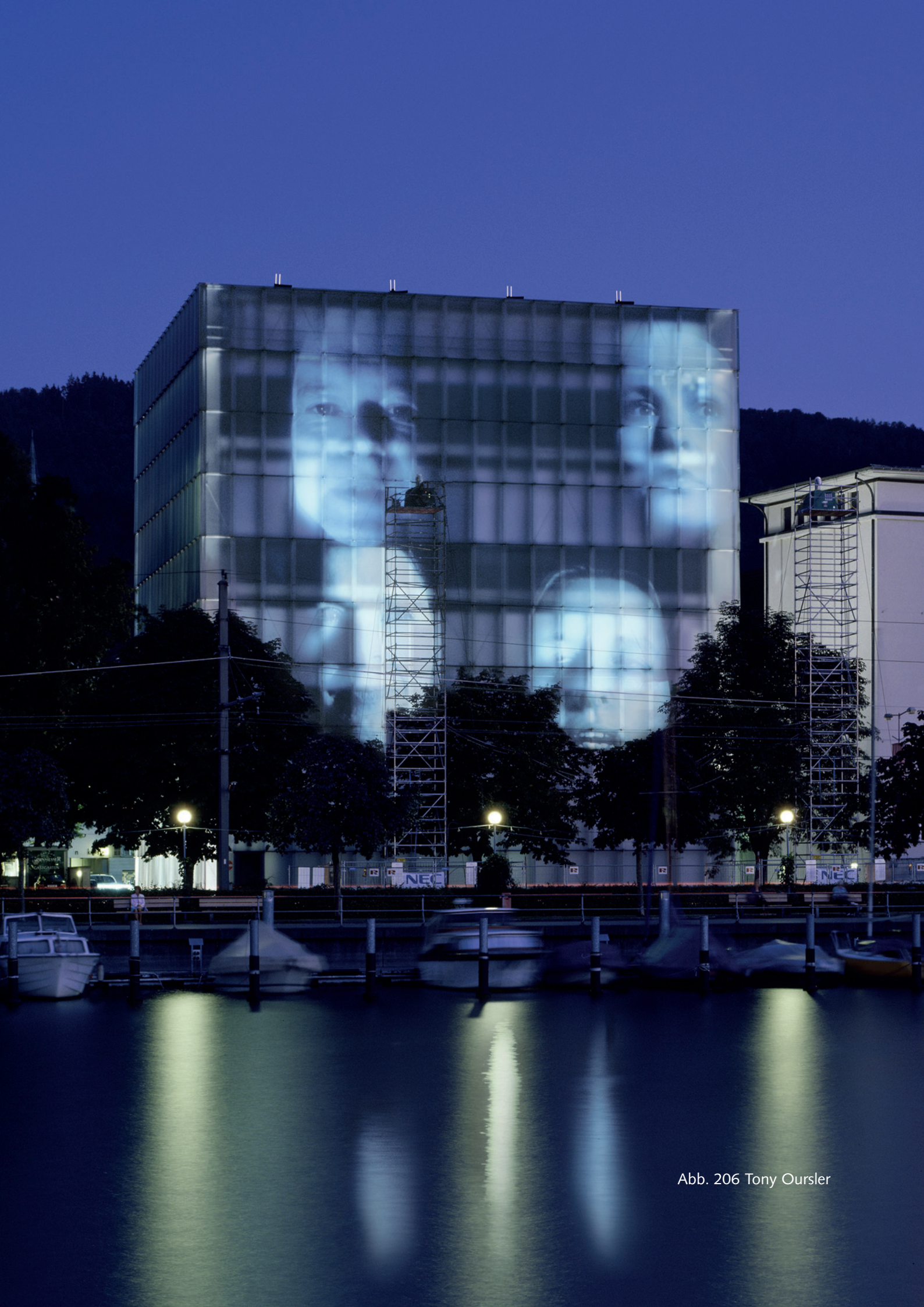


Abb. 206 Tony Oursler

Künstler: Tony Oursler

Geb. 1957 in New York / USA

Lebt und arbeitet in New York / USA

Titel Interaktion:

Flucht

Zeitraum:

27.7.2001 – 28.8.2001, täglich ab 22 Uhr

Interaktionsart:

Videokunst mit Soundinstallation

Konstruktion und Technik:

Um ein unverzerrtes Bild in der Größe von 26 mal 25 Metern über die gesamte Fassade auf der Seeseite zu erhalten, werden zwei 16 Meter hohe Projektionstürme in den Seeanlagen aufgebaut. Die Projektion der Videoarbeit geht von vier auf diesen Türmen aufgestellten Spezialprojektoren aus. Die Übertragung des Tons erfolgt durch die im Zwischenraum der Glasfassade und auf dem Dach befestigten Lautsprecher.⁵²⁴

Kurzbeschreibung:

Sich bewegende, körperlose Köpfe schweben über die seeseitige Fassade des Ausstellungsgebäudes und sprechen von Tony Oursler verfasste Texte in unterschiedlichen österreichischen Dialekten, unter anderem im Bregenzer Dialekt. Die eigens für das Kunsthaus Bregenz erstellte Video-Sound-Installation thematisiert den Einfluss der Massenmedien und unser Verhältnis zu Technik und Telekommunikation, sie zeigt den Medienkult und die Entwicklung des elektronischen Wesens mit seinen ihm innewohnenden Begrenzungen auf und versucht darauf aufmerksam zu machen, dass wir immer mehr Zeit in vorgetäuschten Räumen verbringen.⁵²⁵

⁵²⁴ KUNSTHAUS BREGENZ 2001b, S. 3

⁵²⁵ KUNSTHAUS BREGENZ 2001b, S. 4



Abb. 207 Ruth Schnell

Künstlerin: Ruth Schnell

Geb. 1956 in Feldkirch / A

Lebt und arbeitet in Wien / A

Titel Interaktion:

Territorism

Zeitraum:

12.7.2002 – 18.8.2002, täglich ab 22 Uhr

Interaktionsart:

Videokunst mit Soundinstallation

Konstruktion und Technik:

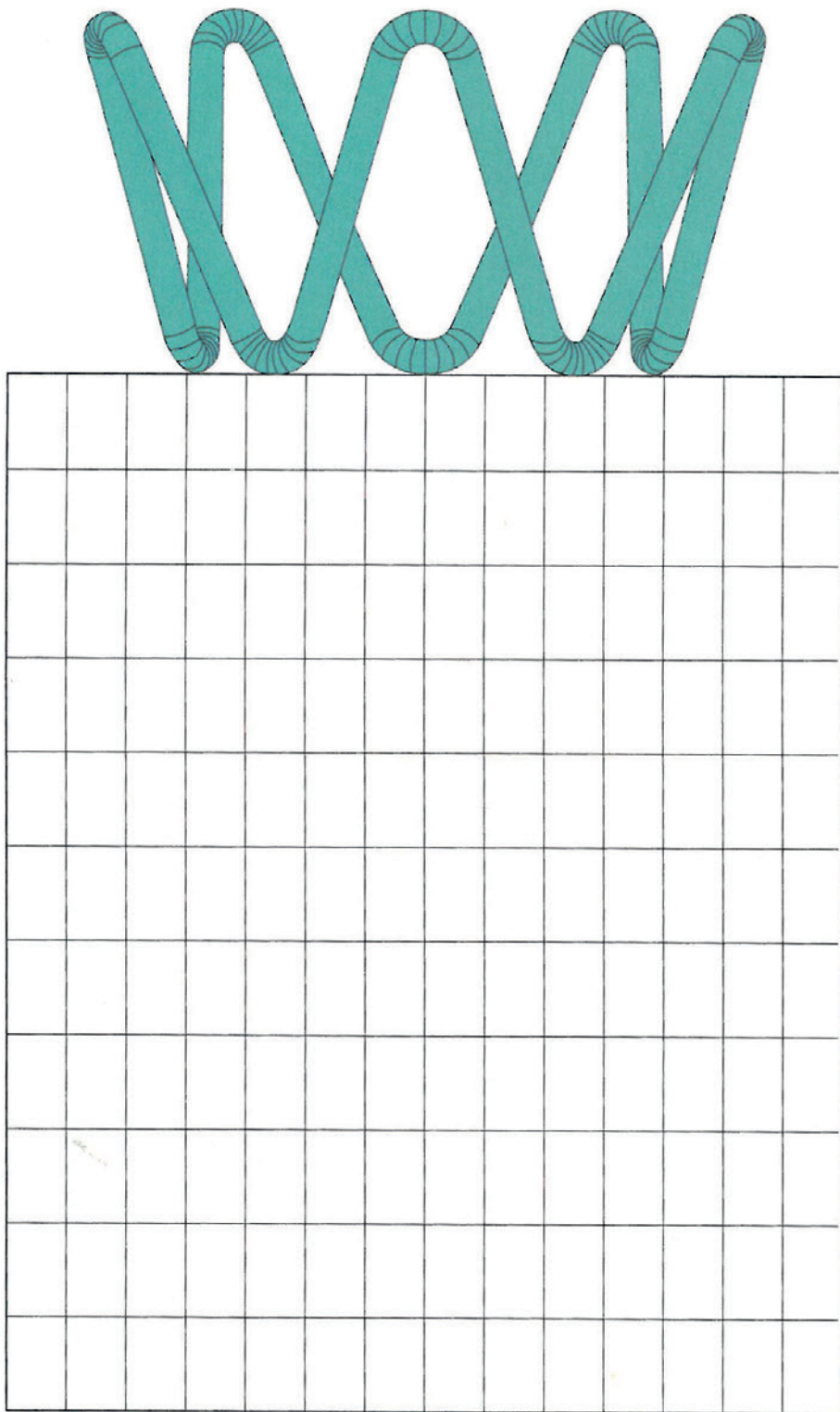
Die mehrteilige Video-Sound-Installation bespielt die Straßen-, Eingangs- und die Theaterseite des Ausstellungsgebäudes und integriert einen Teil der Fassade des Theaters am Kornmarkt mit insgesamt fünf Videoprojektionen. Die Projektoren der Videoarbeit sind auf den Dächern der gegenüberliegenden Häuser positioniert. Die Übertragung des Tons erfolgt über Lautsprecher im Zwischenraum der Glasfassade und auf dem Kunsthaus-Dach.⁵²⁶

Kurzbeschreibung:

Ausgangsbasis für diese Installation waren Überlegungen, die lichtplastische Qualität des Ausstellungsgebäudes durch bewegte und verzerrte Bildteile zu überlagern und dadurch ein neues simuliertes Raumgefüge zu schaffen, das den solitären Baukörper mit seiner Umgebung verbindet. Zu sehen ist eine Hand, die einen Panzer über die drei Kunsthaus-Fassaden und die Theaterfassade fortbewegt. Dabei ertönen Kriegsgeräusche. Ähnlich einer Traumsequenz werden hier reale Größenverhältnisse ebenso wie die Konventionen räumlicher Orientierung außer Kraft gesetzt. Neben dem Spiel mit den Wörtern „Territorium“ und „Terrorismus“ wird eine simple Handlung durch Projektion in eine fremdartige, irritierende Erfahrung umgewandelt. Das Sichtbare ist zweifellos Fiktion, provoziert aber beim Betrachter jene Bilder der Erinnerung, denen wir täglich in Medien und Netzwerken ausgesetzt sind und die in uns ein Labyrinth von Fiktion und Wirklichkeit auslösen.⁵²⁷

⁵²⁶ KUNSTHAUS BREGENZ 2002, S. 3

⁵²⁷ KUNSTHAUS BREGENZ 2002, S. 3-5



Künstler: Franz West

Geb. 1947 in Wien / A

Lebt und arbeitet in Wien / A

Titel Interaktion:

Corona

Zeitraum:

5.7.2003 – 14.9.2003

Interaktionsart:

Bauliche Adaption, nicht ausgeführt

Konstruktion und Technik:

Auf dem Dach des Ausstellungsgebäudes soll eine 1200 mal 2000 mal 1500 Zentimeter große aluminiumlackierte Krone in der Farbe RAL 6027 aufgebracht werden.⁵²⁸ Technisch, statisch und finanziell ist die monumentale Skulptur „Corona“ bereits bis zur Aufführungsreife fertig durchdacht und entwickelt. Kurzfristig entscheidet jedoch der Künstler selbst, die Skulpturinstallation als Entwurf zu belassen und auf die materielle Ausführung zu verzichten.⁵²⁹

Kurzbeschreibung:

Das Ausstellungsgebäude sollte die Funktion eines Sockels für die überdimensionale Skulptur übernehmen und gleichzeitig, da seine Architektur nichts über seine Funktion nach außen kommuniziert, durch die Skulpturinstallation seine Definition als Ausstellungsgebäude erhalten.⁵³⁰ Aufgrund der Gebäudehöhe und den damit verbundenen Sichtachsen wäre die gesamte Skulpturinstallation allerdings nur aus einer großen Distanz, vom See und vom Berg aus, sichtbar gewesen.⁵³¹

⁵²⁸ WEST 2003, S. 237-239

⁵²⁹ WEST 2003, S. 231

⁵³⁰ WEST 2003, S. 233

⁵³¹ WEST 2003, S. 239



Abb. 209 Tone Fink

Künstler: Tone Fink

Geb. 1944 in Schwarzenberg / A

Lebt und arbeitet in Wien und Vorarlberg / A

Titel Interaktion:

Ohne Titel

Zeitraum:

6.12.2003 – 18.1.2004

Interaktionsart:

Bauliche Adaption

Konstruktion und Technik:

Die Malerei wird direkt an die Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes auf die Innenseite der Glasschindeln aufgetragen, mit einem 10 Zentimeter breiten Pinsel. Die Strichlinien, die Tone Fink innerhalb von zwei Tagen selbst aufträgt, bleiben bewusst der Witterung ausgesetzt. Sie werden in gebrochenem Weiß erstellt, mit einer Farbe in einer speziellen Konsistenz, sodass sie sich ohne bleibende Schäden einfach auf die Glasschindeln auftragen und wieder entfernen lässt.

Kurzbeschreibung:

Die gläsernen Schindeln des Gebäudes fungieren als Zeichengrund für ein organisches Muster auf der linken und für vertikal verlaufende Strichlinien auf der rechten Fassadenhälfte. Das Muster wurde aus Tone Finks typischem Repertoire Strich-Punkt-Dreieck-Quadrat-Kreis entwickelt. Diese aus der Bewegung seiner Hand entstehende All-Over-Struktur ist formal vergleichbar mit seinen Skizzenbüchern oder textilen Arbeiten und bildet eine zweite, temporäre Haut, die sich durch die licht- und wetterbedingten Veränderungen im Laufe der Ausstellungsdauer verändert und eine Erweiterung der Ausstellungs- und Projektionsfläche nach außen darstellt.⁵³²

⁵³² KUNSTHAUS BREGENZ 2003, S. 3

CAN A FEW LIKE YOU
LEAD US ALL?

WAVING FROM
YOUR DRONING
BLACK HELICOPTER

AT THE CHEERING HORDES,
FIXING YOUR GAZE

ON SOME MYTHICAL PAST,
CAN YOU SEE

TIME BATTERING
THE SURFACE OF EARTH?

Abb. 210 Jenny Holzer

Künstlerin: Jenny Holzer

Geb. 1950 in Gallipolis / USA

Lebt und arbeitet in Hoosick, New York / USA

Titel Interaktion:

Truth before Power

Zeitraum:

11.6.2004 und 12.6.2004, von 22 – 1 Uhr

Interaktionsart:

Videokunst

Konstruktion und Technik:

Zum Abspielen der 185-mm-Filme werden Hochleistungsprojektoren mit Xenonlampen verwendet, die in den umliegenden Bereichen des Kunsthauses positioniert sind. Nach der Präsentation am KUB wird die Videoinstallation an den nachfolgenden Abenden an sechs weiteren Orten in Vorarlberg gezeigt. Den Anfang dieser wandernden Videoprojektion macht das Kunsthaus Bregenz, dann folgen die Schattenburg in Feldkirch, der Steinbruch in Hohenems, der Vermunt-Staudamm im Montafon, der Schlegelkopf in Lech, das Kanisfluh-Felsmassiv in Schnepfau/Hirschau und abschließend die Festspielbühne in Bregenz.⁵³³

Kurzbeschreibung:

Die Laufschriften, in einem monumentalen Maßstab auf die Fassade des Ausstellungsgebäudes projiziert, zeigen Texte aus amerikanischen Regierungsdokumenten, einem Gedicht von Henri Cole sowie eigene Texte von Jenny Holzer. Die Projektion auf das Kunsthaus Bregenz erfolgt am ersten Abend auf die Eingangsfassade und am zweiten Abend auf die seeseitige Fassade des Ausstellungsgebäudes.⁵³⁴

⁵³³ KUNSTHAUS BREGENZ 2004c, S. 8-10

⁵³⁴ KUNSTHAUS BREGENZ 2004c, S. 8



Abb. 211 Hans Schabus

Künstler: Hans Schabus

Geb. 1970 in Watsching / A

Lebt und arbeitet in Wien / A

Titel Interaktion:

Das Rendezvousproblem

Zeitraum:

20.11.2004 – 16.1.2005

Interaktionsart:

Bauliche Adaption

Konstruktion und Technik:

Für die Interaktion wird eine neue Eingangsrampe erstellt. Hierfür wird das Material Holz gewählt, da es sich um ein leicht zugängliches Baumaterial aus dem Baualltag mit einfachen Ausführungsmöglichkeiten handelt. Aufgrund der Materialwahl und der simpel ausgeführten Konstruktion erhält die gedeckte Holzrampe einen provisorischen Baustellencharakter und bildet durch diese gestalterische Ausführung einen starken Kontrast zu der bestehenden Architektur des Ausstellungsgebäudes.

Kurzbeschreibung:

Der Haupteingang an der Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes wird konzept- und ausstellungsbedingt für die gesamte Dauer der Ausstellung „Das Rendezvousproblem“ gesperrt und an die Fassade auf der Seite zum Landestheater verlegt. Der neu inszenierte Eingang erfolgt über eine gedeckte Rampe zum höher gelegenen Eingang des Warenlifts, der den neuen provisorischen Haupteingang bildet. Dieser neue Eingang führt die Besucher durch den Warenlift hindurch. Sie gelangen anschließend über eine abwärts verlaufende Holzrampe wieder in das Erdgeschoss und können dann mit dem Rundgang und der Besichtigung der Ausstellung beginnen.⁵³⁵

⁵³⁵ SCHABUS 2004, 43. Kalenderwoche



Abb. 212 Siegrun Appelt

Künstlerin: Siegrun Appelt

Geb. 1965 in Bludenz / A

Lebt und arbeitet in Wien / A

Titel Interaktion:

288 kW

Zeitraum:

9.7.2005 – 4.9.2005, täglich ab 22 Uhr

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

Im Lichtgraben des umlaufenden Zwischenraums von Betonkern und Glasfassade befinden sich auf dem Niveau des Untergeschosses 400-Watt-Standardscheinwerfer, die die nächtliche Beleuchtung des Ausstellungsgebäudes gewährleisten. Für die Lichtinstallation werden diese Leuchtkörper durch 144 lichtstarke Thorn-Mundial-R-Außenleuchten ausgetauscht. Diese Außenleuchten haben einen Lichtstrom von je 200.000 Lumen pro Strahler und eine Gesamtleistung von 288 Kilowatt – die Energiemenge, die der Lichtinstallation ihren Namen gibt. Um das Gebäude an allen vier Fassaden über die gesamte Höhe von 30 Metern in den Lichtstrom zu tauchen, sind die 144 Leuchtkörper mit je 36 Stück gleichmäßig auf alle vier Seiten aufgeteilt. Die große Menge an benötigter Energie und die damit verbundene technisch aufwendige Versorgung der Lichtinstallation ist auch am Tag gut sichtbar dargestellt: Die Unmengen an Stromkabeln und Transformatoren, die quer über den Kunsthaus-Platz hinab in das Untergeschoss führen und dort durch die 144 Vorschaltgeräte, die Schalt- und Verteilerkästen und das 100 Meter lange Kabelversorgungsnetz gebündelt zu den Leuchtkörpern führen, sind skulptural inszeniert.⁵³⁶

Kurzbeschreibung:

Die Installation besteht aus drei Werkelementen, die zusammen die Lichtinstallation „288 kW“ bilden. Das Kernstück ist die Beleuchtung des Ausstellungsgebäudes, das in den ersten 15 Minuten durch alle 144 Leuchtkörper in der vollen Energiemenge von 288 kW bestrahlt wird und danach das Licht

⁵³⁶ KUNSTHAUS BREGENZ 2005, S. 3-4

seitenweise um das Gebäude wandern lässt. Der zweite Teil der Arbeit macht die für die Installation benötigte Energiemenge durch die skulpturale Inszenierung der technischen Infrastruktur im Untergeschoss und auf dem Kunsthausplatz sichtbar. Im dritten Teil wird in der Zeit von 22 bis 22.15 Uhr an verschiedenen markanten Gebäuden und Orten in Vorarlberg die Beleuchtung ausgeschaltet und dadurch der Lichtinstallation symbolisch die Energiemenge von „288 kW“ zur Verfügung gestellt.⁵³⁷

⁵³⁷ KUNSTHAUS BREGENZ 2005, S. 3-4



Abb. 213 Jean-Marc Bustamante
mit Gilles Conan

Künstler: Jean-Marc Bustamante mit Gilles Conan

Geb. 1952 in Toulouse / FR

Lebt und arbeitet in Paris / FR

Titel Interaktion:

Dispersion

Zeitraum:

29.1.2006 – 19.3.2006

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

Diese Lichtinstallation wird durch 200 runde Wannenleuchten gebildet, die je mit 500-Watt-Halogenleuchten und pinkfarbenen Farbfiltern bestückt sind. Die Position der Leuchtkörper erfolgt im Zwischenraum von Betonkern und Glasfassade nach Skizzen der Künstler Jean-Marc Bustamante und Gilles Conan innerhalb eines exakt festgelegten Rasters. Auf jeder der vier Fassaden sind 50 Stück dieser Wannenleuchten positioniert, die mittels eines computergesteuerten Schaltprogramms nacheinander in einem bestimmten Rhythmus aufflammen bzw. erlöschen.⁵³⁸

Kurzbeschreibung:

Die pink leuchtenden Lichter erzeugen an der Fassade des Ausstellungsgebäudes wechselnde abstrakte Bilder, die vom See und von den Bergen aus gut sichtbar sind und von Weitem auf sich aufmerksam machen. Ein temporärer Leuchtturm sozusagen, dessen Lichter durch die Dramaturgie der Lichtinstallation das Ausstellungsgebäude in eine melancholische Erscheinung tauchen und wie ein Magnet die Öffentlichkeit auf die im Gebäude stattfindende Ausstellung „beautifuldays“ hinweisen, sie anziehen und neugierig machen soll.⁵³⁹

⁵³⁸ KUNSTHAUS BREGENZ 2006c, S. 5

⁵³⁹ BUSTAMENTE 2006, S. 98

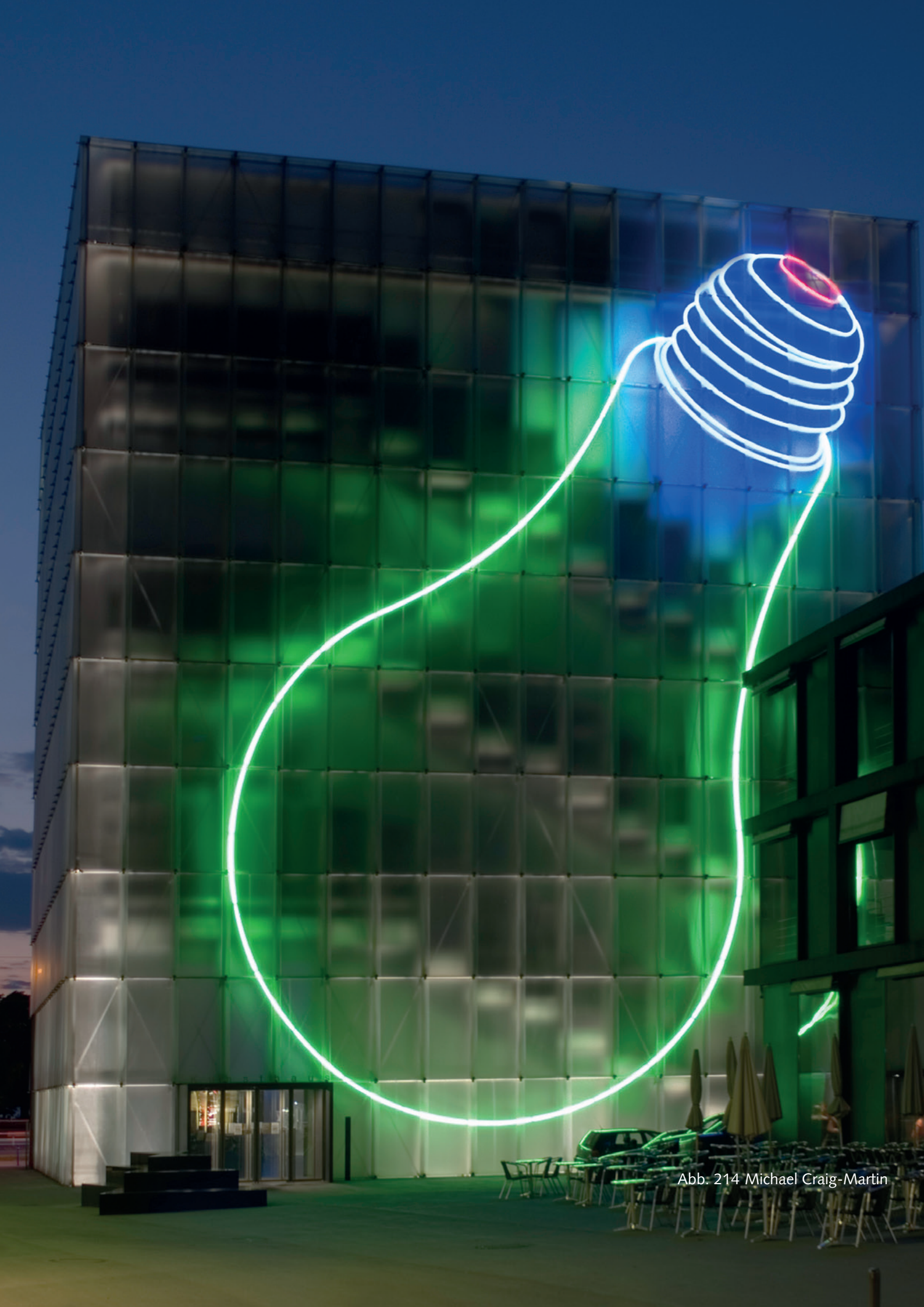


Abb. 214 Michael Craig-Martin

Künstler: Michael Craig-Martin

Geb. 1941 in Dublin / IR

Lebt und arbeitet in London / UK

Titel Interaktion:

Lighthouse – Houselight

Zeitraum:

10.6.2006 – 13.8.2006

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

Die Lichtinstallation in Form von eleganten Linienzeichnungen zweier Glühbirnen, im Zwischenraum von Betonkern und Glasfassade des Ausstellungsgebäudes an den Glasschindeln befestigt, wird durch die Leuchtspuren der gebogenen Neonröhren gebildet und über ein mehrstufiges, zeitlich versetztes computergesteuertes Programm gesteuert, das die Konturen der einzelnen Gewinderinge der Glühbirnenfassung bis hin zur gesamten Glühbirne erleuchtet und anschließend wieder verschwinden lässt.⁵⁴⁰

Kurzbeschreibung:

Die Lichtinstallation besteht aus zwei überdimensional großen Glühbirnen, die jeweils quer über die See- und Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes verlaufen und je einmal nach oben und einmal nach unten weisen. Die Positionierung der zwei Glühbirnen an unterschiedlichen Fassadenseiten und das Spiel mit den Wörtern „Leuchtturm“ und „Hauslicht“ weisen den Glühbirnen der Lichtinstallation „Lighthouse – Houselight“ eine jeweils andere inhaltliche Bedeutung zu. Auf der Eingangsseite wird der Glühbirne die Funktion eines Hoflichtes zuteil, das aufleuchtet, sobald sich der Besucher dem Ausstellungsgebäude nähert.⁵⁴¹ Auf der Seeseite übernimmt die Glühbirne die Funktion eines Leuchtturmes, der sich im Wasser spiegelt und von Weitem sichtbar ist.⁵⁴² Beide Glühbirnen setzen ein Zeichen für die stattfindende Ausstellung.

⁵⁴⁰ KUNSTHAUS BREGENZ 2006b, S. 8

⁵⁴¹ KUNSTHAUS BREGENZ 2006b, S. 8

⁵⁴² CRAIG-MARTIN 2006, S. 117-118



Abb. 215 Cerith Wyn Evans

Künstler: Cerith Wyn Evans

Geb. 1958 in Wales / UK

Lebt und arbeitet in London / UK

Titel Interaktion:

Before the advent of radio astronomy ...

Zeitraum:

1.6.2007 – 20.8.2007, täglich ab 22 Uhr

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

Auf dem Dach des Ausstellungsgebäudes wird ein Suchscheinwerfer aus dem Zweiten Weltkrieg mit Klappen und Morsekode-Steuerungsvorrichtung so positioniert, das seine 7000 Watt starke Xenonlampe vertikal bis zu sechs Kilometer in den Himmel über Bregenz leuchtet.⁵⁴³

Kurzbeschreibung:

Die Lichtinstallation wird durch kürzer oder länger blinkende Lichtsignale gebildet, die einen vom Computer in Morsezeichen umgewandelten Text in den Himmel über Bregenz schreiben.⁵⁴⁴ In der Umgebung ist sie von überall her gut sichtbar und kommuniziert mit jedem, der die Morsezeichensprache beherrscht, direkt. Auch für Betrachter ohne Kenntnis der Morsetechnik stellt sie durch die blinkenden Lichtsignale einen Sichtbezug zum Kunsthaus Bregenz her.

⁵⁴³ KUNSTHAUS BREGENZ 2007b, S. 32

⁵⁴⁴ KUNSTHAUS BREGENZ 2007b, S. 32



Abb. 216 Karl-Heinz Ströhle

Künstler: Karl-Heinz Ströhle

Geb. 1957 in Bregenz / A

Lebt und arbeitet in Wien / A

Titel Interaktion:

Wireframe Sculpture

Zeitraum:

21.7.2007 und 22.7.2007, ab 22 Uhr

Interaktionsart:

Videokunst mit Soundinstallation

Konstruktion und Technik:

Zwei Videoprojektoren, die auf der Dachterrasse eines gegenüberliegenden Hauses befestigt sind, projizieren die zwei nacheinander ablaufenden Videoperformances auf die Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes. Ein weiterer Bestandteil dieser an zwei Abenden gezeigten Installation ist, neben den Bewegungsgeräuschen aus der Videoarbeit, die live eingespielte Musik der Gruppe a-d-a-p-t-e-r mit Philipp Lammer, Clemens Torggler und Bernhard Zösmer.⁵⁴⁵

Kurzbeschreibung:

Die Auswahl für die geloopte Projektion zweier Performances erfolgte in direkter Bezugnahme auf das vorhandene Fassadenraster des Ausstellungsgebäudes: Die raumbildenden Objekte aus der Werkserie „Wireframe“ setzen sich aus sich wiederholenden und einzelnen Federstahlbändern zusammen, ähnlich den Glasschindeln an der Fassade. Die strukturelle Addition der Fassade wird durch die mehrfachen, zeitlich versetzten Projektionen der Performances dargestellt. In der ersten Videoarbeit liegt Karl-Heinz Ströhle selbst in einem frei stehenden, röhrenartigen und punktgeschweißten „Wireframe“-Element aus Federstahl. In der zweiten Videoarbeit durchschreitet der Tänzer Tom Hanslmaier einen 1 mal 1 mal 1 Meter großen, ebenfalls durch Federstahlbänder konstruierten, rechteckigen Raum. In beiden, sich nacheinander wiederholenden Videoperformances werden die konstruierten raumbildenden Elemente der Federstahlobjekte durch äußere Impulse in Bewegung gesetzt. Die dadurch erzeugten Bewegungsgeräusche

⁵⁴⁵ KUNSTHAUS BREGENZ 2007a, S. 2

überlagern sich mit der Livemusik vor Ort und verknüpfen Raum und Bild zusätzlich miteinander. Je nach Erscheinungsbild sind die Objekte in den Grenzbereichen von Architektur, Performance und Skulptur angesiedelt.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ KUNSTHAUS BREGENZ 2007a, S. 2



Abb. 217 Tony Oursler

Künstler: Tony Oursler

Geb. 1957 in New York / USA

Lebt und arbeitet in New York / USA

Titel Interaktion:

Liquid

Zeitraum:

24.10.2009 – 22.11.2009, täglich von 18 – 24 Uhr

Interaktionsart:

Videokunst mit Soundinstallation

Konstruktion und Technik:

Die Projektion der Installation erfolgt auf die Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes bei Einbruch der Dunkelheit.⁵⁴⁷ Die 20 Sekunden dauernde, geloopte Video-Sound-Arbeit wird durch Videoprojektoren, die auf der Dachterrasse der gegenüberliegenden Häuser positioniert sind, und die Tonübertragung von umliegend verteilten Lautsprechern realisiert.

Kurzbeschreibung:

Tony Oursler produzierte die Installation „Liquid“ 2008 für seine Einzelausstellung in der Lisson Gallery in London und projizierte sie dort das erste Mal in einem Ausstellungsraum gemeinsam mit anderen Arbeiten. Die Videoarbeit Liquid zeigt eine Frau, deren Kopf nach hinten geneigt ist und die versucht, eine aus einem gewissen Abstand von oben in ihren Mund fließende Unmenge an roter Flüssigkeit aufzunehmen. Da die Frau nicht alles in ihrem geöffneten Mundraum aufnehmen kann, fließt die überschüssige Flüssigkeit ab einem gewissen Moment auf der Seite an ihren Wangenknochen herunter. Sie fließt dann unmerklich wieder rückwärts nach oben und wird im Mund der Frau weniger. Die Szene wird durch ein Plätschern akustisch noch unterstützt und wiederholt sich stets aufgrund der geloopten Einstellung.

⁵⁴⁷ KUNSTHAUS BREGENZ 2009, S. 11



FREE AI WEIWEI

Abb. 218 Ai Weiwei

Petition für Künstler Ai Weiwei

Initiiert und realisiert vom Kunsthaus Bregenz

Titel Interaktion:

Free Ai Weiwei

Zeitraum:

16.7.2011 – 16.10.2011

Interaktionsart:

Bauliche Adaption

Konstruktion und Technik:

Die einzelnen Buchstaben des roten Schriftzugs „Free Ai Weiwei“ sind in Aluminium ausgeführt und auf dem Dach des Ausstellungsgebäudes in Richtung See positioniert. Aufgrund seiner filigranen Befestigungskonstruktion aus Stahlstäben und seiner Position wirkt der Schriftzug, als schwebte er über der Dachkante des Ausstellungsgebäudes. Er erscheint für alle Betrachter in der Umgebung des Kunsthauses gut leserlich und ist in weiterer Ferne ebenfalls noch sichtbar.

Kurzbeschreibung:

Der Festnahme des 1957 in Peking geborenen und in Shanghai lebenden und arbeitenden Künstlers Ai Weiwei Anfang April 2011 und die monatelange Ungewissheit über seinen Verbleib bewegt die Institution Kunsthaus Bregenz dazu, sich an den international stattfindenden Solidaritätsaktionen zu beteiligen und unter anderem die internationale Petition zur Freilassung von Ai Weiwei zu unterstützen. Um diese Forderung auch visuell sichtbar zu machen, wird für die Dauer der im Kunsthaus Bregenz stattfindenden Ai-Weiwei-Ausstellung der Schriftzug „Free Ai Weiwei“ gut leserlich installiert.⁵⁴⁸ Zusätzlich zur Verteilung von roten Baumwolltaschen mit der Aufschrift „Free Ai Weiwei“ auf der Biennale in Venedig und der Gestaltung der öffentlichen KUB-Billboards⁵⁴⁹ durch sechs mit Ai Weiwei bekannte und befreundete Künstler, wie z. B. Olaf Eliasson, Jenny Holzer oder Barbara Kruger, an der Strasse in Bregenz, bildet diese Schriftinstallation einen Teil der international stattfindenden Proteste und Solidaritätsaktionen für Ai Weiwei.

⁵⁴⁸ WEIWEI 2011, S. 7-8

⁵⁴⁹ WEIWEI 2011, S. 178-185



WER WIRD DIE GESCHICHTE DER TRÄNEN AUF SCHREIBEN?

Barbara Kruger

Abb. 219 Barbara Kruger

Künstlerin: Barbara Kruger

Geb. 1945 in Newark, New Jersey / USA

Lebt und arbeitet in Los Angeles und New York / USA

Titel Interaktion:

Untitled (Tears)

Zeitraum:

19.10.2013 – 12.1.2014

Interaktionsart:

Bauliche Adaption

Konstruktion und Technik:

Ein großes PVC-Netzgewebe mit einem UV-Druck ist über die Seeseite des Ausstellungsgebäudes gespannt. Die Befestigung der Plakatinstallation erfolgt durch umlaufende Seile, die in die Ösen der Plakatinstallation eingewebt und für den Betrachter kaum sichtbar an den Glasschindeln befestigt sind.

Kurzbeschreibung:

Auf dem großen Plakat ist in einem roten Rahmen eine weinende Frau mit Tränen dargestellt, über ihr Gesicht verläuft quer ein Riss. Die Frau in Schwarz-Weiß wird durch einen roten Smiley überlagert. Die als Titel oben angebrachte Frage „Wer wird die Geschichte der Tränen aufschreiben?“ bildet die spezifische inhaltliche und visuelle Botschaft der Plakatinstallation. Bilder in Kombination mit Wörtern und Sätzen zeigen die vielfältig ambivalente Wirkung der Massenmedien und deren Verfügbarkeit auf. In der Regel werden solche Plakatinstallationen nach der Laufzeit der Ausstellung zerstört und reagieren damit ebenfalls auf die Kurzlebigkeit der Konsumwelt.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ KUNSTHAUS BREGENZ 2013, S. 3-5



Abb. 220 Pascale Marthine Tayou

Künstler: Pascale Marthine Tayou

Geb. 1967 in Yaoundé / Kamerun

Lebt und arbeitet in Gent / BE

Titel Interaktion:

I love you!

Zeitraum:

25.1.2014 – 27.4.2014

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

Quer über die Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes ist der in Schreibrift ausgeführte Neonschriftzug „I love you“ positioniert. Die filigranen Neonröhren sind mit einer Hilfskonstruktion hinter der Glasfassade befestigt, in dem für den Betrachter nicht sichtbaren Zwischenraum.

Kurzbeschreibung:

Der weiß leuchtende Schriftzug informiert die Öffentlichkeit über die im Gebäude stattfindende Ausstellung mit dem gleichnamigen Titel „I love you“ des Künstlers Pascale Marthine Tayou. Er ist während der gesamten Ausstellungsdauer installiert. Die Position des Neonlichtes hinter den Glasschindeln und die Wahl der Farbe Weiß bewirken, dass die Lichtinstallation tagsüber visuell nicht stark präsent ist – in der Dunkelheit leuchtet sie umso mehr. Der Schriftzug kann in limitierter Auflage als exklusiv für das Kunsthaus Bregenz produzierte Kunstedition, in verkleinerter Form als Neonskulptur gekauft werden.⁵⁵¹

⁵⁵¹ KUNSTHAUS BREGENZ 2014, S. 10



Abb. 221 Mirijam Prantl

Künstlerin: Miriam Prantl

Geb. 1965 in Bregenz / A

Lebt und arbeitet in Dornbirn / A

Titel Interaktion:

Clasp

Zeitraum:

27.9.2014 – 11.1.2015

Interaktionsart:

Lichtkunst

Konstruktion und Technik:

An den vier Fassadenkanten des Ausstellungsgebäudes befinden sich im offenen Zwischenraum der Glasschindeln jeweils pro Ecke drei Lichtstreifen. Diese in der Höhe variierenden 12 LED-Linien bestehen aus zwei 3,30 Meter langen Metallhalterungen, in die das LED-Lichtsystem Hilo der Leuchtenfirma Zumtobel installiert ist. Insgesamt 2.640 einzelne LED erzeugen durch eine computeranimierte Steuerung verschiedene Farbsequenzen, deren Farbwechsel, der 16 Minuten andauert, stets wiederholt wird. Die einzelnen LED-Lichtlinien sind mit Kabelbindern an der Unterkonstruktion der Glasschindelfassade von außen sichtbar befestigt.⁵⁵²

Kurzbeschreibung:

Nach Einbruch der Dunkelheit legt sich die Lichtinstallation wie eine Klammer um die Ecken des Glaskubus. Die Position und der Farbwechsel der LED-Linien erzeugen in Kombination mit der regulären Nachtbeleuchtung der Fassade eine spannende Lichtinstallation, deren Farben die Gebäudeecken visuell betonen und zugleich zusammenhalten.

⁵⁵² KUNSTHAUS BREGENZ 2014b, S.2

5.2 Vergleich und Einordnung der künstlerischen Interaktionen

Der Vergleich und die Einordnung der ephemeren Symbiose von Kunst und Architektur am Kunsthaus Bregenz werden im Folgenden behandelt und erläutert. Dabei werden die möglichen Kunstformen, Konzeption und Entwicklung, Umsetzung und Realisierung, Einfluss und Reaktionen der Fassadeninteraktionen auf die Architektur aus Sicht der Künstler und die Stellung im jeweiligen Künstleroeuvre untersucht. Ebenso werden dabei Wahrnehmung und Wirkung in der Nacht und am Tag sowie die Reproduzierbarkeit analysiert. Ziel des Kapitels ist, den Wert dieser ephemeren Symbiose von Kunst und Architektur am Kunsthaus Bregenz für Künstler und Institution sowie ihre Bedeutung für die Architektur und Kunst aus architektonischer Sicht aufzuzeigen.

Form und Gliederung ephemerer Fassadeninstallationen

Die Installation von ephemerer Kunst auf der permanenten Architektur des Kunsthauses ist auf den ersten Blick ein Widerspruch. Bei genauerem Analysieren bilden diese zwei Kunstgattungen jedoch eine interessante Einheit. Die Fassadeninstallationen ermöglichen der Institution Kunsthaus Bregenz eine temporäre Erweiterung in den städtischen Raum. Im erweiterten Sinn kann das als der Versuch von Institution und Künstler gedeutet werden, den starken Architekturrahmen zu umgehen, aus dem hermetischen, in sich geschlossenen Glaskubus auszubrechen und sichtbar nach außen zu treten. Das Besondere an diesen Fassadenarbeiten ist, dass durch einige wenige künstlerische Eingriffe die Erscheinung des Gebäudes verändert und sein Ausdruck im städtischen Raum grundlegend anders wahrgenommen wird.

Das KUB-Gebäude wird wegen seiner Architektur als Kunstobjekt gehandelt und daher ist es doppelt spannend, zu beobachten, was für eine Bandbreite an Kunstwerken die vorhandene Architektur zulässt, ja geradezu dazu auffordert. Temporäre Fassadenarbeiten erfolgen zwar auch an anderen Ausstellungsinstitutionen, jedoch mit dem Unterschied, dass der mehrschichtige Aufbau der KUB-Fassade, bestehend aus Glashülle und Betonkern und dem dazwischen liegenden Zwischengang, ungleich mehr künstlerische und gestalterische Möglichkeiten bietet, ohne dass dabei die Architektur verändert werden muss. Die individuellen Kunstinteraktionen erfolgen hier nicht in einem vorgefertigten Schema, wie z. B. bei der Medieninstallation am Kunsthaus Graz⁵⁵³, oder innerhalb fixer baulicher Rahmenbedingungen, wie sie bei den Plakatserien an der Secession⁵⁵⁴ in Wien vorgegeben sind.

⁵⁵³ BOGNER 2004, S. 216-227

⁵⁵⁴ SECESSION 2001, S. 4-8

In den letzten achtzehn Jahren, seit dem Bestehen des Ausstellungsgebäudes des Kunsthauses Bregenz, sind 19 temporäre Fassadenarbeiten entstanden sowie 2 weitere Projekte, die schließlich nicht verwirklicht wurden. Um einen allgemeinen Überblick über die ephemeren Fassadeninstallationen am KUB zu geben, werden diese, wie in Kapitel 3.1 der vorliegenden Arbeit, nach der äußeren Form der künstlerischen Interaktion in die vier Bereiche Lichtkunst, Videokunst, bauliche Adaption und Medienscreen gegliedert. Dabei kamen die drei Formen Lichtkunst, Videokunst und bauliche Adaption bei den bisherigen Fassadenarbeiten am Kunsthaus Bregenz zur Anwendung. Einzig der vierten Form der ephemeren Symbiose von Kunst und Architektur, dem Medienscreen, konnte die KUB-Fassade keine Plattform bieten, da das Ausstellungsgebäude des KUB nicht über die nötigen integrierten Gestaltungsmittel- und Kommunikationstechnologien in seiner Architektur verfügt.

Lichtkunst

Die Form der Lichtkunst machte mit seinen bisher insgesamt 9 realisierten Lichtinstallationen den größten Anteil der KUB-Fassaden-Interaktionen aus. Diese ephemeren Arbeiten waren mit international renommierten Künstlern wie James Turrell, Keith Sonnier, Siegrun Appelt, Cerith Wyn Evans und Michael Craig-Martin hochkarätig besetzt. Louis Renner, Jean-Marc Bustamante mit Giles Conan, Pascal Marthine Tayou und Miriam Prantl komplettierten die Liste der Künstler, die Lichtinstallationen an der KUB-Fassade realisierten.

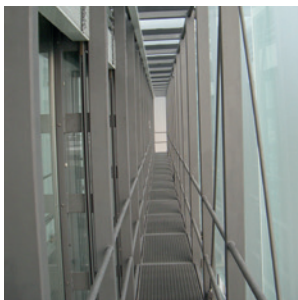


Abb. 222 Peter Zumthor, Revisionsumgang, Bregenz, 1997



Abb. 223 Siegrun Appelt, 288 kW, Bregenz, 2005

Der mehrschichtige Fassadenaufbau und die Materialisierung der äußeren transluzenten Glashülle des lichtdurchfluteten Ausstellungssolitärs bieten sich optimal für künstlerische Interaktionen mit dem Medium Licht an. Die konstruktiven Aspekte, die für solche Installationen benötigt werden,

können im Zwischenraum von Betonkern und Glashülle versteckt werden und das Licht dringt von innen über die Glasschindeln nach außen. Dadurch verschmilzt die Lichtinstallation mit der Architektur zu einem neuen Ganzen. Der Kubus wird selbst zum Licht und das Gebäude muss nicht, wie bei Lichtinstallationen an

anderen Gebäuden meist üblich, von außen beleuchtet werden. Die Arbeiten von James Turrell und Siegrun Appelt zeigten dieses unverwechselbare Zusammenspiel von Licht und Architektur besonders deutlich: Turrell tauchte das Gebäude in ein harmonisch buntes wechselndes Licht und Appelt wandelte die Institution selbst im Hochsommer zu einem kalten Eisblock um.

Bemerkenswert ist bei dieser Gruppe von Fassadeninstallation zudem, dass mithilfe der Wirkungskraft des Lichts die Betrachter automatisch in ihren Bann gezogen werden. Das Erzeugen einer visuellen Anziehungskraft und das konzeptionelle Sichtbarmachen spielten für die meisten Künstler eine vordergründige Rolle bei der Ideenfindung ihrer Lichtinstallationen, wie sie in ihren Interviews erklärten. So thematisierte Craig-Martin die Funktion des



Abb. 224 Jean-Marc Bustamante mit Gilles Conan, Dispersion, Bregenz, 2006

Lichts als Metapher für einen in der Bucht des Bodensees stehenden Leuchtturm ganz bewusst bereits im Titel seiner Installation „Lighthouse – Houselight“ und versuchte damit, das Interesse des Betrachters für seine Ausstellung zu wecken⁵⁵⁵. Ebenso Bustamantes Lichtinstallation, die, auf seinen Wunsch gemeinsam mit Conan realisiert, zum Besuch seiner Ausstellung locken sollte. Dazu erklärt er: „The light installation ‚Dispersion‘ was to attract the public like a magnet. The changing illuminated images, generated through the different appearing and disappearing pink lights, were to make people curious about my exhibition and encourage them to visit ‚beautifuldays‘.“⁵⁵⁶

Videokunst

Die Videokunst bildet mit insgesamt 6 Fassadeninstallationen, davon wurde eine nicht realisiert, die zweite Gruppe der ephemeren Fassadeninstallationen am KUB-Ausstellungsgebäude. Bei den Fassadenarbeiten der Künstler Ruth Schnell, Karl-Heinz Ströhle und den zwei Arbeiten von Tony Oursler wurde die Videokunst mit akustischen Geräuschen ergänzt und somit zu einer Video- und Soundinstallation erweitert. Die Arbeit der Künstlerin Jenny Holzer ist dagegen als reine Videokunst einzuordnen, ebenso die nicht realisierte Arbeit von Peter Kogler.

Um Videokunst in die Realität zu bringen, wird je nach Konzeption ein großes technisches Equipment benötigt. Diese technische Abhängigkeit macht

⁵⁵⁵ Siehe Interview Craig-Martin, S. 318

⁵⁵⁶ Siehe Interview Bustamante, S. 314



Abb. 225 Tony Oursler,
Flucht,
Bregenz, 2001

Videokunst besonders im öffentlichen Raum teuer und ihre Realisierung oftmals kompliziert. Für die Videoarbeiten an der KUB-Fassade wurden je nach Installation die dafür nötige technische Infrastruktur in die vorhandene Umgebung integriert oder es wurden neue bauliche Maßnahmen für sie geschaffen. Für die allererste auf die Seeseite der Kunsthaus-Fassade projizierte Video- und Soundinstallation „Flucht“ von Tony Oursler wurden noch bauliche Maßnahmen umgesetzt, in Form von zwei temporären, 16 Meter hohen Projektionstürmen. Das erforderte einen enormen Aufwand, da zum Aufbau der Türme in den Seeanlagen aufgrund der Nähe zur Bahnlinie Lindau-Bregenz für eine Stunde, um vier Uhr früh, der Zugverkehr sowie die Stromverbindung der Oberleitung unterbrochen werden mussten.⁵⁵⁷ Inzwischen werden Videoprojektionen nur noch auf der Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes realisiert, da das dafür benötigte technische Equipment unkomplizierter auf den umliegenden Dachterrassen installiert werden kann. Zudem überträgt sich der Ton in dem geschützten städtischen Bereich besser als an der stark befahrenen Durchgangsstraße entlang des Sees, wie die Erfahrungen aus dem ersten Projekt von Oursler zeigten.

Aufgrund ihrer zur Realisierung nötigen Technik kann Videokunst unabhängig von Ort und Gebäude gezeigt werden. Für diese Gruppe fungierte die Fassade als eine Art Träger für die medial erzeugten Informationen bzw. Konfrontationen. Auch bei den Videoinstallationen an der KUB-Fassade des Ausstellungsgebäudes ging es primär um das Zeigen und Sichtbarmachen, um den Transport von eigenständigen und künstlerisch aufgearbeiteten Themen. Dabei spielte eine inhaltliche oder konzeptionelle Verknüpfung mit der im Inneren des Ausstellungsgebäudes stattfindenden Ausstellung und der Institution, im Gegensatz zu den Lichtarbeiten, keine entscheidende Rolle für die Arbeiten der Künstler.

Der Einfluss der Architektur der KUB-Fassade auf Videoarbeiten ist hingegen nicht zu unterschätzen. Die Künstler berichten in ihren Interviews mehrheitlich davon, dass die Projektion ihrer Arbeiten eine besondere Herausforderung darstellte. Wegen der geätzten Glasschindeln und ihrer schrägen Position entsprach das Ergebnis der Arbeiten häufig nicht ganz ihren Vorstellungen.

⁵⁵⁷ Siehe Interview Sagmeister, S. 271

Bauliche Adaption

Die dritte Form der an der KUB-Fassade des Ausstellungsgebäudes zur Anwendung kommenden Gruppe ist wegen ihrer verschiedenen Darstellungsarten und Techniken nicht so homogen wie die Licht- und Videokunst. Sie vereint unter der Bezeichnung „bauliche Adaption“ unterschiedliche Interventionen wie Plakat- und Schriftinstallationen, die Verlegung des Eingangs und Malerei an der Fassade. Insgesamt umfasste sie 6 Fassadeninstallationen der Künstler Ross Sinclair, Tone Fink, Hans Schabus, Ai Weiwei, Barbara Kruger und die nicht ausgeführte Skulptur von Franz West.



Abb. 226 Hans Schabus,
Das Rendez-
vousproblem,
Bregenz, 2004



Abb. 227 Ai Weiwei,
Free Ai Weiwei,
Bregenz, 2011

Die Möglichkeiten für bauliche Adaptionen sind wegen der Fassadenkonstruktion und des klaren Rasters der Glasschindeln auf einige ausgewählte Stellen an der Fassade begrenzt. Aus architektonischer Sicht sind sie nur dann sinnvoll, wenn die bauliche Adaption die Rhythmisierung der bestehenden Architektur aufnimmt und in künstlerischer Form auf sie reagiert. Räumliche Adaptionen im Erdgeschoss, losgelöst von der Glashülle, sind dagegen ohne Probleme umsetzbar, da sie architektonisch als eigenständiges Sockelthema gelesen werden können. Auf dem Dach hingegen sind sie je nach Position mehr oder weniger sinnvoll. Bemerkenswert ist jedoch, dass bis zum jetzigen Zeitpunkt keine Umhüllung des Ausstellungsgebäudes in Form eines vorgestellten baulichen Gerüsts durchgeführt wurde, wie z. B. 2004 bei der Fassadeninteraktion des Wiener MAK⁵⁵⁸. Das hängt vermutlich mit der klaren Haltung der KUB-Leitung zusammen, an der Fassade keine gravierenden baulichen Änderungen bzw. Eingriffe zu erlauben.⁵⁵⁹

Allen bisher am Ausstellungsgebäude des Kunsthauses realisierten baulichen Adaptionen waren eine direkte thematische und künstlerische Erweiterung von innen nach außen gemeinsam, ähnlich der Gruppe der Lichtkunst, durch architektonische Interventionen an der Fassade. Eine enge inhaltliche und konzeptionelle Verknüpfung zu seiner Ausstellung im Gebäudeinneren erreichte

⁵⁵⁸ MITTMANNSTRUBER, Otto: Potemkins Haus 2004/05. Online im Internet: URL: www.mittmannstruber.info [Stand 2014-02-12]

⁵⁵⁹ Siehe Interview Unterkircher, S. 275

Hans Schabus beispielsweise mit der Verlegung des Eingangs, indem er den Besucher dazu brachte, den gewohnten Ablauf des Eintretens zu ändern, und ihn von Anfang an in seine durch das Kunsthaus verlaufende Expedition „In den Arlbergtunnel“ taucht. Für Tone Fink fungierte die Fassade als Auftakt zu seiner Ausstellung, indem er die großen Glasschindeln kurzerhand zu seiner Leinwand umfunktionierte und sie mit seiner bekannten künstlerischen Malerei versah. Auch Ross Sinclair erweiterte seine Ausstellung in den öffentlichen Raum durch die Positionierung seines Schriftzugs an der Dachkante des Ausstellungsgebäudes.

Schrift als gemeinsamer künstlerischer Ausdruck

Quer über die drei Bereiche Lichtkunst, Videokunst und bauliche Adaption erfolgte die Verwendung von Text und Schrift als künstlerische Ausdrucksform. Die sieben Arbeiten der Künstler, die Text und Schrift einsetzten, machten einen großen Anteil der Fassadeninstallationen am Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz aus und kommunizierten in Form von einzelnen Buchstaben, Plakaten, Videoprojektion oder Licht unverschlüsselt direkt mit dem Betrachter.



Abb. 228 Ross Sinclair,
Europa Endlos,
Bregenz, 2000

Mit seiner baulichen Adaption auf dem Dach des Glaskubus forderte Ross Sinclairs Schriftzug „Europa Endlos“ den Besucher auf, die Bedeutung der Worte für sich persönlich selbst zu erschließen. Diese eigenen Gedanken sollte der Besucher anschließend in der Installation „Fortress Real Life“, die im Erdgeschoss des KUB stattfand, in Form von Zeichnungen, Musik oder Schrift ausdrücken.⁵⁶⁰ Der Schriftzug am Dach „Free Ai Weiwei“, ebenfalls eine bauliche Adaption, in diesem Fall von der KUB-Leitung selbst initiiert, transportierte die Kritik

an der Verhaftung des Künstlers während der Dauer seiner im Gebäudeinneren stattfindenden Ausstellung, die ohne den Künstler vorbereitet und eröffnet werden musste, ganz weit über die österreichische Grenze auf den Bodensee hinaus.

Ebenso ohne Umschweife informierte der rot hinterleuchtete schlichte Schriftzug „Renner“ visuell über Lois Renner, der zeitgleich im KUB ausstellte. Die Neonschrift „I love you“ von Tayou war zugleich der Titel seiner Ausstellung. Er zeigte die positiven Erfahrungen des Künstlers in der Kunstwelt wie auch

⁵⁶⁰ Siehe Interview Sinclair, S. 291-293



Abb. 229 Jenny Holzer,
Truth before
Power,
Bregenz, 2004

im KUB und seinen Eindruck, er sei stets mit offenen Armen empfangen worden. In einer E-Mail schreibt er, dass er diese unendliche Liebe seinem Publikum mit dem Ausstellungstitel und der Leuchtschrift wieder zurückgeben wollte.⁵⁶¹ Die Laufschriften von Jenny Holzer – projizierte Texte aus amerikanischen Regierungsdokumenten, eigene Texte sowie ein Gedicht von Henri Cole – thematisierten politische Aspekte in Form von Videokunst. Die Lichtarbeit von Sonnier zeigte mit seinen vom Computer inspirierten Zahlencodes den nahenden Millenniumswechsel im öffentlichen Raum. Das Plakat von Barbara Kruger, als bauliche Adaption an die Fassade gehängt, regte seine Betrachter ebenfalls zum Nachdenken an.

Den insgesamt sieben verschiedenen Fassadenarbeiten ist gemeinsam, dass sie mit ihren Botschaften über das Mittel von Text und Schrift den direkten Kontakt mit dem Betrachter suchten, ihn über ein bestimmtes Thema informierten und zum Nachdenken aufforderten. Dieser interessante Aspekt stellte einen Kontrast zu den restlichen, überwiegend gestalterisch motivierten Fassadenarbeiten dar.

Konzeption und Entwicklung

Fassadenarbeiten entstehen durch die Anfrage von der Kunsthaus-Leitung an die Künstler oder durch eine direkte Anfrage der Künstler an die Leitung.⁵⁶² Da es schon Vorschläge gab, die abgelehnt und nicht ausgeführt wurden, beschreibt Sagmeister die Anforderungen: „Das Auswahlkriterium ist schlicht und einfach die Qualität. Die KünstlerInnen müssen mit ihren bisherigen Arbeiten zeigen, dass sie Arbeiten im Außenraum bewältigen können. Sie müssen also fähig sein, künstlerische Qualität in großem Maßstab zu erbringen. Im Laufe der Konzeptentwicklung informieren sich die KünstlerInnen über bereits realisierte Installationen und konkretisieren erste Ideen und Konzepte.“⁵⁶³

Damit keine Erwartungshaltung entsteht, zählt die Kunsthaus-Leitung Fassadenarbeiten nicht zum fixen künstlerischen Repertoire des KUB und setzt nur Arbeiten um, die ihr selbst und den Künstlern Freude bereiten.⁵⁶⁴ Bemerkenswert

⁵⁶¹ Siehe Interview Tayou, S. 325

⁵⁶² Siehe Interview Sagmeister, S. 270

⁵⁶³ Siehe Interview Sagmeister, S. 271

⁵⁶⁴ Siehe Interview Sagmeister, S. 270

ist, dass mehrheitlich ästhetische Arbeiten an der Fassade installiert werden, die positive Assoziationen beim Betrachter hervorrufen und höchstens durch das Medium Text zum Nachdenken anregen. Der Grund liegt vermutlich darin, dass die Verantwortlichen des Kunsthauses das über Jahre aufgebaute positive Image der Institution nicht mit provozierenden Arbeiten an der Fassade stören möchten. Eine Plattform für polarisierende und kritische zeitgenössische Kunst bieten, wie bereits erwähnt, die KUB-Billboards, in sicherer räumlicher Distanz zum Kunsthaus.



Abb. 230 Pascale Marthine
Tayou, Konzeptskizze
I love you!, 2013

Die Entwicklung der Ideen für die Fassadenarbeiten erfolgt in enger Kooperation zwischen Künstler, Kurator und Technischem Leiter des Kunsthauses. Wird das Konzept des Künstlers von der Kunsthaus-Leitung akzeptiert, ist es anschließend die Aufgabe des technischen Bereichs, die Arbeit umzusetzen. Dazu gehört beispielsweise auch, sich um eventuell benötigte behördliche Bewilligungen zu kümmern, wie bei den Lichtarbeiten von Siegrun Appelt und Cerith Wyn Evans. Voraussetzung

bei der Realisierung ist, wie der Technische Leiter Markus Unterkircher im Interview erklärt, dass keine bleibenden Schäden an der Fassade entstehen⁵⁶⁵. Eine architektonische Adaption oder Veränderung der Fassade gab es bisher nicht und wird auch in Zukunft nicht akzeptiert. Eine temporäre Installation wird nur ausgeführt, wenn gewährleistet ist, dass die Konstruktion und Architektur erhalten bleiben. Die Fassadenarbeiten erfolgen nicht um jeden Preis.⁵⁶⁶ Zum Einfluss der Technik auf die Realisierung der Fassadenarbeiten bekennt Unterkircher: „Die Technik sagt, ob es geht oder nicht. Es ist unsere Aufgabe und natürlich in unserem Sinne, hinsichtlich der Technik jede künstlerische Arbeit zu ermöglichen. Trotzdem gibt es immer wieder Situationen, in denen ein Projekt nicht realisierbar ist oder es technisch nicht funktioniert. Ist das der Fall, wird sofort nach einer neuen möglichen Lösung gesucht. Da solche Überlegungen bereits im Vorfeld gemacht werden, gehören sie zur Entwicklung von Fassadenarbeiten dazu.“⁵⁶⁷ Als Beispiel erwähnt er die ursprünglich nicht realisierbare Idee von Craig-Martin, die als Ergebnis gemeinsamer Diskussionen und weiterer Entwicklungsschritte in Form von zwei Glühbirnen mit Neonlicht schließlich doch umgesetzt werden konnte⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ Siehe Interview Unterkircher, S. 274-275

⁵⁶⁶ Siehe Interview Sagmeister, S. 270

⁵⁶⁷ Siehe Interview Unterkircher, S. 274-275

⁵⁶⁸ Siehe Interview Unterkircher, S. 274

Umsetzung und Realisierung

Die physische Umsetzung der Arbeiten übernehmen – zum einen wegen der Dimensionen und zum anderen wegen der verwendeten Medien, wie Licht, Video, sonstigen Konstruktionen oder Materialien – mehrheitlich die technischen Mitarbeiter des KUB, bei Bedarf in Kooperation mit Spezialisten aus lokalen Unternehmen. Der handwerkliche Aspekt tritt hierbei in den Hintergrund: Das Objekt kann nach den Skizzen der Künstler von jeder Person umgesetzt werden, die über entsprechendes fachliches Know-how verfügt. Dieser konzeptionelle Ansatz lässt sich, mit Ausnahme einer einzigen Arbeit, bei allen Fassadenarbeiten am Kunsthaus beobachten und wirft die Frage auf, ob die Arbeiten unter dieser Voraussetzung als Kunstwerke verstanden werden können. Diesen Aspekt greift bereits Arthur C. Danto in seiner Publikation „After the end of Art“⁵⁶⁹ auf. Konzeptkunst, also das Erstellen von Objekten durch einen Dritten nach Ideen und Unterlagen des Künstlers, ist inzwischen in der Kunstwelt weit verbreitet und hat sich etabliert. Somit widersprechen diese Fassadenarbeiten nicht gängigen Kunstvorstellungen, sondern zeigen im Gegenteil unser heutiges Kunstverständnis mit all seinen Mechanismen auf.

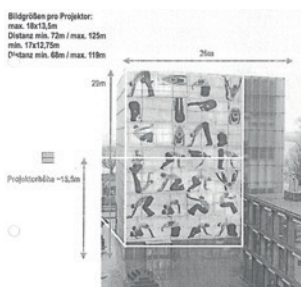


Abb. 231 Karl-Heinz Ströhle, Konzeptskizze Wireframe Sculpture, 2007

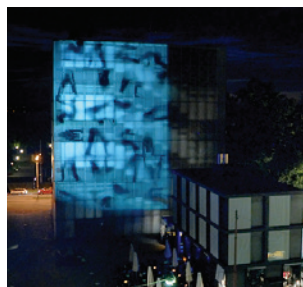


Abb. 232 Karl-Heinz Ströhle, Wireframe Sculpture, Bregenz, 2007

Die Präsenz der Künstler während der Umsetzungsphase vor Ort hängt jeweils vom individuellen Engagement der Künstler ab und der Komplexität ihrer Arbeiten. Meist erfolgt die Realisation der Objekte jedoch ohne ihre aktive Teilnahme: Im Regelfall sehen die Künstler ihre Arbeiten erst, wenn sie fertig an der Fassade montiert sind. Michael Craig-Martin

begründet das folgendermaßen: „If as an artist you know exactly what you want, you can communicate that to other people and then they know what is to be done. Therefore I did not see the facade work as a risk. I was very happy with the work on the facade.“⁵⁷⁰ Eine der wenigen, die aktiv an der Realisierung ihrer Lichtkunst teilnahmen, war Siegrun Appelt, die im Interview von monatelangen Testreihen gemeinsam mit den Lichttechnikern berichtet. Sie wollte sicherstellen, dass genau der künstlerische Ausdruck entsteht, den sie sich wünschte.⁵⁷¹

⁵⁶⁹ DANTO 1997

⁵⁷⁰ Siehe Interview Craig-Martin, S. 317

⁵⁷¹ Siehe Interview Appelt, S. 309-310

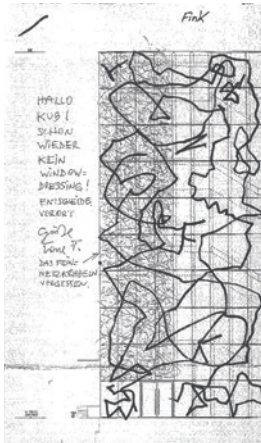


Abb. 233 Tone Fink,
Konzept-
skizze
Fassaden-
arbeit, 2003



Abb. 234 Tone Fink,
Fassaden-
arbeit
Bregenz,
2003

Der einzige Künstler, der seine bauliche Adaption in Form einer Fassadenmalerei selbst umsetzte, war Tone Fink. Mit seiner unverwechselbaren Malhandschrift verwandelte er die Fassade in einen großen Zeichnungsgrund und brachte mit seiner All-Over-Struktur die Arbeit direkt an den Glasschindeln auf. Er erklärt seine Motive: „Für mich ist Kunst nichts Künstliches oder nur Konzeptionelles. Kunst ist etwas Lebendiges und daher brachte ich meine Zeichnung an der Fassade auch

selbst an. Das nahm ca. zwei Tage in Anspruch, in denen ein Techniker den Reinigungslift betätigte und mich an den entsprechenden Orten positionierte. Von dort habe ich in ‚Fink’scher Aktion und Performance‘ meine Linien mit einem Pinsel auf die Glasschindeln aufgetragen.“⁵⁷² Dieser körperliche und künstlerische Einsatz des Malens zeigt noch den handwerklichen Aspekt und ist, wie vorgängig erwähnt, die einzige nicht konzeptionell realisierte Fassadenarbeit.

Einfluss der Architektur

Die Architektur des Ausstellungsgebäudes hat einen großen Einfluss auf die Fassadenarbeiten und bietet zahlreiche Möglichkeiten für deren künstlerische Ausführung, obwohl bei der Entwicklung des mehrschichtigen Fassadenaufbaus das Belichtungskonzept für die Innenräume die primäre Hauptrolle spielte. An eine Realisierungsmöglichkeit für temporäre Installationen an der Fassade wurde dabei nicht gedacht, und, wie Architekt Peter Zumthor im Interview berichtet⁵⁷³, berücksichtigte er selbst eine solche Funktion der Fassade auch nicht in seinen architektonischen Überlegungen. Vielleicht macht aber gerade dieses zufällig entstandene Nebenprodukt der komplexen Architektur, mit seiner speziellen Konstruktion und den verwendeten Materialien Glas, Beton und Stahl, das Besondere und Einzigartige bei den Fassadenarbeiten aus. Es ermöglicht unterschiedliche Installationen an der Fassade, die auf die persönlichen Vorstellungen der Künstler angepasst werden können, ohne dass dabei die Glasfassade aus architektonischer Sicht verändern werden muss.

⁵⁷² Siehe Interview Fink, S. 302

⁵⁷³ Siehe Interview Zumthor, S. 266-267

Der große Spielraum erlaubt mehr als die Umsetzung von nur einer Gruppe an Installationsarten wie Licht, Video oder baulichen Interventionen und genau diese Individualität charakterisiert die Fassadenarbeiten am Kunsthaus Bregenz. Im Vergleich dazu wiederholen sich die Arbeiten an einer bereits in der Bauphase für Lichtkunst konzipierten Fassade, wie z. B. beim Kunstmuseum Lentos, oder an diversen Medienfassaden, wie z. B. am Kunsthaus Graz, mit ihren stets ähnlichen Sequenzen von Licht und Farbpunkten. Der Überraschungseffekt für den Betrachter ist hier nach einer gewissen Zeit nicht mehr gegeben.

Aufgrund seiner Materialisierung in Kombination mit dem Zwischenraum ist die Architektur des Glaskubus wie geschaffen für temporäre Lichtkunst. Bauliche Adaptionen lassen sich ebenfalls je nach Konzept gut realisieren. Die Umsetzung von Videokunst gestaltet sich dagegen an der Glashülle durch die satinierten und schräg gestellten Glasschindeln als schwierig und stellt eine besondere Herausforderung für Künstler und Techniker dar. Das war auch der Grund, warum die Videoarbeit von Peter Kogler nicht realisiert wurde, denn die Wiedergabe seiner Sujets hätte nicht die gewünschte Wirkung erzielt. Er erklärt dazu: „Nach der Testreihe vor Ort war uns klar, dass die Diaprojektion an der Kunsthaus-Fassade in dieser Form nicht funktionierte. Die geätzten Glasschindeln streuten das Licht und nur zehn Prozent des Bildsujets blieben sichtbar. Außerdem wurde die Projektion im Bereich der hinter den Glasschindeln liegenden Oberlichtfenster noch zusätzlich geschwächt. Ein weiteres Problem stellte das Verwaltungsgebäude dar, das wegen seines Standorts eine Fassadenbespielung der Eingangsseite zusätzlich erschwerte. Hätten wir alle Glasschindeln mit einer Folie überzogen, wäre die Bespielung möglich und das Motiv gut sichtbar gewesen. Aber dieser große Aufwand und die hohen, im Voraus nicht kalkulierbaren Kosten machten uns einen Strich durch die Rechnung. Das Projekt konnte nicht realisiert werden. Heute wäre die Realisierung dieser Fassadenarbeit aufgrund meiner Erfahrungen und der neuen technischen Möglichkeiten ohne große Probleme möglich.“⁵⁷⁴ Ruth Schnell⁵⁷⁵ und Karl-Heinz Ströhle⁵⁷⁶ berichten ebenfalls, dass ihre Videoarbeiten wegen der Beschaffenheit der Fassade ihre optimale Wirkungskraft nicht vollständig entfalten konnten, da aufgrund der Architektur die Fokusschärfe nicht gegeben war. Beide Künstler hatten ihre Arbeiten in einer vorherigen Version bereits vor einem anderen Projektionshintergrund gezeigt und deshalb einen direkten Vergleich.

⁵⁷⁴ Siehe Interview Kogler, S. 289

⁵⁷⁵ Siehe Interview Schnell, S. 297

⁵⁷⁶ Siehe Interview Ströhle, S. 322-323

Reaktion der Künstler auf die Architektur

Obwohl manche Fassadeninstallationen wegen der Architektur schwieriger zu realisieren waren, äußerten sich die Künstler in den Interviews durchwegs positiv über dieselbe, auch sind sie zufrieden mit den realisierten Arbeiten. Für manche Künstler stellte die strukturierte Oberfläche der Glasschindeln eine Überraschung dar, wie z. B. für Craig-Martin, als er die Fassade zum ersten Mal in der Realität sah⁵⁷⁷. Nach der Besichtigung vor Ort war ihm klar, dass er seine erste Konzeptidee nicht umsetzen konnte und entwickelte gemeinsam mit dem KUB-Team eine zweite, an die Architektur adaptierte Idee.

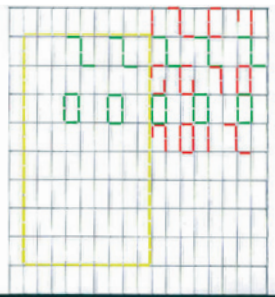


Abb. 235 Keith Sonnier,
Konzeptskizze
Millenium
2000, 1999

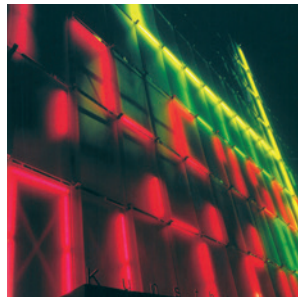


Abb. 236 Keith Sonnier,
Millenium
2000, Bregenz,
1999

Die meisten Künstler reagierten mit ihren Fassadenarbeiten auf die Architektur und integrierten das dominante konstruktive Raster, den modularen Rhythmus der Glasschindeln, in ihre Installationen. So nahm Keith Sonnier mit seiner Lichtarbeit durch die Positionen seiner Leuchten stark Bezug zur Architektur. Ebenso Jean-Marc

Bustamante, der seine runden Leuchten immer in die Mitte der jeweiligen Glasschindeln setzte. Zur Architektur meint er: „The architecture is very clear and appears simple. It is like a white page, which allows many different kinds of installations. The architecture protects itself. It is like a block, which however allows the most different things to be done with it and in it.“⁵⁷⁸

Die Videoarbeit von Ströhle thematisierte die serielle Struktur der Schindeln inhaltlich durch eine mehrfache Projektion auf die Fassade.⁵⁷⁹ Bei Tone Fink wurde der Bezug zum Raster wiederum bewusst gebrochen, indem er einfach über die einzelnen Glasschindeln hinausmalte und sein Motiv unabhängig über die ganze Glasfläche erstellte.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ Siehe Interview Craig-Martin, S. 316

⁵⁷⁸ Siehe Interview Bustamante, S. 315

⁵⁷⁹ Siehe Interview Ströhle, S. 323

⁵⁸⁰ Siehe Interview Fink, S. 303-304

Hans Schabus erklärt seine Erfahrungen mit der Architektur folgendermaßen:
 „Es ist eine ungemein präzise, detaillierte Architektur, die zwar unlustig, dafür
 aber umso dringlicher das eingesetzte Material beherrscht. Ich bin nach wie vor
 verblüfft von ihrer durchgängigen Stringenz.“⁵⁸¹ Aber auch er passte das Raster
 der Konstruktion seiner neuen Eingangsrampe an der Größe der Glasschindeln an
 und setzte die neuen Holzsteher in deren Flucht.

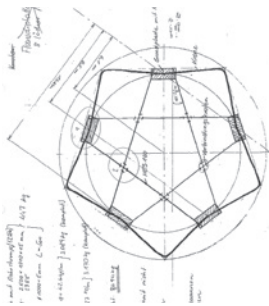


Abb. 237 Franz West,
 Konzeptskizze
 Corona, 2003

Einzig bei der geplanten baulichen Adaption von Franz West spielte die Kubatur und städtebauliche Setzung des Ausstellungsgebäudes die alles entscheidende negative Rolle. West wollte ursprünglich das Ausstellungsgebäude als Sockel für seine Skulptur nutzen und eine Krone mittig auf dem Dach des Glaskubus positionieren. Eine räumliche Wirkung konnte jedoch wegen der ungünstigen Perspektive von unten nicht entstehen und die Installation wäre schlichtweg nicht sichtbar gewesen, höchstens vom Pfänder aus, dem Hausberg der Bregenzer.⁵⁸² Obwohl

die Finanzierung der Skulptur gesichert war, stoppte der Künstler von sich aus wegen der vorhandenen Architektur kurzfristig die Umsetzung der Skulptur. Im Vergleich dazu funktionieren bauliche Adaptionen an der Dachkante des Glaskubus wiederum ohne Probleme, wie die Schriftinstallationen von Sinclair und für Ai Weiwei zeigen. Auch sie reagierten auf die Architektur, indem sie die Buchstabengröße der Schriftzüge den Dimensionen der einzelnen Schindeln anpassten.

Bezug des Sehens und Wahrnehmens

Die Wahl der Seite und die Position der Arbeit an der Fassade haben neben der künstlerischen Handschrift einen großen Einfluss auf die Erscheinung der einzelnen Arbeiten. Diese Wirkung in den städtischen Raum spielt für die Künstler bei ihren konzeptionellen Überlegungen zu Fassadenarbeiten eine bedeutende Rolle, unabhängig von der Installationsform von Video, Licht oder baulicher Adaption. Je nach Konzept wählen sie eine bestimmte Seite der Fassade aus und erweitern dadurch das Wirkungsfeld der Kunst in unterschiedliche städtebauliche Bereiche. Dadurch erreichen sie verschiedenartige Qualitäten und Möglichkeiten des Sehens und Wahrnehmens.

⁵⁸¹ Siehe Interview Schabus, S. 308

⁵⁸² WEST 2003, S. 239

Installationen an der Seestraßen-Fassade sind wegen der städtebaulichen Lage mit dem vorbeifließenden Verkehr im Straßenraum und den Bodensee-Promenaden mehr auf eine Fernwirkung ausgerichtet, wie die Plakatinstallationen von Kruger, die Lichtinstallation von Renner, die Schriftzüge von Sinclair und Ai Weiwei sowie Ourslers erste Videoarbeit „Flucht“ deutlich machten.

Arbeiten an den anderen drei Seiten sind hingegen auf die Nahwirkung ausgerichtet, da man sie wegen der Gebäudesituation nur aus der Nähe sieht, wie die Fassadenmalerei von Fink, die Eingangsverlegung von Schabus und die Lichtinstallation von Tayou. Oftmals unterstreichen zu den Installationen gehörenden akustischen Geräusche diese Nähe, wie die Video- und Soundinstallationen von Ströhle, Schnell und die zweite Fassadenarbeit von Oursler, „Liquid“, zeigten.

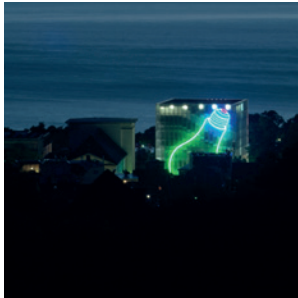


Abb. 238 Michael
Craig-Martin,
Lighthouse –
Houselight,
Bregenz, 2006

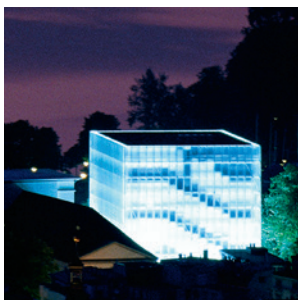


Abb. 239 Siegrun Appelt,
288 kW,
Bregenz, 2005

Durch die Bespielung der Eingangs- und der Seestraßen-Fassade waren die Videokunst von Jenny Holzer und die Lichtinstallation von Craig-Martin dagegen sowohl für fern als auch für nah ausgerichtet.

Ein ganz anderer Bezug des Sehens und Wahrnehmens entsteht bei Installationen, die alle vier Seiten integrieren: Als Beispiel ist hier die Lichtkunst von Turrell mit dem für das menschliche Auge kaum erkennbaren Farbwechsel zu nennen; ebenso die Arbeit von Appelt, die alle vier Seiten in ihre Lichtarbeit integrierte und dadurch das Kunsthaus in einen von Weitem sichtbaren weißen Eisblock verwandelte⁵⁸³. Die vom Kunsthaus-Dach gesendeten Lichtzeichen in Morsesprache von Cerith Wyn Evans funktionierten ebenfalls nur in die Ferne, wie auch die über vier Seiten positionierte Lichtkunst von Sonnier, Bustamante und Prantl.

Wie in den Interviews dargelegt, erleben die Künstler die Wirkung ihrer Arbeiten in den öffentlichen Raum und die damit in Zusammenhang stehenden städtebaulichen Erfahrungen durchwegs positiv, auch wenn die Umsetzung

⁵⁸³ Siehe Interview Appelt, S. 312

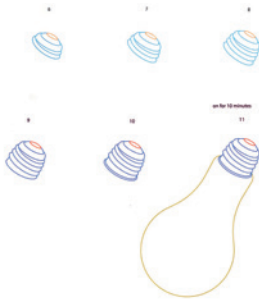


Abb. 240 Michael
Craig-Martin,
Konzeptskizze
Lighthouse –
Houselight,
2006

ihrer Arbeiten je nach Installationsart, Materialien, Konstruktion oder Konzept manchmal erschwert ist. Bemerkenswert ist, dass manche der realisierten Arbeiten technisch und andere wiederum eher poetisch wirken. Das hat oftmals mit den verwendeten Materialien oder dem Herstellungsprozess zu tun, der anhand von künstlerischen Skizzen oder Zeichnungen von professionellen Firmen ausgeführt wird. Hierbei rückt die technisch korrekte Umsetzung in den Vordergrund; die gestalterische Wahrnehmung und die zu erreichende Wirkung sowie die Handschrift des jeweiligen Künstlers treten dabei in den Hintergrund.

Wirkung bei Tag und Nacht

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei den insgesamt 19 realisierten Arbeiten an der KUB-Fassade ist die unterschiedliche Wirkung von Tag und Nacht sowie je nach Jahreszeit. So waren alle 5 realisierten baulichen Adaptionen klar erkennbar, und zwar tagsüber wie auch in der Nacht, wo die Sichtbarkeit entweder durch die reguläre Nachtbeleuchtung des Ausstellungsgebäudes oder durch zusätzliche Lichtquellen erreicht wurde. Von der Gruppe der Video- und Lichtkunst waren hingegen von insgesamt 14 realisierten Fassadeninstallationen 8 Arbeiten ausschließlich für die Nacht konzipiert und wurden erst mit Beginn der Dämmerung sichtbar.

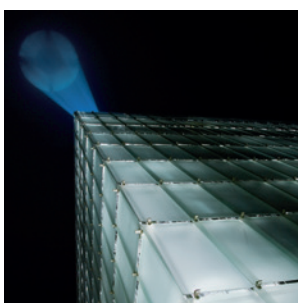


Abb. 241 Cerith Wyn
Evans, Before
the advent
of radio
astronomy ...,
Bregenz, 2007

Die Aktivierung dieser 8 Installationen zu einem vorher bestimmten nächtlichen Zeitpunkt unterstrich den ephemeren Charakter und erhöhte die Spannung zusätzlich, indem sie sich dem Betrachter nur in einem begrenzten Zeitfenster zu erkennen gaben. So veränderte die ausschließlich für eine nächtliche Erscheinung konzipierte Lichtkunst von Sonnier, Appelt und Cerith Wyn Evans die Wahrnehmung des Glaskubus in der Nacht. Die Videoinstallationen von Ströhle, Schnell, Holzer und die beiden Arbeiten von Oursler mit ihren bewegten Bildern und akustischen Geräuschen bereicherten ebenfalls des Nachts den öffentlichen Raum. Alle diese Arbeiten akzentuierten das Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz innerhalb der regulären nächtlichen städtischen Beleuchtung und belebten die vorhandene Lichtarchitektur von Bregenz temporär.

Die Sichtbarkeit der Medien Licht und Video ist naturgemäß eine bessere in der Dunkelheit der Nacht. Das zeigte sich bei den weiteren 6 realisierten Lichtarbeiten an der KUB-Fassade, die sowohl für eine Erscheinung in der Nacht als auch am Tag konzipiert wurden. Besonders die Neonschrift von Tayou wurde durch die Glasschindeln vom Tageslicht fast verschluckt und war deshalb am Tag nur aus geringer Distanz zu erkennen. Sie entfaltete erst in der Nacht so richtig ihre Präsenz. Das An- und Ausgehen der Leuchtbirne von Craig-Martin konnte in der Nacht ebenfalls besser wahrgenommen werden als tagsüber. Dagegen waren der rote Lichtschriftzug von Lois Renner und die Farben von Turrell sowohl bei Tag als auch bei Nacht gut sichtbar. Die pinkfarbenen Kreise von Bustamante wirkten besonders tagsüber einzigartig, indem sie sich mit ihrer leichten bunten Erscheinung in die von Nebeln durchzogene Winterlandschaft hineinzauberten.



Abb. 242 Keith Sonnier,
Millenium 2000,
Bregenz, 1999

Die unterschiedliche Wirkung der ephemeren Fassadeninstallationen am KUB in der Nacht und am Tag, unter dem Einfluss der jeweiligen Jahreszeit zeigte, dass nicht nur die Form von Licht, Video oder baulicher Adaption in Kombination mit der Handschrift des jeweiligen Künstlers ausschlaggebend für ein spannendes Zusammenspiel von Architektur und Kunst ist, sondern die Summe aller Faktoren schließlich die temporäre Erscheinung des Glaskubus prägen.

Reproduzierbarkeit

Von den an der KUB-Fassade zur Anwendung kommenden Kunstformen Licht, Video und bauliche Adaption bieten Videoarbeiten aufgrund ihrer Technik die Möglichkeit, immer wieder an anderen Orten gezeigt werden zu können. Für Videoarbeiten ist die Fassade eine Art Leinwand, eine Projektionsfläche, die mithilfe der technischen Einrichtung bespielt wird, was öfter wiederholt werden kann. Bereits Walter Benjamin thematisierte die Reproduzierbarkeit, die sich durch die technische Weiterentwicklung ergibt. Seiner Meinung nach wurden bereits alte Kunstwerke durch das Studieren und Kopieren von Schülern wie von Meistern reproduziert; neu sah er jedoch Gefahren für die Kunst, die aus den diesen technischen Möglichkeiten resultierten.⁵⁸⁴

⁵⁸⁴ BENJAMIN 1977, S 10



Abb. 243 Ruth Schnell,
Territorism,
Bregenz, 2002

Dieser Gefahren sind sich die Künstler sehr wohl bewusst, wie sie in ihren Interviews berichten. So überlegen sie sich genau, ob eine mehrfache Projektion desselben Inhaltes Sinn macht. Ruth Schnell meint dazu: „Voraussetzung für eine erneute Verwendung einer bestehenden Videoarbeit ist, dass sie in dem neuen Kontext auch wirklich funktioniert. Ich habe die Videoarbeit Territorism einmal mit einer verkleinerten Hand in einem öffentlichen Raum in Liechtenstein gezeigt. Die Arbeit hat auch in diesem Kontext gut funktioniert, aber nicht mit der enormen Wirkungskraft wie in Bregenz. Oft wird die ursprüngliche Qualität der Videoprojektion an einem anderen Ort nicht mehr erreicht. Deshalb lohnt es sich, sich die Wiederholung einer Videoarbeit an einem anderen, ursprünglich nicht dafür konzipierten Ort gut zu überlegen und alle Vor- und Nachteile genau abzuwägen.“⁵⁸⁵

Bemerkenswert ist, dass von den insgesamt 5 an der KUB-Fassade umgesetzten Videoarbeiten einzig die für die KUB-Fassade konzipierte Videoarbeit „Flucht“ von Tony Oursler bisher nicht reproduziert wurde. Der Grund dafür liegt zum einen im engen Bezug zur lokalen Sprache, dem Vorarlberger Dialekt, und zum anderen in der Projektion auf die Glasschindeln an der KUB-Fassade, die der Videoarbeit eine gewisse Unschärfe gaben und sie dadurch schwebend und leicht erscheinen ließ. Der visuelle und akustische Effekt der Videoarbeit „Flucht“ war speziell für das Kunsthhaus entwickelt worden und ließ sich deshalb nicht so leicht in einem anderen Sprachraum und an einem anderen Ort reproduzieren. Im Vergleich dazu wurden alle anderen an der KUB-Fassade gezeigten Videoprojektionen entweder bereits vorher oder nachher in einem anderen Umfeld ein zweites Mal oder öfter in einer ähnlichen Form gezeigt.

So war die Videoarbeit von Karl-Heinz Ströhle bereits vor der Projektion an die KUB-Fassade in vereinfachter Form in Vorarlberg zu sehen, er adaptierte sie später mit einem zweiten Video für Bregenz⁵⁸⁶. Auch die Künstlerin Ruth Schnell hatte ihre Arbeit in einer verkleinerten Form vorher in Liechtenstein gezeigt und sie dann auf drei Fassadenseiten des KUB angepasst⁵⁸⁷. Nach der Präsentation am KUB erfolgte die Projektion der Laufschriften von Jenny Holzer auch mehrmals

⁵⁸⁵ Siehe Interview Schnell, S. 299

⁵⁸⁶ Siehe Interview Ströhle, S. 321

⁵⁸⁷ Siehe Interview Schnell, S. 299

in Vorarlberg. Tony Oursler hatte seine Videoarbeit „Liquid“ ebenfalls bereits in seinem künstlerischen Repertoire und hatte sie ein Jahr zuvor in einer Londoner Galerie ausgestellt. Auch die Lichtarbeit von Cerith Wyn Evans wurde bereits vorher an einem anderen Ort gezeigt.

Ephemer versus permanent

Die temporären Fassadeninstallationen am KUB sind jeweils für einen von vornherein festgelegten Zeitraum gedacht und mit Ausnahme der überarbeiteten und vervielfältigten Videoinstallationen genau für die KUB-Fassade konzipiert. Trotzdem wurden zwei ephemere Arbeiten der KUB-Fassaden-Installationen nach ihrer Verwendung am Ausstellungsgebäude an einem anderen Ort wieder aufgebaut, wo sie in eine permanente Installation umgewandelt wurden.



Abb. 244 Lois Renner,
Schriftzug
Renner,
Bregenz, 1998

Das waren zum einen die mit weißem Licht hinterleuchteten Buchstaben aus dreidimensionalen roten Plexiglasformen mit dem Schriftzug „Renner“ des Künstlers Lois Renner. Entlang der Seestrasse leuchteten sie während der Dauer seiner Ausstellung tagsüber und nachts in den öffentlichen Raum hinaus. Die Umwandlung von ephemere zu permanent erklärt er im Interview:

„Dinge müssen eine Funktion auch nach der Verwendung haben. Buchstaben produzieren zu lassen und sie nach der temporären Installation in einem Keller oder in einem Depot verschwinden zu lassen, entspricht nicht meiner Vorstellung. Arbeiten müssen einen Sinn machen und auch eine Nachhaltigkeit aufweisen. Deshalb habe ich mir schon im Vorfeld überlegt, was ich mit den Buchstaben nach der Verwendung für das KUB machen kann. Nach meiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz wurden die Buchstaben direkt an meiner



Abb. 245 Lois Renner, Schriftzug
Renner, Wien, 2000

Wiener Atelierfassade installiert. Diese Buchstaben befinden sich heute noch dort und sind noch immer in Verwendung. Ich hätte meinen Schriftzug nie nur für die Dauer der Kunsthaus-Bregenz-Ausstellung produzieren lassen.“⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ Siehe Interview Renner, S. 284



Abb. 246 Michael
Craig-Martin,
Lighthouse –
Houselight,
Bregenz, 2006

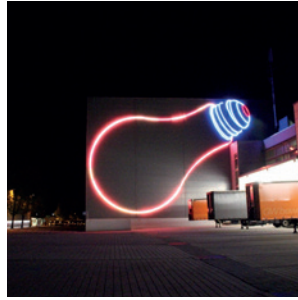


Abb. 247 Michael
Craig-Martin,
Lighthouse –
Houselight,
Dornbirn, 2008

Und zum anderen die Lichtinstallation in Form von eleganten Linienzeichnungen zweier Glühbirnen aus Neonlicht von Craig-Martin, die jeweils quer über die See- und Eingangsfassade des Ausstellungsgebäudes verliefen und je einmal nach oben und einmal nach unten wiesen. Da die Leuchtenfirma Zumtobel die Finanzierung der Lichtarbeit übernommen hatte,

fragten die Verantwortlichen bei der Kunsthaus-Leitung und beim Künstler an, ob sie die zwei Glühbirnen nach Ausstellungsende als Gegenleistung an ihren zwei Produktionsgebäuden in Dornbirn wieder aufbauen könnten. Zusätzlich unterstützte die Firma auch die technische Realisierung der Lichtarbeit mit ihrem Know-how, ihren Materialien und der Computersoftware und konnte dadurch die Dimensionen der Lichtkunst bereits im Vorfeld so bestimmen, dass sie nach deren Abbau am KUB auf ihre vorgesehenen zwei Bauten passten. Dadurch erhielt die Lichtinstallation „Lighthouse – Houselight“ eine neue permanente Bestimmung.⁵⁸⁹

Da diese zwei Ausnahmen von Anfang an für ein zweites Leben nach der KUB-Installation bestimmt waren und das bei der Konzeption bereits mitberücksichtigt wurde, funktionieren sie auch gut in ihrem neuen Kontext. Zugleich werfen sie mit der adaptieren und reproduzierten Videokunst die Frage auf, ob alle Fassadenarbeiten vom KUB an einem anderen Ort von einer ursprünglich ephemeren Nutzung zu einer permanenten umwandelbar seien. Je nach Kunstform und Intention der Künstler wäre das zwar möglich, aber nicht bei allen Arbeiten sinnvoll und auch nicht im Sinne der Kunsthaus-Leitung und der KUB-Programmlinie der ephemeren Fassadenarbeiten. Somit blieb diese Ausnahme bis anhin auf diese Arbeiten beschränkt.

Fassadeninstallationen im Kontext der Künstleroeuvres

Interessant ist, dass von 19 realisierten Fassadenarbeiten 11 direkt in das künstlerische Oeuvre des jeweiligen Künstlers passten. Die Xenon-Projektionen von Jenny Holzer sind ein gutes Beispiel dafür. Seit über 35 Jahren projiziert

⁵⁸⁹ Siehe Interview Resch, S. 330



Abb. 248 Jenny Holzer, Truth before Power, Kunsthaus Bregenz, 2004



Abb. 249 Jenny Holzer, Truth before Power, Festspiele Bregenz, 2004

Holzer ihre präzise formulierten Texte in den öffentlichen Raum und in international renommierten Ausstellungshäusern.⁵⁹⁰ Seit 1996 erfolgen ihre weltweiten Xenon-Projektionen mit jeweils anderen Texten an berühmten bzw. markanten Orten, auf Gebäuden oder Wänden, wie z. B. die Projektion in Rio de Janeiro 1999, auf den Louvre in Paris 2001 oder auf die spanische

Treppe in Rom 1998, um nur einige Beispiele aus der langen Werkliste zu nennen. Charakteristisch für diese Arbeiten ist ihre von der Beschaffenheit des Untergrundes unabhängige Implementierung und die sich dabei trotzdem je nach Ort veränderte Wirkung. Auch ihre Projektion „Truth before Power“ wanderte nach ihrer Projektion am KUB an sechs weitere Standorte quer durch Vorarlberg. Obwohl die Arbeit immer denselben Textinhalt zeigte, wirkte sie je nach Umfeld völlig unterschiedlich. Sie erschien auf der Kunsthaus-Fassade unscharf im Vergleich zu der gestochen scharfen Projektion auf dem Kirchturm in Lech. Solche Projektionen auf unterschiedliche Architekturen entsprechen dem künstlerischen Verständnis einer Jenny Holzer und ihre Umsetzung gliedert sich somit ohne großen Überraschungseffekt für den Betrachter in ihr künstlerisches Schaffen ein.



Abb. 250 Barbara Kruger, Untitled (Tears), Bregenz, 2013

Dasselbe gilt für die Plakatinstallation einer Barbara Kruger. Plakate als Denkanstoß zur kommerziellen Werbung und als kritische Hinterfragung von Kunst auf diversen für Werbeflächen vorgesehenen Bereichen finden ihren Ursprung bereits in ihren frühen Arbeiten und kennzeichnen ihr Oeuvre. Leider erreichte ihre Plakatinstallation am Kunsthaus Bregenz keinen überzeugenden architektonischen Bezug zur Fassade. Obwohl sie bei Größe und Position des Plakats das Raster der Glasschindeln an der Fassade aufnahm, wirkte es wegen der universell einsetzbaren Befestigung mit Seilen willkürlich. Der Inhalt der Plakatinstallation war

⁵⁹⁰ HOLZER 2004, S. 7

zudem beliebig auswechselbar: Frage und Bild hatten inhaltlich weder mit ihrer Ausstellung noch mit dem Ort zu tun. Im Grunde hätte dieses Plakat überall aufgehängt werden können, es veränderte seine Wirkung nicht. Das entspricht zwar der Vorstellung der Künstlerin, macht es aber künstlerisch eher uninteressant und ist eine verschenkte Möglichkeit, sich mit der Fassade und der Architektur des Gebäudes auseinanderzusetzen.

Turrell bündelte in der KUB-Lichtarbeit seine lebenslangen Erfahrungen und Experimente mit dem Medium Licht. Zum Zeitpunkt der Kunsthaus-Eröffnung war die Lichtinstallation aus künstlerischer Sicht etwas ganz Besonderes. Inzwischen gibt es eine Vielzahl von ihm gestaltete temporäre oder permanente Fassaden-Lichtinstallationen quer über den ganzen Globus. Da diese nun zum fixen Repertoire seines Oeuvre zählen, haben sie die Wirkungskraft und den Überraschungseffekt beim Betrachter, wie sie sie noch bei der Lichtinstallation am Kunsthaus Bregenz erreichten, leider verloren.



Abb. 251 Jean-Marc Bustamante mit Gilles Conan, Dispersion, Bregenz, 2006



Abb. 252 Jean-Marc Bustamante, Ausstellung, Bregenz, 2006

So sind Fassadenarbeiten für die Künstler Holzer, Kruger und Turrell nichts Außergewöhnliches und, wie bereits erwähnt, Teil ihres künstlerischen Schaffens. Eine größere Bedeutung haben sie hingegen für Künstler wie z. B. Jean-Marc Bustamante, der bis zu seiner ephemeren KUB-Fassaden-Installation keine Erfahrungen mit großdimensionalen Arbeiten hatte.

Sein spontaner Wunsch, eine Fassadenarbeit zu realisieren, passte auf den ersten Blick so gar nicht zu seinen künstlerischen Arbeiten. Mit der Verwendung von pinkfarbenen Leuchtstoffröhren erzeugte er jedoch wiederum eine gestalterische Verbindung zu seinem Werk, da knallige Farben in seinem Oeuvre immer wieder zu finden sind. Über seine Fassadenarbeit, für deren Umsetzung er sich Unterstützung beim Künstler Gilles Conan holte, berichtet Bustamante: „The experience with the light installation at Kunsthaus Bregenz was like magic for me. I had never made a work like this before, and I am not planning to repeat or improve it. It was a unique opportunity, which I very much enjoyed.“⁵⁹¹

⁵⁹¹ Siehe Interview Bustamante, S. 315

Bedeutung und Wert für die Institution

Von außen betrachtet haben diejenigen Fassadeninstallationen am meisten Wert für die Institution, die gestalterisch nicht unmittelbar mit den bisherigen Arbeiten des jeweiligen Künstlers in Verbindung gebracht werden können, sondern wo etwas Neues ausprobiert und der Betrachter überrascht wurde. Diese maßgeschneiderten Installationen unterstreichen den innovativen Ausstellungsanspruch der Institution und sind auch aus künstlerischer Sicht am spannendsten und erfolgreichsten.

Da die KUB-Fassadeninstallationen von Beginn an eine große positive Resonanz in der Bevölkerung hervorriefen, werden sie nach wie vor gerne von den KUB-Verantwortlichen realisiert. Inzwischen haben sie sich als eigene Programmlinie etabliert. Für die Kunsthaus-Leitung selbst sind Fassadenarbeiten in erster Linie Kunst. Der Kurator Rudolf Sagmeister sagt dazu Folgendes: „Wir unterscheiden nicht zwischen Arbeiten im Haus oder Arbeiten an der Fassade. Für uns ist jede Ausstellung und jede Fassadeninstallation einzigartig. Bei jedem Projekt, innen oder außen, interagieren die KünstlerInnen mit der Architektur und dem Raum. Jede Arbeit verändert das Umfeld auf Zeit. Bei Arbeiten an der Fassade spielt die Jahreszeit eine wichtige Rolle, im Gebäudeinneren das wechselnde Tageslicht. Daraus erwachsen die unterschiedlichsten Charaktere der verschiedenen Projekte. Das ist spannend und erzeugt magische Momente. Sowohl innen wie außen.“⁵⁹²

Da der Einfluss der Jahreszeiten mit ihren wechselnden Lichtqualitäten und der sich verändernden Natur nicht immer so genau planbar ist, überrascht die einzelne Wirkung der Fassadeninteraktionen am KUB nicht nur die Bevölkerung, sondern oftmals auch die Künstler und Verantwortlichen selbst. Dieser emotionale Zugang ist eine weitere wichtige Komponente, die viel zur Identifikation der Menschen mit dem KUB und der zeitgenössischen Kunst beiträgt. Aufgrund der Beliebtheit und der vielen Möglichkeiten, die die Architektur für die Kunstformen Lichtkunst, Video und bauliche Adaption bietet, haben sie sich gut im Bewusstsein der Bevölkerung und Region verankert und bilden einen großen ideellen Wert für die Institution, deren Bedeutung, wie der ehemalige politische Verantwortliche Bischof sagt, von unschätzbaren Wert ist⁵⁹³.

⁵⁹² Siehe Interview Sagmeister, S. 273

⁵⁹³ Siehe Interview Bischof, S. 332

Dagegen sind für den Architekten Peter Zumthor die Fassadenarbeiten am Kunsthaus eine Modeerscheinung, die wieder vorbeigehen werde. Es überrasche ihn zwar, was alles in und mit der Architektur gemacht werden kann, trotzdem könne er sich nicht für die Arbeiten an und mit der Fassade begeistern.⁵⁹⁴

Die Umsetzung von Fassadenarbeiten als eine Modeerscheinung trifft sicher auf einige Ausstellungsinstitutionen zu. Da für die KUB-Verantwortlichen die Fassadenarbeiten denselben Stellenwert wie die Exponate in den Ausstellungsräumen haben, weisen die Installationen stets einen künstlerischen und inhaltlichen Bezug auf. Dadurch passiert es nicht so leicht, dass sie einzig aufgrund eines Modetrends umgesetzt werden.

Ausblick

Von den bisher insgesamt 19 realisierten Fassadenarbeiten sind diejenigen 12 Arbeiten die spannendsten, die sich durch das Experimentieren mit verschiedenen künstlerischen und technischen Möglichkeiten charakterisieren. Obwohl manche Arbeiten, teils wegen anfänglich fehlender Erfahrungen, nicht durchgeführt werden konnten, entstanden bis 2007 speziell auf die Fassade zugeschnittene, kraftvolle und einzigartige Installationen, wie z. B. die Arbeiten der Künstler Turrell, Oursler, Schabus, Sonnier, Fink, Appelt und Bustamante zeigen.

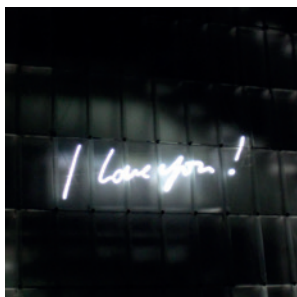


Abb. 253 Pascal
Marthine
Tayou, I love
you!, Bregenz,
2014



Abb. 254 Pascal
Marthine
Tayou, KUB-
Kunstedition,
Bregenz, 2014

Ab 2007 erfolgte der Übergang zu einer weniger experimentellen Phase, indem das bereits gewonnene Know-how pragmatisch in die neuen Arbeiten einfluss und auch vorhandene Arbeiten auf die Fassade adaptiert oder gar identisch umgesetzt wurden, wie z. B. die Arbeiten der Künstler Oursler und Ströhle und die bereits 2005 in London realisierte Arbeit von Cerith

Wyn Evans⁵⁹⁵ zeigen. Mit der Verwendung der Leuchtschrift von Tayou, als Lichtinstallation in verkleinertem Maßstab, die auf Wunsch des Künstlers in einer limitierten und exklusiven KUB-Kunstedition käuflich erworben werden kann, gelangt die künstlerische Fassadeninstallation erstmals in die Nähe eines kommerziellen Kontexts, den es kritisch zu hinterfragen gilt.

⁵⁹⁴ Siehe Interview Zumthor, S. 267

⁵⁹⁵ KUNSTHAUS BREGENZ 2007b, S. 32

Erfreulicherweise rückt die ursprüngliche, experimentelle ephemere Symbiose von Kunst und Architektur bei der bis zu diesem Zeitpunkt letzten Installation, der von September 2014 bis Jänner 2105 realisierten Arbeit von Miriam Prantl, wieder in den Vordergrund. In einer lebendigen Form schmiegte sich diese Lichtinstallation wie eine Klammer um die Ecken des Glaskubus und betonte die Gebäudeecken farblich visuell im öffentlichen Raum. So ist zu hoffen, dass trotz der bisherigen hohen künstlerischen und gestalterischen Qualität, der Ursprung der KUB-Fassadeninstallationen, nämlich das befruchtende Experiment zwischen Architektur und Kunst, in Zukunft bei der Realisierung wieder vermehrt Beachtung finden.

6 Katalog Interviews

Um Bedeutung, Wirkung und Einfluss der ephemeren Kunstinteraktionen am Kunsthaus Bregenz für den Bereich der Kunst, auf die Bevölkerung und den öffentlichen Raum, und in weiterer Folge auf die Gesellschaft und die Region, objektiv bewerten und wissenschaftlich aufarbeiten zu können, wurden die Künstler zu ihren Installationen und ihren Erfahrungen mit der Kunst im Zusammenspiel mit der Architektur interviewt. Da es über temporäre Fassadeninteraktionen an zeitgenössischen Ausstellungshäusern kaum Fachliteratur gibt, bilden diese Interviews die wissenschaftliche Grundlage dieser Arbeit und markieren zugleich den Beginn der Recherche zu diesem Thema.

Um einen gültigen Vergleich von der Symbiose zwischen den temporären Kunstinstallationen mit der permanenten Architektur in Kombination mit dem öffentlichen Raum zu bekommen, erhielten alle Künstler inhaltlich dieselben Fragen. Je nach Interaktion wurden diese Fragestellungen um spezielle, die Kunstinstallation charakterisierende Aspekte erweitert. Die unterschiedlichen Sichtweisen und Herangehensweisen bei der Erstellung der Fassadenwerke werden auf diese Weise klar hervorgehoben. Alle vorliegenden Interviews wurden im Zeitraum von Januar 2007 bis Januar 2008 und im Januar 2014 bis Oktober 2014 geführt und entstanden je nach Wirkungs- und Wohnbereich der jeweiligen Künstler an verschiedenen Orten zwischen Wien, Bregenz und Zürich. Die interessanten und aufschlussreichen Ergebnisse sind so vielfältig wie die Künstlerpersönlichkeiten selbst.

Zu den insgesamt einundzwanzig an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade konzipierten Installationen gaben zehn Künstler ein persönliches Interview über Entstehung und Realisierung ihrer Arbeit. Ihre Antworten sind schriftlich zusammengefasst und den Künstlern anschließend zur Korrektur und Freigabe gesendet worden. Fünf weitere Künstler beantworteten die Fragen in schriftlicher Form per E-Mail. Fünf Künstler, wobei einer von ihnen zwei Arbeiten realisierte, waren leider nicht bereit, zu ihrer Installation ein Interview zu geben oder Fragen zu beantworten.

Um die Installationen auch aus einem architektonischen, politischen, technischen und kuratierenden Blickwinkel zu beleuchten und somit die Sichtweise zu erweitern, wurden fünf weitere verantwortliche Personen im Umfeld des Kunsthauses Bregenz zu den ephemeren KUB-Fassaden-Interaktionen befragt. Je nach Funktion und Aufgabe wurde die Fragestellung bei dieser Gruppe adaptiert

und an deren Wirkungsbereich angepasst. Diese Interviews wurden ebenfalls anschließend schriftlich zusammengefasst und an die jeweiligen Personen zur Korrektur und Freigabe gesendet.

Alle hier im Katalog vorliegenden Interviews sind die von Architekt, Künstler und Kunstverantwortlichen freigegebenen Versionen.

Peter Zumthor, Architekt

Rudolf Sagmeister, Kurator Kunsthaus Bregenz

Markus Unterkircher, Technischer Leiter der Kulturhäuser GesmbH Vorarlberg

James Turrell, Künstler

Lois Renner, Künstler

Keith Sonnier, Künstler

Peter Kogler, Künstler

Ross Sinclair, Künstler

Ruth Schnell, Künstlerin

Franz West, Künstler

Tone Fink, Künstler

Hans Schabus, Künstler

Siegrun Appelt, Künstlerin

Jean-Marc Bustamante, Künstler

Michael Craig-Martin, Künstler

Karl-Heinz Ströhle, Künstler

Pascale Marthine Tayou, Künstler

Miriam Prantl, Künstlerin

Herbert Resch, Marketingleiter Leuchtenfirma Zumtobel

Hans Peter Bischof, Landesstatthalter a. D. und Kulturreferent der Vorarlberger Landesregierung von September 1994 bis Dezember 2006

Peter Zumthor zum Kunsthaus Bregenz

Was hat Sie am Wettbewerb des Kunsthauses Bregenz interessiert bzw. was war der Grund für Ihre Teilnahme?

Als ich 1989 für den Kunsthaus-Bregenz-Wettbewerb eingeladen wurde, war diese Art der Bauaufgabe noch nicht weit verbreitet. Es handelte sich hier um eines der ersten Ausstellungsprojekte in der Umgebung. Das hat mich interessiert und deshalb habe ich am Wettbewerb teilgenommen. Von den vielen eingereichten Projekten hat mein Kunsthaus-Projekt schließlich den ersten Preis gewonnen.

Sie beschreiben in Ihrem Buch „Architektur Denken“, dass Sie beim Entwerfen Ihrer Projekte stets innere Bilder vor sich haben. Was für Bilder waren das beim Kunsthaus Bregenz?

Ein strahlendes, lichtdurchlässiges Objekt am See. Ein Objekt, das in der dunstigen Seeluft gut sichtbar ist und als stolzer Lichtbehälter scheint und strahlt. Ein Objekt mit luftigen Innenräumen, die an eine große, aufgelassene Tanzschule erinnern – einfach ein von innen und außen lichtdurchlässiges und lichtdurchflutetes Gebäude.

Sie haben Ihren ursprünglichen Wettbewerbsentwurf eines „Kunsthauses auf Stelzen“ erneut überarbeitet. War das eine Weiterentwicklung oder geschah das aufgrund neuer nutzerspezifischer Anforderungen?

Der ursprüngliche Wettbewerbsentwurf zeigte übereinandergeschichtete Plattformen auf Stützen. Dieser Grundgedanke stellte einen Bezug zu den historischen und zu den noch vorhandenen Pfahlbauten am Bodensee her, wie z. B. das Militärbad in Bregenz, und spielte zugleich mit dem Wissen, dass das Kunsthaus-Gebäude aus statischen Gründen auf Pfählen im Grundwasser stehen würde.

Jeder meiner Wettbewerbsentwürfe enthält zunächst ein Versprechen. Ein Versprechen, das noch nicht ist, aber schon zu werden beginnt und auf eine in der Zukunft liegende Wirklichkeit deutet. Bei einer Weiterbearbeitung stelle ich mir dann automatisch unterschiedliche Fragen zu dem Gebäude. Beim Kunsthaus Bregenz beschäftigte mich konkret: Wofür baue ich das Gebäude? Für wen ist das Gebäude? Und was braucht es?

Das KUB wurde für Kunstausstellungen gebaut und ist ein Haus für die Kunst. Kunst muss unkompliziert angeliefert werden können und im Gebäude selbst einfach transportiert werden können. Das war der Hauptgrund, warum das Erdgeschoss an das vorhandene Bodenniveau angepasst und nicht, wie ursprünglich geplant, durch Stützen erhöht wurde. Im Zuge dieser Weiterentwicklung wurden aus den vielen einzelnen Stützen die Wandscheiben gebildet. Neben diesen Aspekten mussten zusätzlich verschiedene technische und städtebauliche Anforderungen in den Bau integriert werden. Alle diese Aspekte zusammen verursachten schließlich eine Abänderung des Wettbewerbsentwurfs.

Im Grunde ist das Kunsthaus Bregenz noch immer ein Haus auf Stelzen. Sie bilden das nicht sichtbare Fundament für das Kunsthaus, stehen im Grundwasser und stellen hiermit wiederum einen Bezug zu den zahlreichen historischen Bauten am Bodensee her.

Was ist Ihrer Meinung nach das Charakteristische oder Besondere am KUB?

Dem Kunsthaus Bregenz liegt die Idee eines Turmes zugrunde, eines strahlenden Objektes, das aufgrund der städtebaulichen Begebenheiten durch übereinander gestapelte Plattformen gebildet wurde. Jede dieser Plattformen hat einen „Schnorchel“ nach unten und ermöglicht so dem Besucher, langsam in den jeweiligen Turmraum, einen durch drei Wandscheiben gebildeten Ausstellungsraum, einzutreten.

Die bewusste Wiederholung dieses Ausstellungsraumes – ein seit der klassischen Antike bekanntes Thema in der Architektur – ergibt in den Obergeschossen drei schöne, harmonische und idente Ausstellungsräume für die Kunst. Das ermöglicht die Bespielung des gesamten Hauses, was ein wichtiges Qualitätsmerkmal des Kunsthauses Bregenz darstellt. Das Thema der raumbildenden Wandscheiben gliedert ebenfalls die innere Kunsthaus-Organisation und gestattet zugleich die individuelle Präsentation der verschiedensten Kunstwerke an ebendiesen Wänden.

Das Gebäude sieht einfach und schlicht aus, aber der Weg dorthin war lang, mühsam und schwierig. Neben den ausstellungsrelevanten Anforderungen musste die gesamte Technik in die Wände integriert werden und das Licht optimal gewährleistet sein. Alle diese Aspekte sind mit freiem Auge nicht sichtbar, aber sie sind da und machen das Kunsthaus zu einem unverwechselbaren Objekt.

Sie haben mit Ihrer Architektur den Grundstein für einen außerordentlichen, international beachteten Start für das Kunsthaus Bregenz gelegt. Es hat sich in den letzten zehn Jahren mit seinem Ausstellungsprogramm im internationalen Kunstbereich etabliert und sich einen Namen gemacht. Haben Sie als Architekt diese Entwicklung mitverfolgt?

Ich habe diese Entwicklung mit großer Freude mitverfolgt. Sowohl der ehemalige Kunsthaus-Bregenz-Direktor Edelbert Köb wie auch Eckhard Schneider als aktueller Direktor haben ihre Sache gut gemacht.

Am Anfang hatte Köb noch Bedenken, er fände keine Künstler für das KUB, weil die Ausstellungswände in grauem Sichtbeton gestaltet waren. Ich habe darum kämpfen müssen, dass sie bis zur Eröffnungsausstellung in dem vorgesehenen Grau bleiben durften. Nach der Eröffnung war ein Weiß-Streichen kein Thema mehr. Den Besuchern und den Künstlern haben die Räume mit dem Sichtbeton sehr gut gefallen.

Auch zur Nutzung gab es am Anfang unterschiedliche Auffassungen. Es gab politische Interventionen für eine permanente Ausstellungsebene mit Vorarlberger Künstlern, ein Ausstellungsraum hätte in mehrere unterteilt werden sollen. Aber nach der Eröffnung war das ebenfalls kein Thema mehr und die heutige Nutzung entspricht tatsächlich der ursprünglich vorgesehenen und von mir geplanten Verwendung des Kunsthauses.

Die konstruktive Ausführung und die Verwendung von Glas machen unterschiedliche Lichtinstallationen und Projektionen an der Fassade möglich. Inwieweit war die Beispielbarkeit des Kunsthauses von außen bei der Fassadenentwicklung geplant und von Bedeutung?

Um von außen einen strahlenden Leuchtkörper und im Innern lichtdurchflutete Ausstellungsräume zu bekommen, wurde eine mehrschichtige, selbsttragende Fassadenkonstruktion entwickelt, die um den Gebäudekern herumführt. Sie dient als Wetterhaut, Sonnenschutz, Wärmedämmschicht und Tageslichtmodulator zugleich und besteht aus gleich großen, geätzten Glastafeln, die ohne Bohrungen auf Metallkonsolen aufliegen und den Wind durch diese Glashaut streichen lassen.

Über diese Haut und die Oberlichtfenster der drei Obergeschosse gelangt das natürliche Licht in die gläsernen Zwischengeschosse und von dort durch die

abgehängten Glasdecken in die jeweiligen Ausstellungsräume. Die Decken aus fein geätzten Glastafeln, mit einer Vielzahl von Stahlstäben abgehängt, verdecken das Zwischengeschoss mit seinen Oberlichtfenster und verteilen so das Tageslicht in die Räume. Dadurch kann der Besucher das unterschiedliche Licht und die verschiedenen Lichtqualitäten der Tages- bzw. Jahreszeit spüren.

Dass sich die Fassade, diese Glashaut, für verschiedene Lichtinstallationen, Projektionen oder sonstige Fassadenarbeiten eignet, ist ein Nebeneffekt. Bei ihrer Entwicklung waren nur technische und funktionale Aspekte ausschlaggebend. An eine Fassadenbespielung durch Künstler wurde gar nicht gedacht.

Das KUB bietet der zeitgenössischen Kunst ruhende und in sich fokussierte Innenräume an. Daneben wird aber zunehmend die äußere Haut, die Glasfassade, mit temporären Kunstinstallationen von unterschiedlichen Künstlern bespielt. Wie sehen Sie diesen Umgang mit der Außenhaut?

Die Bespielung der Kunsthaus-Fassade durch verschiedene Künstler ist eine Modeerscheinung, die wieder vorbeigehen wird und mich nicht interessiert.

Fassadeninstallationen von Künstlern erzeugen Aufmerksamkeit im öffentlichen Raum und können aus diesem Grund auch als kommerzielle Werbefläche für das Kunsthaus und den Künstler selbst gelesen werden. Ist diese Verwendung der Fassade in Ihrem Sinne oder stört Sie diese Zweckentfremdung?

Die Bespielung durch temporäre Kunstinstallationen ist eine Modeerscheinung, die wieder vorbeigehen wird. Es überrascht mich zwar, was die Fassade alles ermöglicht, und auch, was sie aushält. Aber wie ich bereits ausgeführt habe, interessiert mich dieses Thema nicht.

Gab es eine Ausstellung oder vielleicht doch eine Fassadeninstallation, die Sie besonders beeindruckt hat?

Für mich als Architekt ist es ein positives Erlebnis, die individuellen Ausstellungs-Maßarbeiten im Kunsthaus zu sehen. Es gefällt mir außerordentlich gut, wie die unterschiedlichen Künstler mit den Räumen arbeiten und auf sie reagieren. Dadurch sind einige schöne und interessante Ausstellungen entstanden.

Das Haus mit seiner Substanz, den Materialien und seinen Räumen lässt vieles zu. Es freut mich, feststellen zu können, dass es einen starken Charakter hat, der all dies ermöglicht, und dabei trotzdem stets als Kunsthaus Bregenz erkennbar bleibt.

Egal ob Glasdecken ausgehängt, Brücken eingebaut oder Wasser eingefüllt wird.
Trotz alledem bleibt der Charakter des Kunsthauses Bregenz sichtbar und spürbar.
Das zu sehen, beeindruckt und freut mich sehr.

Haldenstein, 2. März 2007

Dr. Rudolf Sagmeister, Kurator des Kunsthauses Bregenz

Wie entstand die Idee für temporäre Kunstinstallationen an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade?

Das Haus ging durch eine lange und schwierige Planungs- und Entstehungsphase und wurde in dieser Zeit von der Bevölkerung teilweise abgelehnt. Zeitgenössische Kunst und Architektur sind oft umstritten und schwer verständlich und die Tatsache, dass dieser Neubau durch öffentliche Steuergelder finanziert wurde, beruhigte die Situation nicht, sondern polarisierte die Bevölkerung zusätzlich. Dazu kam, dass die zukünftige Nutzung des Gebäudes nach außen nicht zu sehen war und somit das Gebäude der Bevölkerung nicht mitteilte, was es war. Es hätte alles sein können. Ein Parkhaus, eine Lagerhalle oder eben das neue Kunsthaus Bregenz.

Aus diesen Gründen wurde bereits im Vorfeld eine Programmlinie für zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum angelegt. „Kunst in der Stadt“ sollte der Bevölkerung sowohl zeitgenössische Kunst als auch das neue Kunsthaus Bregenz näherbringen und Vertrauen schaffen. In diesem Zuge wurde vom Kunsthaus Bregenz auch eine neue Publikationslinie gestartet, die „archiv kunst architektur“-Werkdokumente, kurz aka-Reihe.

Die innovative Konzeption des Tageslichtmuseums mit transparenter Glashaut von Peter Zumthor erhielt bereits im Vorfeld viel Beachtung und die Eröffnung des Kunsthauses wurde mit großer Spannung erwartet. Für die Eröffnungsausstellung suchten wir einen Künstler, der sich mit Raum und Licht befasste und somit in seiner Arbeit auf diese besondere Situation reagieren konnte. Unsere Wahl fiel auf den Amerikaner James Turrell.

Zur Eröffnung wollten wir die Außenhaut des Hauses und den neuen Kunsthaus-Bregenz-Platz samt Café mit einbeziehen und mit Leben erfüllen. Kunst sollte nicht nur im Kunsthaus-Inneren stattfinden, sondern auch nach außen getragen werden. So entstand die Idee für eine temporäre Lichtinstallation von James Turrell.

Diese Installation mit ihren langsam wechselnden Farben machte das Gebäude als ein „Kunsthaus“ sichtbar. Innerhalb kürzester Zeit wandelte sich die Stimmung. Das neue Kunsthaus Bregenz gefiel den Menschen. Die Eröffnung war ein voller Erfolg und das Gebäude wurde nun von Leuten angenommen, die es im Vorfeld

abgelehnt hatten. Alles war nun umgekehrt. Das Farb- und Lichtspiel gefiel den Menschen so gut, dass sie die Lichtinstallation nicht nur temporär, sondern permanent an der Fassade haben wollten, was allerdings vom Kunsthaus Bregenz nur teilweise umgesetzt werden konnte. Schließlich wollten wir das Gebäude auch wieder in seiner neutralen Gebäudehaut zeigen. Also wurden die Farbleuchten der Lichtinstallation von James Turrell im Zwischenraum der Glashaut und dem Betonkern durch Scheinwerfer mit neutralem weißem Licht ersetzt. So entstand die heutige Beleuchtung, die das Kunsthaus Bregenz während der Nacht beleuchtet.

Aufgrund der großen Resonanz realisierten wir in den letzten zehn Jahren immer wieder Fassadeninstallationen mit Künstlerinnen und Künstlern. Wir werden oft von Leuten angesprochen und gefragt, wann wir wieder eine neue Arbeit an der Fassade zeigen. Die Menschen mögen diese Fassadenarbeiten sehr gern und zukünftig werden wir bestimmt weitere Arbeiten mit der Glashaut des Kunsthauses Bregenz durchführen.

Entstehen Fassadeninstallationen auf Initiative des KUB oder eher spontan, auf eigenen Wunsch der Künstler?

Grundsätzlich sucht das Kunsthaus Bregenz die KünstlerInnen aus, die für eine Arbeit mit der Fassade infrage kommen. Manchmal werden wir spontan von KünstlerInnen gefragt, mit denen wir gerade eine Ausstellung vorbereiten. Wenn der Vorschlag gut und umsetzbar ist, kann der Künstler, die Künstlerin die Arbeit angehen. Es gab aber bereits Vorschläge, die wir abgelehnt haben oder nicht ausführen konnten.

Ist für jedes Jahr eine bestimmte Anzahl von Fassadeninstallationen vorgesehen bzw. bereits im Vorfeld im Jahresprogramm festgelegt?

Das hängt vom jeweiligen Jahresprogramm ab. Wir wollen Installationen an der Fassade nicht zur Regel machen. Es soll keine Erwartungshaltung entstehen. Die Installationen sollen ihre Spannung nicht verlieren. Wenn sich ein gutes Projekt ergibt, machen wir es. Wenn sich kein Projekt ergibt, ist das für uns auch in Ordnung. Wir machen nicht um jeden Preis eine Fassadenarbeit.

Gibt es Auswahlkriterien oder Anforderungen an die Künstler, die eine Arbeit an und mit der Fassade des Kunsthauses machen dürfen?

Das Auswahlkriterium ist schlicht und einfach die Qualität. Die KünstlerInnen müssen mit ihren bisherigen Arbeiten zeigen, dass sie Arbeiten im Außenraum bewältigen können. Sie müssen also fähig sein, künstlerische Qualität in großem Maßstab zu erbringen. Im Laufe der Konzeptentwicklung informieren sich die KünstlerInnen über bereits realisierte Installationen und konkretisieren erste Ideen und Konzepte.

Solche Installationen an der Fassade sind immer Prototypen, die wir in enger Zusammenarbeit mit unserem bewährten Technikerteam, Fachfirmen und Sponsoren entwickeln. Das Kunsthaus Bregenz erhält eine großzügige Sockelfinanzierung durch das Land Vorarlberg, trotzdem ist es notwendig, dass wir für jedes Projekt zusätzliche Mittel, Partnerschaften und Unterstützung finden. Also Sponsoren für Material, Know-how oder andere Sonderkonditionen. Aufgrund der langjährigen Unterstützungen durch verschiedene Firmen konnten wir bereits zahlreiche Fassadeninstallationen und auch sonstige spezielle Arbeiten realisieren. Unser Hauptsponsor ist die international renommierte Vorarlberger Lichtfirma Zumtobel, ohne deren Unterstützung dieses Programm nicht möglich wäre.

Sind Sie als Kurator bereits bei der Idee und Entwicklung der verschiedenen Fassadenarbeiten mit eingebunden? Welchen Einfluss haben Sie auf die verschiedenen Fassadenprojekte?

Die Ideen und Konzepte werden in enger Zusammenarbeit entwickelt. Es ist die Aufgabe eines Kurators, Dinge möglich zu machen, umzusetzen und seine Erfahrungen aus anderen Arbeiten und die Kontakte aus seinem Netzwerk einfließen zu lassen. Bei der Videoprojektion „Flucht“ von Tony Oursler war es z. B. notwendig, zwei 16 Meter hohe Projektionstürme innerhalb einer Stunde um vier Uhr früh aufzubauen, da hierfür der Zugverkehr und die Stromverbindung der Oberleitung zwischen Bregenz und Lindau unterbrochen werden mussten. Um solche Probleme kann und muss sich der/die KünstlerIn nicht kümmern, dafür ist der Kurator da.

Was sind Ihre Beweggründe, immer wieder temporäre Kunstinstallationen an der Kunsthaus-Fassade zu machen?

Weil es eine spannende, bereichernde Herausforderung ist, der Bevölkerung, dem Kunsthaus Bregenz und den Künstlern Spaß macht und weil die bestehende Architektur die Möglichkeit bietet. Unser Ziel ist es, für jede Ausstellung neue Werke, also komplett neue Produktionen mit den KünstlerInnen zu machen. Die Künstler und wir testen die Architektur des Hauses immer wieder neu aus, innen wie außen. Da das Haus eine Institution des Landes Vorarlberg ist, bemühen wir uns auch besonders um Projekte in der gesamten Region – u. a. die Xenon-Projektionen mit Jenny Holzer, die Kooperation mit der Johanniterkirche Feldkirch oder die KUB-Billboards –, nicht nur an der Fassade des Kunsthauses.

Sind Ihnen Reaktionen auf die einzelnen Fassadeninstallationen bekannt?

Ja, natürlich. Das Kunsthaus Bregenz erfährt die unterschiedlichen Meinungen aus E-Mails, Leserbriefen, vielen persönlichen Begegnungen und Gesprächen oder aus dem Besucherbuch, das bei jeder Ausstellung aufliegt. Ich werde oft auch persönlich auf die eine oder andere Arbeit angesprochen. Die Leute nehmen die Außenraumprojekte stark wahr.

Zusätzlich zu den temporären Arbeiten an der Fassade realisiert das Kunsthaus Bregenz die fünfmal jährlich wechselnden Arbeiten der KUB-Billboards entlang der Seestraße in Bregenz. Die Reaktionen zu den Arbeiten an den Billboards fallen meistens heftiger aus als die Reaktionen zu den Video- und Lichtinstallationen an der Kunsthaus-Fassade.

Temporäre Fassadeninstallationen können ebenso als kommerzielle Werbung gelesen werden. Lassen sie sich besser vermarkten als die eigentlichen Ausstellungen?

Installationen an der Fassade machen den Außenraum unverwechselbar und sind identitätsstiftend für die Region. Aus diesem Grund werden wir hin und wieder von verschiedenen Tourismusorganisationen angefragt, ob sie die eine oder andere Installation für ihre Vorarlberg- oder Bregenz-Promotion verwenden dürfen. Sponsoren publizieren die von ihnen unterstützte Installation häufig in ihren Katalogen, Jahresrückblicken, Postkarten und Zeitschriften. Die Bilder mit Fassadeninstallationen am Kunsthaus Bregenz verbreiten sich ebenso wie die Abbildungen unserer Ausstellungen in Fachzeitschriften.

Für das Kunsthaus Bregenz sind Fassadeninstallationen aber natürlich in erster Linie Kunst. Es spielt für uns inhaltlich keine Rolle, ob eine Arbeit im Gebäude oder an der Fassade gemacht wird. Wir verwenden unsere Ausstellungen oder Fassadeninstallationen nicht als Werbung im herkömmlichen Sinn, sondern für unsere Kataloge und unser Archiv. Wenn die Kunstprojekte für andere auch als „Werbung“ funktionieren, freut uns das, weil das die zeitgenössische Kunst einem breiteren Publikum nahebringt.

Sind bei einer Ausstellung mit temporärer Fassadeninstallation die Besucherzahlen höher als bei einer Ausstellung ohne eine solche?

Das haben wir nicht speziell untersucht. Wir führen seit der Eröffnung Besucherbefragungen durch, bei denen wir uns erkundigen, ob die Besucher in erster Linie wegen der Kunst oder wegen der Architektur kommen. Am Anfang kamen mehr Menschen wegen der Architektur. Inzwischen ist es umgekehrt und 80 Prozent der Besucher kommen wegen der Ausstellungen ins Kunsthaus Bregenz, aber immer noch 20 Prozent hauptsächlich wegen der Architektur.

Ob aber eine Fassadeninstallation mehr Besucher anzieht, kann ich nicht sagen. Ich kenne dazu keine Zahlen. Generell ist es schon so, dass eine Fassadeninstallation das Haus besser erkennbar und sichtbarer macht. Aber inwieweit das einen Einfluss auf die Besucherzahlen hat, müsste erst festgestellt werden.

Fassadeninstallationen erzeugen Aufmerksamkeit im öffentlichen Raum. Wie sind diese Arbeiten im öffentlichen Raum aus Sicht des KUB zu bewerten?

Wir unterscheiden nicht zwischen Arbeiten im Haus oder Arbeiten an der Fassade. Für uns ist jede Ausstellung und jede Fassadeninstallation einzigartig. Bei jedem Projekt, innen oder außen, interagieren die KünstlerInnen mit der Architektur und dem Raum. Jede Arbeit verändert das Umfeld auf Zeit. Bei Arbeiten an der Fassade spielt die Jahreszeit eine wichtige Rolle, im Gebäudeinneren das wechselnde Tageslicht. Daraus erwachsen die unterschiedlichsten Charaktere der verschiedenen Projekte. Das ist spannend und erzeugt magische Momente. Sowohl innen wie außen.

Bregenz, 25. April 2007

Markus Unterkircher, Technischer Leiter der Kulturhäuser GesmbH Vorarlberg

Wie genau ist die Technik bei der Entwicklung und Planung von Fassadenprojekten mit eingebunden?

Direktor Eckhard Schneider stellt den Kontakt zu den Künstlern her, die anschließend zur Besichtigung des Kunsthauses nach Bregenz kommen. Meistens entstehen dabei schon die ersten Ideen und Konzepte. Die flache Hierarchie in Verwaltung und Organisation des Kunsthauses Bregenz erlaubt es, dass der technische Bereich bereits bei der Projektentwicklung dabei ist. Nachdem der Künstler mit Direktor Schneider das Konzept festgelegt hat, erfolgt die weitere Koordination im künstlerischen Bereich durch Kurator Rudolf Sagmeister und im technischen Bereich durch mich.

Meine Aufgabe ist die technische Realisierung und Koordination der jeweiligen Ideen und Konzepte. Dazu gehört es, Angebote einzuholen, Kontakte zu möglichen ausführenden Firmen herzustellen, Auftragsvergabe, Zeitmanagement und schließlich, den Ein- und Abbau der Arbeiten mit meinen Leuten zu koordinieren.

In welcher Form arbeiten Sie mit den Künstlern zusammen?

Das hängt von den jeweiligen Kunstprojekten und den Künstlern ab und verläuft immer sehr unterschiedlich und individuell. Jede Arbeit ist eine neue Herausforderung für die Technik. Bei Siegrun Appelt war die Technik beispielsweise bereits bei den ersten Lichttests vor Ort mit dabei. Die technische Realisierung des Projektes von Jean-Marc Bustamante und Gilles Conan haben wir mit den Künstlern gemeinsam entwickelt. Bei Michael Craig-Martin funktionierte die ursprüngliche Idee nicht in der gewünschten Form und deshalb wurde mit der Technik nach einer anderen Lösung gesucht.

Jedes Projekt ist einzigartig mit seinen eigenen technischen Anforderungen bzw. Herausforderungen. Deshalb entstehen die unterschiedlichsten Formen der Zusammenarbeit und Realisierungsabläufe.

Welchen Einfluss hat die Technik auf die verschiedenen Projekte?

Die Technik sagt, ob es geht oder nicht. Es ist unsere Aufgabe und natürlich in unserem Sinne, hinsichtlich der Technik jede künstlerische Arbeit zu ermöglichen. Trotzdem gibt es immer wieder Situationen, in denen ein Projekt nicht realisierbar

ist oder es technisch nicht funktioniert. Ist das der Fall, wird sofort nach einer neuen möglichen Lösung gesucht. Da solche Überlegungen bereits im Vorfeld gemacht werden, gehören sie zur Entwicklung von Fassadenarbeiten dazu.

Generell gilt: An der Fassade und auch im Haus selbst ist alles möglich, was dem Haus keinen bleibenden Schaden zufügt. Also ein temporäres Fenster kann z. B. nicht in die Fassade eingeschnitten werden, die Glasdecken können hingegen temporär abgehängt werden.

Die Vorbereitungszeit ist bei jeder Fassadenarbeit anders. Aus diesem Grund benötige ich die genauen Angaben von den Künstlern bereits einige Monate vorher. Anschließend lege ich den technischen Ablauf, die Anzahl der zur Realisierung benötigten Techniker und den Zeitplan fest.

Bei der Fassadenarbeit von Jean-Marc Bustamante und Gilles Conan dauerte die reine Vorbereitungszeit für die Fassadenarbeit allein schon 1,5 Monate, was von einem Studenten übernommen wurde. Der eigentliche Einbau der Leuchten erfolgte dann in fünf bis sechs Tagen, von unseren Technikern gemeinsam mit Gilles Conan.

Wie werden Lichtinstallationen an der Kunsthaus-Fassade realisiert und umgesetzt?

Der Künstler hat eine bestimmte Vorstellung, wie die Lichtarbeit aussehen soll. Anschließend wird überlegt, wie die Arbeit technisch realisierbar ist, und es folgen Lichtproben an der Fassade.

Die Umsetzung der einzelnen Lichtarbeiten ist stets vom Künstler und seinem Projekt abhängig. Generell gilt, dass die Realisierung von Lichtarbeiten für die Technik recht anspruchsvoll ist, weil es sich dabei um individuelle, extra für diese spezielle Fassade entwickelte Lichtinstallationen handelt. Trotzdem sind aufgrund der Zusammenarbeit mit der Firma Zumtobel Lichtinstallationen im Vergleich zu Videoarbeiten leichter zu realisieren.

An dieser Stelle muss die ausgezeichnete Zusammenarbeit zwischen dem Kunsthaus Bregenz und der Vorarlberger Leuchtenfirma Zumtobel, die sich seit dem Bestehen des Kunsthauses Bregenz entwickelt hat, noch einmal besonders betont werden. Die langjährige Unterstützung durch Zumtobel hat bereits viele Lichtarbeiten ermöglicht, die sonst aufgrund der Kosten nicht realisiert worden wären.

Wie sieht es bei der Umsetzung von Videoprojektionen aus?

Bei Videoarbeiten werden gemeinsam vom Künstler und vom Kunsthaus Bregenz die Projektionsfläche sowie der entsprechende Standort für die Projektoren festgelegt. Anschließend werden ein bis zwei Probeläufe durchgeführt. Dabei wird überprüft, ob der Standort der Projektoren passt und die Projektionsfläche richtig erfasst wird. Die Auswahl dieser Vorgaben hängt meist mit dem Inhalt der Arbeit zusammen. Für die Videoarbeit von Tony Oursler wurden sichtbare temporäre Türme für die Projektoren am Seeufer aufgebaut. Bei derjenigen von Karl-Heinz Ströhle hingegen befanden sich die Projektoren „unsichtbar“ an der Fassade der gegenüberliegenden Häuser am Kornmarktplatz.

Den Inhalt der Videoprojektion zu erstellen, ist die Aufgabe des Künstlers. Wir erhalten die bereits fertige Videoarbeit und sind dafür verantwortlich, die notwendige Logistik zu organisieren und zu koordinieren. Videoprojektionen im Außenraum sind oft recht kostspielig und deshalb nicht immer einfach zu realisieren.

Wie erfolgt die Realisierung von sonstigen Kunstinstallationen?

Im Vorfeld werden verschiedene Tests durchgeführt und die Künstler geben mir genaue Angaben zu ihren Arbeiten. Das ist die Basis, die ich brauche, um meine Leute für die technischen Ein- oder Umbauten zu koordinieren. Bei der Fassadenarbeit von Tone Fink betätigte beispielsweise ein technischer Mitarbeiter zwei Tage lang den Reservelift und ermöglichte dadurch die Bemalung der Glasschindeln. Die Eingangsverlegung bei der Ausstellung von Hans Schabus wurde wiederum erst kurz vor der Eröffnung durch unsere Mitarbeiter errichtet. Aber wie ich bereits erklärt habe, jede Fassadeninstallation gestaltet sich anders und muss deshalb auch individuell abgewickelt werden.

Erfolgt die Umsetzung immer ohne Schwierigkeiten und wie ursprünglich geplant? Oder muss die Technik bei der Realisierung von Fassadeninstallationen oft improvisieren?

Nein, es musste noch nie improvisiert werden. Die Probetests und die daraus folgenden Informationen legen jede Fassadenarbeit schon im Vorfeld technisch fest, die anschließend ohne Schwierigkeiten realisiert wird.

Jedes noch so kleine Detail muss bereits vorher überlegt werden, jeder Handgriff im Vorfeld bestimmt sein. Man muss immer wissen, woher der Strom kommt,

von wo ich dieses oder jenes Kabel herleiten kann, wie ich dies oder das befestige und so weiter. Keine Improvisation. Das lässt das Gebäude nicht zu und das würde auch nicht zum Kunsthaus passen. Alles muss ganz genau überlegt, geplant und durchdacht sein. Nicht nur bei Arbeiten an der Fassade, sondern auch im Inneren des Hauses. Aber genau das ist eine der Stärken des Gebäudes und spiegelt meiner Meinung nach auch den Charakter von Peter Zumthor wider.

Wurden aufgrund nicht realisierbarer Arbeiten technische Veränderungen an der Fassade vorgenommen?

Nein. Die Kunsthaus-Fassade ist noch immer so, wie sie von Peter Zumthor geplant und anschließend ausgeführt wurde. Bisher gab es nur zwei Fassadenprojekte, die tatsächlich nicht realisiert wurden: zum einen die Fassadenprojektion von Peter Kogler und zum anderen das Projekt „Corona“ von Franz West.

Mit einem enormen technischen und finanziellen Aufwand wäre es möglich gewesen, die Fassadenprojektion von Peter Kogler zu realisieren. Da diese Kosten aber nicht in der ursprünglichen Kalkulation vorgesehen waren, konnte das Fassadenprojekt schließlich nicht ausgeführt werden. Bei dem Projekt „Corona“ von Franz West war die Situation eine andere. Das Projekt war finanziell und technisch abgeklärt und zur Ausführung freigegeben. Dass es dann nicht umgesetzt wurde, lag in der eigenen kurzfristigen Entscheidung des Künstlers.

Sind Ihnen Reaktionen auf einzelne Fassadeninstallationen bekannt?

Seit seiner Eröffnung bietet das Kunsthaus Bregenz regelmäßig Architekturführungen durch das Gebäude an. Bei diesen Führungen werden mir oft technische Fragen über die eine oder andere Arbeit gestellt. So erfahre ich manchmal die eine oder andere Meinung über die realisierten Projekte. Darüber hinaus sind mir persönlich keine Reaktionen aus der Öffentlichkeit oder von Besuchern bekannt.

Bregenz, 10. April 2007

James Turrell about his light installation „Massed Light, 1997“ at Kunsthaus Bregenz, July 26, 1997 to September 7, 1997

You did the opening exhibition at Kunsthaus Bregenz in 1997. At that time Kunsthaus Bregenz was new and not very well known. How did your cooperation with Kunsthaus Bregenz begin?

Kunsthaus Bregenz contacted me and asked if I wanted to do the opening exhibition.

In the 1990s you started working more and more with light architecture. Was the light installation „Massed Light, 1997“, the outside illumination of Kunsthaus Bregenz, one of your first projects outside?

The light installation „Massed Light, 1997“ was not my first work with architecture and light. I had already begun with this in 1977 with a design for a catholic church. In this project „Chapel of Light“, which was not carried out, several „Skyspaces“ were arranged in a Latin cross. The next project, which involved me in architecture and light, was the project „Wolf“ in Capp Street, San Francisco in 1984. In this project I installed a fluorescent blue light in the aluminum building. This blue light shone day and night out of the windows and had an effect on the surrounding urban space. A further project with light and architecture was a building in California, which I carried out in collaboration with the architect John Lautner. There followed a project for the Olympic Games in Barcelona and the project „Live Oak Friends Meeting“ in Texas. In 1997 I installed a permanent exterior lighting concept together with the architect Eike Becker for the headquarters of the company Verbundnetz Gas AG in Leipzig. Subsequently, in 1997 I carried out the exterior illumination „Massed Light, 1997“ at Kunsthaus Bregenz. In addition to these various projects involving architecture and light of course you should not forget my ongoing work at „Roden Crater“ since 1977.

What was the main idea and most important about your outside light installation „Massed Light, 1997“ at Kunsthaus Bregenz?

It was the idea of a kaleidoscope, an optical toy similar to a telescope, in which glass chips are formed into changing, attractive patterns as a result of turning the instrument and multiple reflections. In the case of Kunsthaus Bregenz the effect of a kaleidoscope was achieved by immersing the glass cube of the building in changing colored light. The slow changing of the colors was hardly visible to the viewer and transformed the Kunsthaus into a dematerialized, light-flooded object.

What kind of lights did you use for „Massed Light, 1997“?

For the light installation „Massed Light, 1997“ we used light fixtures shining vertically, which we installed in the space between the glass plates of the facade and the building's structure. As the light installation was only temporary, we employed light fixtures normally used in Rock or Pop concerts. As the result of various tests on the facade of the Kunsthaus we subsequently knew how many light fixtures we needed to borrow from Phil Collins and rent for the light installation „Massed Light, 1997“. If the light installation had been permanent I would have chosen LED lighting. The changing of colors, the color sequence and duration was controlled by a programmed computer.

Is there a difference between your work for interior spaces, for which you are known, and the work „Massed Light, 1997“ for an exterior space?

Yes, of course there is a difference between work for interior spaces and exterior spaces. In light installations for an exterior space I often address the ambivalence between an object's limits and an object's meaning. With the light installation „Massed Light, 1997“ the light was deployed to enhance the profile of the architectural volume, and hence the usual architectural order and dimensions were disrupted. The dissolving of material boundaries forced the viewer to perceive and consider the Kunsthaus building differently, as fragmented time, a transformable, ephemeral apparition created by light.

What effect did you expect the light installation „Massed Light, 1997“ to have in the public arena?

Light is not always the same. Light is nutrition and food for us humans and our thoughts. Light is what our eyes sense. The light changes in „Massed Light, 1997“ happened slowly and unnoticeably to the unassisted eye. Thus each viewer of the light installation experienced the changing colors differently. For one viewer it might have been a pale blue light, while for another viewer the Kunsthaus was already immersed in a white light. For the description and perception of light unfortunately we still have a very simple, object-related vocabulary. Any painter can go into a store and buy 1000 different paints. In contrast, lights are only available in a few colors. Light is like a treasure, which we are still at the beginning of discovering. Therefore „Massed Light, 1997“ aims to activate another kind of seeing and thinking.

Are you aware of the public's reaction to your light installation? How was the light installation received by the public?

No, I do not know of any reactions. After an exhibition opening I always leave again immediately. Art is always a question of personal taste and an expression of its time and culture. I do not see the consideration of people's taste and expectations as my responsibility, and I am not interested in doing so either.

Were the conceptual ideas achieved in the finished light installation „Massed Light, 1997“?

You should always be careful with actions and deeds. Art is not simply „appear“. Art is always linked to its respective culture and the existing context. As an artist you are always walking a tightrope. You have to be extremely careful to achieve a balance between your own and critics' expectations.

Was there any interplay between the existing architecture and your light installation „Massed Light, 1997“?

In contrast to the Leipzig project, I was not involved in the building by Peter Zumthor from the beginning. If I had been present during the development of the facade I would have carried out the etched glass plates a little differently. As this was not the case, I had to slightly change the light installation „Massed Light, 1997“ to achieve the desired result. But really I am interested in art and not architecture, even if what I do is about creating structures in reality.

What was your experience of the light installation „Massed Light, 1997“ and the surrounding public space?

Kunsthhaus Bregenz and the Vorarlberg theatre create an ensemble. By means of the light installation „Massed Light, 1997“ a joint stage and a joint performance were created. That is to say a show for the newly opened Kunsthhaus Bregenz. The viewing and perception of this light show enabled an elementary, sensory encounter with architectural structures, liberated from obsolete conceptual notions.

Zurich, March 3, 2007

Lois Renner zur Installation seines Schriftzuges an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade, 28. Februar bis 13. April 1998

Wie kam Ihre Zusammenarbeit mit dem KUB zustande?

Der damalige Direktor Edelbert Köb hat mich in meinem Atelier besucht und Modelle und Bilder von mir erworben. Dabei erzählte er mir von seinem Kunsthaus-Neubau in Bregenz und lud mich für eine Ausstellung ein. Ich glaube, das war im Jahr 1994. Zu diesem Zeitpunkt waren Neubauprojekte für zeitgenössische Kunst noch recht selten und ungewöhnlich. Bei uns in Wien gab es kein solches Projekt für Moderne Kunst und deshalb konnte ich mir ein neues Kunsthaus in Bregenz nicht vorstellen. Ich dachte, dass es sich um einen Spaß handelte, und habe über die Einladung nicht weiter nachgedacht und sie vergessen. Heute wäre ich nicht mehr überrascht, wenn jemand in mein Atelier kommt und mir von einem neuen Kunsthaus-Projekt erzählt. Heutzutage baut jedes kleine Dorf Räume für Kunst. Damals war das aber noch sehr ungewöhnlich.

Edelbert Köb hat mich dann einige Zeit später noch einmal auf diese Ausstellung angesprochen und so fuhr ich mit dem Auto nach Vorarlberg. Als ich durch den Arlbergtunnel kam und die Landschaft in Richtung Bodensee immer dünner wurde, glaubte ich noch immer an einen Irrtum. Ich konnte mir in dieser Region einfach kein Kunsthaus vorstellen. Erst als ich von Edelbert Köb und Rudolf Sagmeister durch den Rohbau des neuen Kunsthauses Bregenz geführt wurde, sah ich, dass es sich hierbei um keinen Irrtum handelte.

Zum Zeitpunkt meiner Besichtigung war das letzte Obergeschoss noch nicht betoniert. Ich war tief beeindruckt von diesem Rohbau mit den vielen Stippeln und den Schalungen zum Betonieren. Es war wirklich ein sehr interessanter Rohbau, der mich bei meinen Arbeiten für die Ausstellung inspirierte. Ich verband mit diesem Ort verschiedene Qualitätsanforderungen, die ich auch in meine Arbeiten integrierte.

Allerdings war die Entwicklung meiner Ausstellung für das Kunsthaus Bregenz nicht so einfach, weil das Kunsthaus Bregenz zum einen noch nicht fertig war und zum anderen meine Ausstellung bereits die vierte Ausstellung nach der Eröffnung war. Im Februar 1998 wurde dann meine Ausstellung im Kunsthaus Bregenz schließlich eröffnet.

Wie entstand die Idee für die Installation Ihres Schriftzuges an der Kunsthaus-Fassade?

Bei der vorher beschriebenen Besichtigung des Rohbaus mussten wir alle Bauhelme tragen. Das hat mich an meine Kindheit erinnert, als ich meinen Vater auf die unterschiedlichsten Baustellen begleitete. Die Firma meiner Eltern war ein Malerbetrieb und auf meinem Elternhaus war der Schriftzug MALEREI RENNER aufgebracht.

Durch die Assoziation mit meiner Kindheit entstand die Idee, für die Dauer meiner Ausstellung ebenfalls den Schriftzug RENNER, und zwar an der Fassade des Kunsthauses aufzubringen. Sozusagen das Kunsthaus Bregenz, während der Dauer meiner Ausstellung, zu meinem Eigentum zu machen und die Architektur zu vereinnahmen.

Was sollte die Installation Ihres Schriftzuges an der Fassade bewirken?

Das Vereinnahmen sollte nicht in wirtschaftlichem Sinn erfolgen. Der Schriftzug an der Fassade machte das KUB zu meinem symbolischen Eigentum, also zu meinem temporären Atelier. Dadurch wurde das Kunsthaus Bregenz zum herrlichsten und coolsten Atelier auf der ganzen Welt.

Welchen Zusammenhang gab es zwischen Ihrer Ausstellung im KUB und Ihrer Fassadeninstallation?

In meinen Ateliers herrschen bestimmte Gesetze: Im Atelier können meine Arbeiten in aller Ruhe entstehen und immer wieder bearbeitet werden. In einem Kunsthaus oder Museum hingegen müssen die Arbeiten zu einem bestimmten und fixierten Zeitpunkt fertiggestellt sein. Meine im KUB ausgestellten Bilder waren durch den Schriftzug an der Fassade in meinem Atelierkontext zu lesen und die Ausstellung war wie eine Atelierbegehung zu sehen. Ich möchte mit meinen Werken nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt fertig sein müssen.

Wie reagierten die Öffentlichkeit und der Besucher auf die Installation Ihres Schriftzuges?

Ich kenne keine Reaktionen. Ich habe sehr wenig von den Besuchern mitbekommen, obwohl ich meine Bilder selbst aufgehängt und abgehängt habe. Zu diesem Zeitpunkt war die Bevölkerung noch nicht mit dem neuen Kunsthaus, ihrem neuen Spielzeug, vertraut. Die Ausstellung ermöglichte mir einige gute Kontakte und auch so manche spätere Zusammenarbeit ist dadurch entstanden.

Entspricht die Realisierung des Schriftzuges Ihrer Idee und dem Konzept?

Ja, damit kann ja nicht sehr viel falsch gemacht werden. Für die Buchstaben habe ich den Schrifttyp Helvetica und die Farbe Rot gewählt. Dieses Rot verwende ich oft in meinen Arbeiten und es steht für einen Lippenstift. Einen Lippenstift, hinter dem sich die Frauen verstecken können. Also habe ich mir diese Eigenschaft zu eigen gemacht und mich im übertragenen Sinn hinter den roten Buchstaben an der Fassade in meinem Kunsthaus-Bregenz-Atelier versteckt. In meiner Farbpalette spielt dieses Rot eine wichtige Rolle und kommt deshalb auch oft zur Anwendung.

Wie genau erfolgte die Umsetzung Ihres Schriftzuges an der Kunsthaus-Fassade?

Die Produktion der Buchstaben wurde in Auftrag gegeben. Jeder einzelne Buchstabe besteht aus einem rot beschichteten, dreidimensionalen Plexiglaskasten, der von innen mit einem weißen Neonlicht beleuchtet wird. Die Position der Buchstaben wurde bereits im Vorfeld besprochen und nach der Herstellung von den Technikern des Hauses im Zwischenraum von Betonkern und Glasschindeln angebracht. In der Nacht leuchteten die Buchstaben dann gut sichtbar durch die Glasschindeln hindurch.

Fand ein Zusammenspiel zwischen der Kunsthaus-Architektur und der Installation Ihres Schriftzuges statt?

Meine Ausstellung hatte an sich nichts mit der Architektur des Gebäudes zu tun. Das Kunsthaus Bregenz symbolisiert für mich, wegen der Stapelung der Ausstellungsräume und der Verbindung mit einer Treppe, eine jahrtausendalte Baukultur. In den Ausstellungsräumen habe ich meine Bilder für mich passend positioniert und gehängt. Im Gegensatz dazu wurde die Lage meines Schriftzuges an der Fassade durch die Geschosse und die Fassadenkonstruktion festgelegt und definiert.

Gab es ein Zusammenspiel zwischen dem Außenraum des KUB und Ihrem Schriftzug?

Ja, natürlich gab es hier ein Zusammenspiel. Die Seeseite schien mir optimal, weil sie aufgrund der topografischen Begebenheiten dem Betrachter einen größeren Abstand ermöglichte. Die Eingangsseite schied für mich aus, weil bereits der Kunsthaus-Bregenz-Schriftzug über dem Eingang stand. Auf der Parkseite und

der Theaterseite hätte man meinen Schriftzug nicht gut gesehen. Deshalb habe ich mich ganz bewusst für die Positionierung meines Schriftzuges auf der Seeseite entschieden.

Um meinen roten Schriftzug besser betrachten zu können, fuhr ich an einem Abend mit dem Boot auf den Bodensee hinaus. Dabei stellte ich überraschend fest, dass mein rot leuchtender Schriftzug in Kontrast zum ebenfalls rot leuchtenden Firmenlogo der Firma Rupp Käsle stand. Beide rote Schriftzüge leuchteten weit hinaus in den Bodensee und bildeten eine richtige Kollision mit der Nachbarschaft. Das war vielleicht eine Überraschung für mich!

Wurde der Schriftzug speziell für das Kunsthaus Bregenz entwickelt? Haben Sie Ihren Schriftzug bereits an anderen Ort gezeigt?

RENNER kann man von vorne und von hinten lesen. Es bleibt immer ein RENNER.

Aufgrund des Einflusses von Gerhard Richter während meiner Zeit an der Kunstakademie Düsseldorf denke ich Dinge immer völlig fertig. Dinge müssen eine Funktion auch nach der Verwendung haben. Buchstaben produzieren zu lassen und sie nach der temporären Installation in einem Keller oder in einem Depot verschwinden zu lassen, entspricht nicht meiner Vorstellung. Arbeiten müssen einen Sinn machen und auch eine Nachhaltigkeit aufweisen. Deshalb habe ich mir schon im Vorfeld überlegt, was ich mit den Buchstaben nach der Verwendung für das KUB machen kann.

Nach meiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz wurden die Buchstaben direkt an meiner Wiener Atelierfassade installiert. Diese Buchstaben befinden sich heute noch dort und sind noch immer in Verwendung. Ich hätte meinen Schriftzug nie nur für die Dauer der Kunsthaus-Bregenz-Ausstellung produzieren lassen.

Wien, 23. Mai 2007

Keith Sonnier about his light installation „Millennium 2000“ at Kunsthaus Bregenz, October 2, 1999 to November 28, 1999

How did your cooperation with Kunsthaus Bregenz begin, and how did the idea of the light installation „Millennium 2000“ come about?

The museum invited me to design an outdoor light work and to create exhibition on all floors of the museum. They also wanted to produce a catalogue of my public commission work to date as well as a catalogue of the exhibition from the museum. All of these things were done.

What was the main idea and most important about your temporary light installation „Millennium 2000“?

The focus was on the millennium year – 2000. It was important to me that the installation address all four sides of the building and have the work reflect into the lake in order to make it more site specific. The green lettering refers to the year 2000 and creates a digitised image, the yellow refers to the year the Romans were first in the Bregenz area and the red refers to computerized numerology – 1 through 10. Refer to „Public commissions“ catalogue published by Kunsthaus Bregenz for more details.

What kind of lights did you use for „Millennium 2000“?

Fluorescent light. Refer to „Public commissions“ catalogue published by Kunsthaus Bregenz for plans and description.

How was your concept of the light installation „Millennium 2000“ implemented, and who coordinated the implementation?

Collaborated with the museum and with Zumtobel Lighting – both helped coordinate the installation.

What effect did you expect your light installation „Millennium 2000“ to have in the public arena?

To create a public arena – indoor and outdoor – that would be activated by the public by their physical use of the space.

Are you aware of the public's reaction to your light installation? How was the light installation received by the public?

We got nothing but positive response from the public. They seemed to enjoy the work.

Is there a difference between your work for galleries, museums and your work „Millennium 2000“ for an exterior space?

Working in the public arena changes scale and the focus is more about time and place, pedestrian flow and, of course, keeping within a budget.

Were the conceptual ideas achieved in the finished light installation „Millennium 2000“?

Yes. Architecture and art became totally integrated.

Was there any interplay between the existing architecture and your light installation? What was your experience of the architecture?

Conceptual ideas within the installation were fixed to time and place. The architecture was used as the format. The „double skin“ of the glass construction was important to my experience of the light installation within it.

What was your experience of the light installation „Millennium 2000“ and the surrounding public space?

I already answered this in the other questions.

E-mail, January 2008

Peter Kogler zu seinem nicht ausgeführten Fassadenprojekt am Kunsthaus Bregenz, 19. Februar bis 30. April 2000 geplant

Wie kam die Zusammenarbeit mit dem KUB zustande?

Ich wurde vom damaligen Direktor Edelbert Köb zu einer Ausstellung im Kunsthaus Bregenz eingeladen.

Wie entstand die Idee, das Konzept für Ihr Fassadenprojekt?

Ich mache vor jeder Ausstellung ein Modell von den Ausstellungsräumen und je nach Situation auch vom Ausstellungsgebäude selbst. Anschließend entwickle ich ein Konzept und wähle die Motive aus meinem Formenvokabular aus. Durch das Gebäudemodell und die Überlegungen für die Ausstellungsräume entstand die Idee für ein Projekt an der Kunsthaus-Fassade.

Gab es ein Zusammenspiel zwischen der Architektur und dem Fassadenmotiv, z. B. bei Form, Proportion oder Farbe?

Bei der Auswahl von Elementen aus meinem entwickelten und angewandten Formenvokabular spielt die bestehende Architektur stets eine entscheidende Rolle. Die Wahl des Motivs ist deshalb immer gebäude- und raumabhängig und die Verbindung des Motivs mit der Architektur ein wichtiger Bestandteil meiner Arbeit.

Das für die Kunsthaus-Fassade ausgewählte Motiv bildet durch seinen weichen organischen Charakter einen deutlichen Kontrast zur minimalistischen geometrischen Architektur. Mit seiner Größe und Dimension stellt das flüssigkeitsähnliche Motiv aber wiederum einen Bezug zum Maßstab der vorhandenen Architektur her. Der charakteristische graue Sichtbeton des Hauses spiegelt sich in den gewählten Motivfarben Schwarz und Weiß wider.

Fand ein Zusammenspiel zwischen dem Fassadenmotiv und dem öffentlichen Raum statt?

Bei allen meinen Projekten gibt es ein formales Vokabular, das lesbar ist und immer mit dem Gebäude und dem Raum zu tun hat. Vor einer Motivauswahl schaue ich mir deshalb den dafür vorgesehenen Ort und Raum an und entscheide mich erst dann für ein Motiv, das schließlich den Übergang vom Werk zu Ort und Raum vollzieht. Es entstehen dabei unterschiedlichste und ortsspezifische Arbeiten.

Was war das Charakteristische und Wichtige an Ihrem Fassadenprojekt?

Das Motiv der organischen Flüssigkeit entstand aus der Logik meines bisher entwickelten und verwendeten Formenvokabulars: Der Ausgangspunkt meiner Sujets waren vertikale und horizontale Linien. In der Installation in der Wiener Secession 1995 löste ich die Horizontalität und Vertikalität durch die Verwendung von diagonalen Rohrleitungen auf. Für die Installation in der Kunsthalle Krems entwickelte ich 1996 diese Röhren zu gebogenen und geschwungenen Linien weiter. Als weiteren Schritt veränderte ich 1997 für die Dokumenta X in Kassel die Durchmesser der geschwungenen Rohrleitungen und 1998 kamen bei der Installation in Toronto und Innsbruck noch organische Formen dazu.

In der Videoinstallation im obersten Ausstellungsgeschoss des KUB wurde die gesamte Formenentwicklung an die Wände projiziert, vom vertikalen und horizontalen Linienmuster über geschwungene, organische Röhren bis zu den biomorphen, flüssigkeitsähnlichen Formen.

Die Arbeit an der Fassade selbst hätte ein Spiel mit dem Verhältnis von real existierender Architektur und illusionistischer Bildoberfläche erzeugen sollen und das organische, flüssigkeitsähnliche Motiv hätte wiederum einen Bezug zur Videoinstallation im obersten Geschoss des Hauses hergestellt.

Was sollte die Fassadenarbeit bewirken?

Zeitgenössische Kunst ist Kommunikation und besteht aus Kommunikation. Kommunikation deshalb, weil durch die Kunst Reaktionen entstehen und diese wichtig sind für die zeitgenössische Kunst. Es spielt dabei keine Rolle, ob Kunst im Museum oder auf der Straße gemacht wird. In jedem Fall werden unterschiedliche Menschen damit konfrontiert. Man muss nur berücksichtigen, dass z. B. in einem Bahnhof ein anderes Publikum verkehrt als in einem Kunsthaus, und deshalb auf die gegebene Situation reagieren.

Welche Materialien wären bei dem geplanten Fassadenprojekt zum Einsatz gekommen?

Es war eine Videoprojektion vorgesehen. Um alle vier Fassadenseiten mit dem gewünschten Motiv zu beleuchten, hätten wir je Kunsthaus-Seite vier spezielle GroßdiProjektoren, sogenannte Pani-Projektoren, benötigt. In jedem von ihnen sollten 18 mal 18 Zentimeter große Dias mit den verschiedenen Motivausschnitten installiert werden, deren Projektionen schließlich das gesamte Fassadenmotiv an der Kunsthaus-Fassade gebildet hätten.

Warum genau wurde das Fassadenprojekt nicht realisiert?

Nach der Testreihe vor Ort war uns klar, dass die Diaprojektion an der Kunsthaus-Fassade in dieser Form nicht funktionierte. Die geätzten Glasschindeln streuten das Licht und nur zehn Prozent des Bildsujets blieben sichtbar. Außerdem wurde die Projektion im Bereich der hinter den Glasschindeln liegenden Oberlichtfenster noch zusätzlich geschwächt. Ein weiteres Problem stellte das Verwaltungsgebäude dar, das wegen seines Standorts eine Fassadenbespielung der Eingangsseite zusätzlich erschwerte.

Hätten wir alle Glasschindeln mit einer Folie überzogen, wäre die Bespielung möglich und das Motiv gut sichtbar gewesen. Aber dieser große Aufwand und die hohen, im Voraus nicht kalkulierbaren Kosten machten uns einen Strich durch die Rechnung. Das Projekt konnte nicht realisiert werden. Heute wäre die Realisierung dieser Fassadenarbeit aufgrund meiner Erfahrungen und der neuen technischen Möglichkeiten ohne große Probleme möglich.

Wenn Sie zurückblicken, welche Erfahrungen haben Sie dadurch gemacht, dass Sie das Projekt nicht umsetzen konnten?

In der Realität konnte es zwar nicht realisiert werden, aber in Form von Plakaten, Postkarten und Ausstellungseröffnungs-Einladungen war es trotzdem visuell sichtbar und präsent. Daraus entwickelte sich das Projekt „Walch's Event Catering“ in Lustenau und in weiterer Folge die Arbeit für den Grazer Bahnhof. Diese Projekte wären nicht entstanden, wenn es die Planung für das Kunsthaus Bregenz nicht gegeben hätte. Rückblickend spielt es keine Rolle, dass die Arbeit nicht durchgeführt werden konnte.

Wurde das Projekt an einem anderen Ort als Variation oder in einer abgeänderten Form umgesetzt?

Aufgrund der Ausstellung im KUB und dem publizierten Fassadenprojekt entwickelte sich eine Zusammenarbeit mit den Architekten Dietrich/Untertrifaller. Die Entwicklung einer speziellen Maschine durch eine Vorarlberger Firma im Jahr 2000 machte das digitale Bedrucken eines Gewebenetzes mit unterschiedlichsten Motiven möglich. Dieser Fertigungsvorgang ermöglichte schließlich die Realisierung einer Fassadenarbeit für „Walch's Event Catering“ in Lustenau, wie sie ursprünglich beim KUB noch mit Pani-Projektoren geplant war.

Das verwendete transparente und bedruckte Gewebenetz lässt natürliches Tageslicht in das Gebäude, und in der Nacht leuchten die Gebäudelichter nach außen. Es umspannt den 50 Meter langen Baukörper des „Walch's Event Catering“ und schafft dabei die Trennung zwischen der Gebäudenutzung und dem Fassadenbild. Auf dem Gewebe ist ein dem Fassadenprojekt des Kunsthauses Bregenz verwandtes, aber nicht eins zu eins identisches Motiv aufgebracht.

Wien, 28. März 2007

Ross Sinclair about his installation „Europa Endlos“ at Kunsthaus Bregenz, July 15, 2000 to September 17, 2000

How did your cooperation with Kunsthaus Bregenz begin, and how did the idea of the installation „Europa Endlos“ come about?

The project started with a show called LKW (Lebenskunstwerke), curated by Paolo Bianchi which began at Ok Museum in Linz, in Austria – it was a great project with a lot of interesting artists – Paolo put together an dynamic group of people and the first version in Linz worked very well. It had begun as an edition of „Kunstforum“ magazine where Paolo had outlined some of the ideas and artists he then worked with on the shows. I think his idea was to create or reflect this social experiment through art and it was one of the earliest shows of this kind. Artists such as C.A.L.C. and N55 had a definite social agenda and as for myself I felt I had more of an angle on how the individual could relate to, and be defined by, contemporary society.

Paolo's idea was that the project would tour to different venues and with a developing list of artists. In the end Bregenz was the only other venue though I do remember going to a site visit to another museum in Switzerland but for whatever reason it never happened. In Bregenz some other artists were added, Atelier van Lieshout, Icelandic Love Corporation, and Kommune Friedrichshof etc.

In terms of the practical genesis of the Europa Endlos piece but I came to make a site visit the Kunsthaus and, as I recall, Rudolph Sagmeister asked me if I wanted to take over the ground floor and then asked if I wanted to make a public work also as part of „Kunst in der Stadt“ which was on at the same time as the LKW show would be in the Kunsthaus Bregenz. Ha ha ha, it was quite a challenge; the building still felt very new – I loved it. Sagmeister really was the key dynamic for me – he encouraged me to be ambitious with it.

What was the main idea and most important about your installation „Europa Endlos“?

Obviously my work has an internal momentum and dynamic and this project exists as part of that continuum and I think the way that work develops is always opaque to a certain degree but these are some of the things I was thinking at the time.

I had been traveling around Europe for a few weeks making site visits etc. and I had come to Bregenz from Switzerland on the train. The initial premise for the work was really some kind of response or exploration of the crazy geography of Bregenz. Coming from somewhere like Scotland where the island geography is clearly defined it was fascinating to me to travel through the endlessly complex borders reflecting 500 years of European history. I was amazed looking again at the map to see Austria clinging to the Bodensee with Bregenz proudly sitting on the top, as if the king of the lake – master of all it surveys at the top of the lake. At that moment Austria was being discussed a great deal around Europe with the rise of the Freedom party and Jörg Haider being at the top of the agenda. E-mails were being circulated in the art world telling artists to boycott Austria in shows or curators or institutions or whatever. I thought this was crazy and thought that dialogue and discussion was the only way to talk about this situation.

Then there is the Kunsthaus itself – so incredible, so arrogant, so imperious – so fantastic. I find the building a complex mixture of new with the grandeur of the historical – somehow modern and timeless, or without time, I mean in its spirit. I visualized the Kunsthaus as a kind of hotel at the head of the lake, embodying a history of culture, modernism perhaps, a repository for art and culture and perhaps, change. Of course the form of the work reflects the signage of a cheap hotel and I wanted the contrast of this and the amazing form of the building to activate this dynamic somehow. I heard Zumthor hated my piece but I figure his building will be there certainly for decades to come and that the Kunsthaus could easily withstand a bit of dialogue from my work for a couple of months! If the building wasn't so strong and rich I would never have proposed the work – it needed the relationship between the two sides – hi/lo to function.

Finally there is music. There is always music. When I went to visit the Kunsthaus Sagmeister let me spend some time alone in the space and I got a boom box and played a lot of music, which always helps me move towards a beginning. I only wish I had had a guitar and I think this somehow moved me toward the creative monoliths of painting and music in the two sides of Fortress Real Life, the piece in the ground floor space. However I got stuck on the Europa Endlos track (in English) by Kraftwerk which I played repeatedly in the space from their 1977 album Trans Europe Express. There aren't many words in it, „Europe Endless, Life is Timeless, Parks Hotels and Palaces, Promenades and Avenues, Real Life and Postcard Views, Elegance and Decadence“. As you may know I have a large tattoo on my back which reads Real Life which I've explored as a major theme for

the past thirteen years – so I've always felt a real connection with that song. But in this context something about the timeless, decadent quality which somehow seemed very prescient in Bregenz. I thought the juxtaposition with the metaphoric notion of the hotel strong in my imagination.

Was there a connection between your Kunsthaus Bregenz interior work „Fortress Real Life” and your exterior work „Europa Endlos” on the Kunsthaus Bregenz roof?

Yes, I explored that a little above but in relation to the expansion of right wing politics and the artworld's apparent desire cut Austria off because of the politics at the time I wanted the Fortress downstairs to be a very open and uncensored idea of saying exactly what you want, in painting or music within an anachronistic structure completely at odds with the building in which it is housed – the sign said „Paint what you think” and everyday we displayed all the placards on the fortress. On the outside I wanted it to be more ambiguous and to ask a question of the viewer as to what they felt Europe Endless could mean – positive/negative – good/bad – all inclusive/completely arrogant.

However what is very important is the forms of the work, Fortress Real Life was made from dozens of trees from the forest making this incredible structure completely at odds in every way with the architecture of the building in which it is made to the lo-fi silk-screened banners on the roof. The specific forms and relationship between these forms and in turn the dialogue with the audience is very important for me.

How was your concept of the installation „Europa Endlos” implemented, and who coordinated the implementation?

Rudolph Sagmeister made it happen. He gave me the space and the confidence and found the money to do it – he found the guild of young carpenters to work with on the fortress and we worked closely on the project on the roof. He was very helpful – without his energy and enthusiasm it would never have happened – you've got to remember this was the context of a big complicated group show, along with the yearly public project ... it wasn't even a solo show.

Were the conceptual ideas achieved in the finished installation „Europa Endlos” on the roof of the Kunsthaus Bregenz?

I think it worked out for me but as ever, it's only the beginning ... you add the

audience and then the chemistry begins ... and as an artist you are never there to witness any transformation.

What effect did you expect the installation „Europa Endlos“ to have in the surrounding public arena?

I always want my art to change the world but if it makes one person think about the world in a different way – through the head and the heart then that's enough for a beginning.

Why did you put your installation „Europa Endlos“ on the Kunsthaus roof and not on a facade side?

That's a good question – perhaps to emphasise the declamatory aspect – I wanted it shouting out across the rooftops. Across the lake – echoing around Europe. But in another way I just always visualized it on the roof, and thinking about it now I think it was important you could see the armature, the scaffolding holding it up – so you could easily see that the whole thing is simply a construct, temporary, transient – again maybe this operates as a paradox with the solidity of the building itself ...

Are you aware of the public's reaction to your installation „Europa Endlos“? How was „Europa Endlos“ received by the public? Do you know some reactions?

Ha ha, after all I said – the answer is not really.

Was there any interplay between the existing architecture and your installation „Europa Endlos“? What was your experience of the architecture?

I hope I talked about this a bit above, but if you mean the surrounding buildings I felt it worked formally quite well on the waterfront facade of Bregenz, particularly with the Opera, I cant remember what it was but it was the crazy one with the big skeleton holding a book!

What was your experience of your installation „Europa Endlos“ and the surrounding public space of the Kunsthaus?

The whole project was a great experience for me – but I'm still waiting for the invitation for my solo show. Ha ha ha!

E-mail, December 2007

Ruth Schnell zu ihrer Videoprojektion „Territorism“ im Kunsthaus Bregenz, 12. Juli bis 18. August 2002

Wie kam die Zusammenarbeit mit dem KUB zustande?

Ich hatte die Installation „Gegen die Zeit“ in der Johanniterkirche in Feldkirch gemacht. In dieser Videoprojektion wurde der Kirchenraum von einer Hand mit einem Putzlappen geschrubbt. Diese dynamische Projektion mit bewegten Bildern habe ich mithilfe von computergesteuerten Spiegeln in den Innenraum der Kirche hineinkomponiert. Wegen dieser Arbeit lud Eckhard Schneider mich nach Bregenz ein. Oft entstehen Projekte aus einem vorherigen heraus. Die Arbeit an der Fassade des KUB war eine Weiterentwicklung von meiner Arbeit in Feldkirch.

Wie entstand die Idee, das Konzept für die Videoprojektion „Territorism“?

Zu dieser Zeit beschäftigte mich das allgegenwärtige Thema des Krieges sehr stark. Die Bilder vom Krieg sind nicht nur mediale, künstliche Bilder, sie demonstrieren im letzten Jahrzehnt auch ein „virtuelles Kriegsgeschehen“, ein Geschehen, das nicht nur in seinen Abbildern entwickelt scheint, sondern in seiner Strategie und Steuerung nur mehr in einer technologischen Sphäre abläuft, weit entfernt vom Territorium des Konflikts, unsichtbar und ungreifbar.

Territorismus, der Titel dieser Videoprojektion, beinhaltet die Wörter Territorium und Terrorismus. Aus dem Wortspiel mit diesen zwei Wörtern entstand der Begriff Territorism.

Was ist das Charakteristische und Wichtige an Ihrer Videoprojektion?

Zu sehen ist eine Hand, die einen Panzer fortbewegt. Der kleine Modellpanzer bewegt sich von einer Hand in die andere: ein Spiel? Jedenfalls ein Spielzeug, wenn auch eine getreue Nachbildung des echten Kriegsgeräts, und eine Hand, die es über ein Gelände führt – über unsichtbares Gelände, über dunkles Territorium. Natürlich wissen wir, dass das Sichtbare eine Projektion ist und der Untergrund eine Fassade, geborgtes Territorium, verfremdet, umso mehr, als auf einer weiteren Fassadenfläche eine zweite Hand auftaucht, die in die Aktion eintritt und so das „Spiel“ erweitert.

Spätestens in dieser Verwirrung durch die Mehrdimensionalität der Bilder wird klar, dass wir es nicht mit einer Erzählung oder mit erzählenden Bildern zu tun haben, sondern dass wir mit Absicht in die Irre geführt werden und sich vor

uns ein Labyrinth von Fiktion und Wirklichkeit, von Bildern der Erinnerung und künstlichen – medialen und virtuellen – Bilderwelten eröffnet.

Ähnlich einer Traumsequenz, in der reale Größenverhältnisse ebenso wie die Konventionen räumlicher Orientierung außer Kraft gesetzt sind, wird in dieser Videoprojektion eine simple Handlung in eine fremdartige, irritierende Erfahrung umgewandelt. Das Sichtbare ist zweifellos Fiktion, es provoziert andere Bilder: Bilder der Erinnerung und die zahllosen Bilder, die wir täglich in den Medien und in den Netzwerken sehen.

Die führende Hand und der Panzer verweisen auf den realen Gehalt der Steuerung des Krieges: Sie zeigen den Menschen als den letzten und wahren Akteur, demonstrieren seine Macht über das Materielle, über das, was „in seiner Hand“ liegt, und zeigen vielleicht auch ein Stück Gewalt. Sichtbar wird das wiederum in einer Projektion, in künstlichen Bildern: eine provokante Transformation, die gesteigert wird, wenn mit Hand und Panzer noch einmal Spielzeug und Spiel assoziiert werden. Ein Spiel ist eine besondere Art von Fiktion, ein „Probearbeiten“, ein Handeln nach erdachten Möglichkeiten – das Spiel ist Virtualität im ursprünglichen Sinn.

Als Metapher gelesen kann „Krieg als Spiel“ auch für das Projekt Territorism stehen: Das Thema ist die Differenz des Realen zu den Transformationen unserer Wahrnehmung, genauer, die Unterscheidbarkeit des Realen in der verdichteten Komplexität von medialen, virtuellen und imaginären Bildern, die unsere Aufmerksamkeit besetzen.

Was sollte „Territorism“ bewirken?

Ich greife in meinen Arbeiten jene Aspekte auf, die in einer mediatisierten Welt besonders massiven Veränderungen unterliegen: Realraum, Architektur, Körperpräsentationen. Ich setze mich in meinen computergestützten Arbeiten mit Möglichkeiten auseinander, realen und virtuellen Raum zu verzahnen.

Wirklichkeit und Wahrnehmung werden analysiert und subtil neu geordnet. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Schaffung dynamischer medialer Settings, in denen sich die Betrachter als Beteiligte an der Konstruktion von Wahrnehmungsmustern und Blickordnungen erfahren.

Ich lege sozusagen eine Sonde durch die parallelen Welten der virtuellen und fiktionalen Bilder unserer Wahrnehmung und unserer Gedanken und konfrontiere den Betrachter mit der Frage ihrer Lesbarkeit und Wahrnehmbarkeit. Ich konfrontiere mit dem Charakter des Sichtbaren in unserer Gegenwart – aber zugleich spiegelbildlich – mit der Qualität unserer eigenen Erfahrung.

Wie kam Ihre Videoprojektion in der Öffentlichkeit an?

Das ist immer sehr schwer zu sagen. Als Künstler bekommt man nur die guten und positiven Reaktionen mit.

Entspricht „Territorism“ der Idee und dem Konzept?

Videoprojektionen sind am Zumthor-Bau sehr schwierig zu realisieren. Der Grund dafür ist zum einen die große Dimension und zum anderen die vorhandene Beschaffenheit der Fassade mit den Glasschindeln und dem dahinterliegenden Beton.

Ich war mit meiner Arbeit hoch zufrieden. Meine Videoarbeit war auch am Tag gut sichtbar, sie entsprach meinen Vorstellungen und war eine tolle Chance für mich, in dieser hohen Kunstliga mitspielen zu können. Das Kunsthaus selbst war ebenfalls sehr zufrieden mit der Arbeit und meinte, diese Videoarbeit sei sehr schwer zu „toppen“.

Wie erfolgte die Umsetzung des Konzepts Ihrer Arbeit?

Nachdem ich das Konzept erstellt hatte, wurde die Videoarbeit nach meinen Vorstellungen in einem Studio aufgenommen, zusammen mit einigen Technikern. Diese Aufnahmen waren sehr anspruchsvoll und komplex, weil die Arbeit in den öffentlichen Raum und in die bestehende Architektur des Kunsthauses hineinkomponiert werden musste. Jede einzelne Bewegung, der gesamte Bewegungsablauf, die Größe, die Wegstrecken und die Geschwindigkeit mussten dabei bereits im Vorfeld fixiert werden und durften schließlich nicht zu groß oder zu klein auf der Fassade wirken. Das war ein Wagnis. Dazu kam, dass der Ton eine wichtige, mittragende Funktion hatte und deshalb die gesamten Filmaufnahmen dreidimensional erfolgen mussten. Nach den Aufnahmen erfolgten Proben an der Fassade. Der eigentliche Aufbau wurde dann von den Technikern des Kunsthauses koordiniert und installiert.

Solche Videoaufnahmen bewegen sich in einem experimentellen Feld. Unser räumliches Verständnis reicht nicht aus, um die Bewegungsabläufe in der Abstraktion zu erdenken und zu verstehen. Aus diesem Grund kontrolliere ich viele Bewegungen und Abläufe anhand eines Realmodells.

Um solche Videoaufnahmen im Feld der dynamischen Projektion einfacher erstellen zu können, entwickle ich im Rahmen des Artist-in-Residence-Programms am ZKM in Kooperation mit einem Programmierer ein Tool zur Untersuchung, Simulation, Komposition und Steuerung von dynamischen Projektionen und zur Generierung von hybriden Räumen. Interessant erscheint mir, dass dieses Feld derzeit noch wenig erschlossen ist, obwohl das Medium der Videoprojektion bereits viele Jahre in Gebrauch ist. Es besteht hier die Notwendigkeit, eine spezifische Raumsprache mit Raumgrammatik zu entwickeln bzw. zu erweitern.

Gibt es für Sie einen Unterschied zwischen Videoarbeiten im Innenraum und Videoarbeiten im Außenraum?

Hier gibt es viele Unterschiede. Outdoor-Projektionen sind wegen der großen Dimensionen, des Aufbaus von Projektionstürmen, der Notwendigkeit von großer Lichtstärke und witterungsbeständigen Projektoren äußerst kostspielig und problemintensiver. Videoarbeiten in geschützten Räumen sind aus technischen Gründen einfacher, obwohl es auch bei den verschiedenen Arten von Innenräumen große Unterschiede gibt.

Inwiefern gab es ein Zusammenspiel Ihrer Arbeit mit der Architektur und dem öffentlichen Raum?

Die Ausgangsbasis für Territorism waren Überlegungen zur lichtplastischen Qualität des Gebäudes von Peter Zumthor. Über bewegte und verzerrte Bildteile entstand ein simuliertes Raumgefüge, das den solitären Baukörper mit seinem räumlichen Umfeld verband. Gleichzeitig wurde der Kubus in seiner Geometrie betont.

In der Projektion wurde das Kunsthaus über eine simulierte Verschneidung – nämlich über den Bewegungsverlauf des Bildinhaltes – mit dem Theatergebäude verbunden. Die eine Hand führte einen Modellpanzer und die andere schien sich immer wieder auf einer Unterlage aufzustützen. Beide bewegten sich in einer spezifischen Choreografie über die Fassadenteile, begleitet vom Ton kratzender Kettengeräusche und einer Stimme, die Detonationen und Gewehrsalven spielte.

An horizontalen und vertikalen Kanten glitt das Bild von einer Fläche in die andere hinüber, das Bild brach in einer Verzerrung. Über diesen bewegten und verzerrten Bildteilen entstand ein simuliertes Raumgefüge.

Die Gesamtinszenierung von Territorism war nur über die Bewegung des Betrachters und durch eine sukzessive Rekonstruktion des Bewegungsablaufes erfahrbar. Je näher der Betrachter zum Kunsthaus kam, desto weniger konnte er dabei die Projektion sehen und der die Arbeit begleitende Ton übernahm die Funktion des Sehens.

Bei Territorism ging es um die Schaffung eines dynamischen Environment in urbaner Umgebung, das mit einer reduzierten filmischen Handlung Konventionen räumlicher Orientierung infrage stellte.

Wurde „Territorism“ speziell für das Kunsthaus Bregenz entwickelt oder wurde die Arbeit bereits an einem anderen Ort gezeigt?

Territorism ist eine mehrteilige, extra für das Kunsthaus Bregenz entwickelte Videoprojektion, die die Eingangs- und die Seitenfassade sowie einen Teil der Fassade des Landestheaters mit insgesamt fünf Videoprojektionen bespielt.

Voraussetzung für eine erneute Verwendung einer bestehenden Videoarbeit ist, dass sie in dem neuen Kontext auch wirklich funktioniert. Ich habe die Videoarbeit Territorism einmal mit einer verkleinerten Hand in einem öffentlichen Raum in Liechtenstein gezeigt. Die Arbeit hat auch in diesem Kontext gut funktioniert, aber nicht mit der enormen Wirkungskraft wie in Bregenz.

Oft wird die ursprüngliche Qualität der Videoprojektion an einem anderen Ort nicht mehr erreicht. Deshalb lohnt es sich, sich die Wiederholung einer Videoarbeit an einem anderen, ursprünglich nicht dafür konzipierten Ort gut zu überlegen und alle Vor- und Nachteile genau abzuwägen.

Wien, 23. Mai 2007

**Franz West zu seinem nicht ausgeführten Fassadenprojekt „Corona“ am
Kunsthhaus Bregenz, 5. Juli bis 14. September 2003 geplant**

Es war nur eine laute Entäußerung, dass „Corona“ für das Kunsthhaus Bregenz wäre. An Details kann ich mich nicht mehr erinnern. Das passiert öfter bzw. regelmäßig. Mir ist es aber dann zu aufgeblasen-sensationalistisch erschienen. Zur gleichen Zeit wurde zu viel aufgeblasen ...

E-Mail, 27. Juli 2007

Tone Fink zu seiner Fassadenmalerei am Kunsthaus Bregenz, 6. Dezember bis 18. Januar 2004

Wie kam die Zusammenarbeit mit dem KUB zustande?

Anlässlich meines 60. Geburtstags am 1. Jänner 2004 wollte das Kunsthaus Bregenz etwas mit mir machen. So entstand die Idee für eine Bespielung der KUB-Arena, der Billboards, der Fassade und einer abschließenden Geburtstagsperformance. Die Idee war, Tone Fink an mehreren Orten gleichzeitig zu zeigen.

Auf den Billboards waren sechs Bildmotive von der Fotokünstlerin Marianne Greber abgebildet, die mich bei meinen Performances zeigten. In der KUB-Arena gab es den „Carwalk“ aus meinen beweglichen Möbelskulpturen: Schaukelpferde, Schubkarren und mobile Gefährte mit den Namen Windschmeichler, Doppelpfeiler und Kistenkarrenwalzer. Die Besucher konnten diese Objekte selbst ausprobieren, bewegen und verrücken. So wurde die KUB-Arena zu einem Ort der Bewegung und den Besuchern ermöglicht, meine Kunst spielerisch zu erleben und zu erfahren.

Dann gab es natürlich noch meine Fassadenarbeit am Kunsthaus selbst und meine abschließende Geburtstagsperformance. Sozusagen Tone Fink überall – im, am und rund um das Kunsthaus herum.

Wie entstand die Idee bzw. das Konzept für die Fassadenarbeit?

Eckhard Schneider hat mich gefragt, ob ich die Kunsthaus-Fassade bemalen möchte. Ich war ganz begeistert von dieser Idee, mit meinen „Schönschreibübungen“ eine All-Over-Struktur auf den geometrischen Glasschindeln aufbringen zu dürfen. Ich habe mehrere mögliche Entwürfe für die Fassade im A3- und A2-Format gemacht. Diese Vorschläge wurden anschließend gemeinsam mit Eckhard Schneider und Rudolf Sagmeister besprochen, ausgewählt und so das Muster für die Fassade festgelegt.

Beschreiben Sie uns die Realisierung und Umsetzung Ihrer Arbeit.

Für die Bemalung benötigten wir eine spezielle Farbe, die sich problemlos auftragen und wieder entfernen ließ. Wir probierten also im Vorfeld verschiedene Produkte an der Fassade aus und entschieden uns für eine Farbe in gebrochenem Weiß, die sich durch ihre plastikartige Konsistenz leicht auf die Glasschindeln

auftragen ließ, nach dem Trocknen wie ein Klebstreifen abziehbar war, keine Schäden auf dem Glas hinterließ und gut sichtbar war.

Für mich ist Kunst nichts Künstliches oder nur Konzeptionelles. Kunst ist etwas Lebendiges und daher brachte ich meine Zeichnung an der Fassade auch selbst an. Das nahm ca. zwei Tage in Anspruch, in denen ein Techniker den Reinigungslift betätigte und mich an den entsprechenden Orten positionierte. Von dort habe ich in „Fink'scher Aktion und Performance“ meine Linien mit einem Pinsel auf die Glasschindeln aufgetragen.

Obwohl ich von jeder Schindel einen exakten Ausschnittsplan gemacht hatte, gestaltete sich die Bemalung nicht so einfach. Erstens war es Winter und saukalt. Zum Zweiten war wegen der Überschneidungen der Glasschindeln die Bemalung der Übergänge schwierig – das war der Grund für so manche improvisierte „Fink'schen Brüche“ in der Arbeit. Und drittens spürt man jede Performance auch am eigenen Körper.

Aber es hat mir sehr viel Spaß bereitet, als erster Künstler die Kunsthaus-Fassade als großen Zeichengrund benützen zu können.

Können Sie uns etwas zur beabsichtigten Wirkung der Fassadenarbeit sagen?

Ich bin ein Bauch-Herz-Mensch und sehr spontan. Die Arbeit sollte die Menschen erfreuen und sie spontan zum Stehenbleiben, Schauen und Diskutieren animieren. Sie sollte in den vorbeigehenden Menschen den Sinn für die Schönheit der Künste wecken und sie ins Staunen versetzen. Aus diesem Grund habe ich meine Fassadenarbeit ganz bewusst ohne Provokation konzipiert und sie als neue und schöne Haut auf die bestehende Architekturhaut ausgeführt.

Was war an Ihrer Arbeit charakteristisch und wichtig?

Bei meinen Arbeiten interessieren mich die Lebendigkeit der Oberfläche, verschiedene Schraffuren, Überlagerungen, Verdichtungen, dynamische Linienbündel, Auflösungen und Ornamentierungen, ausgelöst durch unterschiedliche Materialien und Texturen. Diese wurden in meinen früheren Arbeiten mit figuralen und narrativen Linien aus Bleistift und Kugelschreiber auf Papier aufgebracht. Im Laufe der Zeit mit der Schere geritzt, gekratzt, zerrissen, perforiert, geschabt, gedrückt, zerstört und anschließend mit Klebe repariert, geklebt und überarbeitet und in weiterer Folge durch meine dreidimensionalen Papiergewänder, Möbel und Aktionsplastiken hergestellt.

An der Kunsthaus-Fassade konnte ich viele dieser Aspekte mit einem zehn Zentimeter breiten Pinsel auf den Glasschindeln umsetzen. Die spezielle Textur und Konsistenz der Farbe ermöglichten mir, die Linien auf der Fassade so aufzutragen, dass man sie von Weitem noch gut sehen konnte, unterschiedliche Strichstärken sichtbar wurden und die Gesamtzeichnung für den Betrachter gut lesbar und spannend war.

Nach Fertigstellung setzte ich die Fassadenarbeit bewusst der Veränderung durch Sonne, Schnee, Kälte und Regen aus. Diese unvorhersehbaren und temporären Fassadenveränderungen durch die Witterungseinflüsse waren ein wichtiger Aspekt der Arbeit und machten das Erscheinungsbild des Kunsthauses während dieser Zeit zu einem unverwechselbaren, interessanten und einzigartigen Objekt.

Wie reagierten die Öffentlichkeit und der Besucher auf „Ihre“ Fassade?

Die Reaktion des Publikums ist für den Künstler das Wichtigste. Leider sind mir diesbezüglich keine genaueren Informationen bekannt. So viel ich weiß, ist meine Fassadenarbeit gut angekommen und auch von den Menschen geschätzt worden. Detailliertere Informationen über Reaktionen der Öffentlichkeit oder der Besucher wurden mir allerdings nicht mitgeteilt.

Fand ein Zusammenspiel von Architektur und Fassadenarbeit statt?

Da ich mich schon immer mit dem Thema der Haut in meiner Kunst beschäftigt habe, war meine Fassadenarbeit als zweite, temporäre Haut auf der bestehenden Architektur zu lesen. Architektur und Fassadenarbeit bildeten ein temporäres Ensemble.

Nachdem aus meinen Entwürfen die Arbeit ausgewählt und fixiert worden war, übertrug ich diesen Entwurf auf einen maßstabgetreuen Plan, auf dem die Glasschindeln genau eingeteilt waren. Hieraus ergab sich automatisch bzw. zwangsweise ein weiteres Zusammenspiel zwischen meiner Fassadenarbeit und der bestehenden Architektur. Die Arbeit war nur für die Eingangsseite des Kunsthauses konzipiert und wurde aus dem organischen Muster auf der linken Fassadenseite und den vertikalen Strichlinien auf der rechten Fassadenhälfte gebildet. Dieses Muster habe ich aus meinem Repertoire von Strich – Punkt – Dreieck – Quadrat – Kreis entwickelt, modelliert und variiert. Es stellte einen bewussten Kontrast zu der bestehenden Architektur des Hauses her.

Ein weiteres Zusammenspiel zwischen Architektur und meiner Fassadenarbeit ergaben sich durch die vielen Lichtspiele und Spiegelungen in der Fassade.

Entspricht die Realisierung der Konzeptidee?

Ich bin mit der Fassadenarbeit hoch zufrieden. Ich habe noch nie eine so große Zeichnung auf einem so großen Zeichengrund gemalt. Deshalb war ich mir am Anfang auch nicht ganz sicher, ob die Fassadenarbeit auch wirklich technisch und künstlerisch funktioniert. Umso mehr habe ich mich darüber gefreut, dass die Zeichnung nicht aufgeblasen wirkte und durch Farbe, Form, Muster und Effekt spannend aussah.

Zudem hat mir die Fassadenarbeit am Kunsthaus sehr viel Spaß bereitet. Es war für mich äußerst spannend, zuerst einen Entwurf zu machen, ihn dann selbst verwirklichen und ausführen zu können und schließlich noch zu sehen, dass meine Fassadenarbeit funktionierte und den Menschen gefiel.

Wie waren Ihre Erfahrungen mit der Architektur?

Aufgrund der Transparenz der Glashaut bekam meine Fassadenarbeit je nach Witterung und Tageszeit immer wieder ein neues Erscheinungsbild. In der Nacht erhielt diese Haut durch die Beleuchtung eine spannende und mystische Erscheinung. Am Tag wiederum entstanden verschiedene Spiegelungen an der Fassade, z. B. in den Fenstern des angrenzenden Verwaltungsgebäudes. Diese Effekte gefielen mir besonders gut und machten meine Arbeit unverwechselbar und spannend zugleich.

Was für Erfahrungen haben Sie mit dem öffentlichen Raum gemacht?

Ich bin kein Typ für Kunst im öffentlichen Raum. Für mich war die gläserne Fassade des Kunsthauses ein Bildträger, auf den ich mein „kaligrafisches Register“ aufbringen konnte. Die Fassade wurde sozusagen zu einer erweiterten Ausstellungs- und Projektionsfläche nach außen. Es konnten viele Tausend Menschen angesprochen werden, die sonst nicht gewusst hätten, was im Kunsthaus Bregenz los ist.

Wien, 29. März 2007

Hans Schabus zu seiner Ausstellung „Das Rendezvousproblem“ im Kunsthaus Bregenz, 20. November bis 9. Januar 2005

Wie kam die Zusammenarbeit mit dem KUB zustande?

Die Anfrage kam ca. eineinhalb Jahre vor der Ausstellung von Eckhard Schneider. Ich fuhr nach Bregenz, schaute mich vor Ort um, habe kurz überlegt und dann für die Ausstellung zugesagt.

Wie entstanden die Idee und das Konzept für die Ausstellung?

Ich bin im Jänner 2004 für zwei, drei Wochen nach Bregenz gefahren. Da meine Ausstellung im Winter stattfinden würde, wollte ich die Gegend und den Bodensee in dieser Zeit kennenlernen und ein Gefühl für die Winterlandschaft bekommen. Bei dieser Recherchearbeit stellten sich für mich vier Aspekte als wichtig heraus, die die Grundlagen für mein Ausstellungskonzept „Das Rendezvousproblem“ im Kunsthaus Bregenz bildeten.

Der erste Aspekt war der Bodensee mit seinen leeren Häfen und den Schiffen an Land, die bei den Häusern oder an sonstigen Plätzen überwintert wurden. Der zweite Aspekt war die interessante Arlbergbahnstrecke und drittens der Arlbergtunnel an sich. Der vierte Aspekt war die Entwicklung des Kunsthauses vom Wettbewerbsmodell auf Stelzen bis zur heutigen, realisierten Form mit dem Kollektorgang um die Fundamente, den Kreisläufen in der Fassade, dem Lastenlift, laut Technikern das Herzstück des Hauses, und die vertikale Erschließung. Diese architektonischen Gegebenheiten erinnerten mich an ein Bergwerk mit Förderschacht.

Verschiedene Künstler beschränkten ihre Installationen nur auf das Kunsthaus-Innere. Warum haben Sie Ihre Interaktion mit einer Verlegung des Eingangs nach außen weitergeführt?

Der Kreislauf der Ausstellung „Das Rendezvousproblem“ begann bereits in meinem Atelier, erfolgte über die Arlbergbahnstrecke, durch den Arlbergtunnel und die fiktive Arlbergtunnelverlängerung und endete schließlich im Kunsthaus Bregenz. Das gesamte Haus, auch die nicht zugänglichen Geschosse, waren Teil der Ausstellung. Kein Geschoss kann isoliert betrachtet werden.

Der verlängerte Arlbergtunnel endete im zweiten Untergeschoss des Kunsthauses. Und wie von langer Hand vorbereitet steht das Haus im rechten Winkel dazu.

Dabei fungierte das zweite Untergeschoss als Versicherungshaken, eine im antiken Stollenbau übliche Methode, um die Trefferquote von zwei aufeinander zu grabenden Stollen zu erhöhen. Die Menschen, die mit dem Zug ankamen, wurden mit dem Lastenlift nach oben befördert. Dadurch stellte der Lastenlift – das Herzstück des Gebäudes – die vertikale Erschließung im Haus her. Das Aushubmaterial des verlängerten Arlbergtunnels wurde über den Bahnhof Bregenz in Pyramidenform aufgetürmt. Ein weiterer Teil des Aushubmaterials füllte auch das erste Untergeschoss, mit Ausnahme des Technischen Büros, als vergrabene Zentrale des Gebäudes.

Im Erdgeschoss wurde das eintretende Grundwasser vom Kollektorgang hineingepumpt, ein umgekehrter Kreislauf erzeugt und so entstand von selbst eine Ausnahmesituation, die an das Hochwasser von 1999 erinnerte. Nur eben diesmal ein inneres, verkehrtes Hochwasser. Der vorhandene Haupteingang wurde durch Sandsäcke geschützt und ein neuer Eingang errichtet. Dieser neue Zugang erfolgte über eine neu gebaute Rampe und führte den Besucher durch den Lastenaufzug, wieder über eine Rampe und in das Ausstellungserdgeschoss hinab.

Im ersten Obergeschoss befanden sich die winterbedingt an Land gelagerten Boote in Richtung des Bodensees ausgerichtet. Der Besucher konnte sich seinen Weg zwischen den Booten in das zweite Obergeschoss selbst suchen. Im zweiten Obergeschoss wurde die Reise von meinem Atelier beginnend, über die Arlbergbahnstrecke, den Arlbergtunnel bis ins Kunsthaus in einer 6-Kanal-Projektion gezeigt. Als Projektionsfläche dienten die drei tragenden Wandscheiben des Gebäudes und das Video endete mit dem Blick in dieselben Richtungen. Im letzten Obergeschoss wurde der Besucher in einen weißen Raum geführt. Der white cube selbst wurde zur Projektionsfläche und war sozusagen der Kopfbahnhof, das Ende der Reise. An diesem Endpunkt musste der Besucher umkehren und in einer Gegenbewegung wieder nach unten gehen.

Das Ineinanderspielen und -greifen der einzelnen Geschosse und deren Inhalte waren wichtige Aspekte und verwiesen nicht zuletzt auf den Ausstellungstitel „Das Rendezvousproblem“. Die Eingangsverlegung entstand also aus dem Gesamtkonzept heraus und kann deshalb nicht isoliert betrachtet werden. Es war sozusagen die äußere, sichtbare Andockstelle des Ausstellungskonzeptes.

Wie wurde die Eingangsverlegung genau umgesetzt?

Zwei Wochen vor Ausstellungsbeginn wurde mit dem Aufbau begonnen. Am Tag der Eröffnung wurde der Haupteingang geschlossen und die fertiggestellte Rampe gewährleistete den Besucherverkehr. Wie schon genau 121 Jahre zuvor, als sich Baulos West und Baulos Ost in der Mitte des Arlbergs gegenüberstanden, war die Frachtenliftkabine der versinnbildlichte Tunneldurchbruch.

Wie reagierten die Öffentlichkeit und der Besucher?

Laut Informationen des Kunsthauses standen manche Besucher vor dem alten geschlossenen Eingang und schauten verwundert durch die Tür und gingen anschließend wieder, weil sie die neue Eingangssituation über die Rampe nicht erkannten!

Hätten Sie rückblickend gerne mehr von Ihrer Ausstellung nach außen, in den öffentlichen Raum, geführt?

Weder wollte ich mehr noch weniger in den Außenraum hinein sichtbar machen. Für die Überlegung der Rampe gab es keine formalen, sondern ausschließlich notwendige Gründe.

Gab es ein Zusammenspiel von Architektur und der neuen Eingangssituation, z. B. durch Form, Proportionen, Gestalt oder Material?

Die Konstruktion der neuen Eingangssituation wurde natürlich durch die bestehende Architektur mit ihrem Material, dem Modul und dem Glasschindelraster stark beeinflusst. So wurde die Eingangsbreite auf die vorhandene Kunsthaus-Stiegen-Breite abgestimmt und die Holzsteher der Eingangsrampe waren in der Flucht der Glasschindeln errichtet.

Bei der Materialwahl entschied ich mich für Holz, weil es ein einfach zugängliches Baumaterial mit einfachen Konstruktionsmethoden aus dem Baualltag ist.

Die neue Eingangssituation sollte sich durch die Materialwahl und der daraus folgenden Ausführung und Gestaltung vom Kunsthaus abheben und dem neuen Eingang ein provisorisches Erscheinungsbild geben und somit einen Kontrast zur bestehenden Architektur bilden.

Was für Erfahrungen ergaben sich mit der Architektur?

Es ist eine ungemein präzise, detaillierte Architektur, die zwar unlustig, dafür aber umso dringlicher das eingesetzte Material beherrscht. Ich bin nach wie vor verblüfft von ihrer durchgängigen Stringenz. Die vier übereinander geschichteten Ausstellungsgeschosse sind ja fast schon kafkaeske Raumfolgen, aber wie dann wieder das Licht in dieses Bergwerk hineingepumpt wird, lässt fast an einen verkehrten Leuchtturm denken.

Wie waren Ihre Erfahrungen mit dem öffentlichen Raum?

Erfahrungen mit dem öffentlichen Raum waren bei dieser Ausstellung nicht vordergründig. Die Verlegung des Eingangs war durch das Konzept bedingt und erfolgte nicht aufgrund des öffentlichen Raums. Deshalb löste es auch keine besonderen öffentlichen Reaktionen aus.

Wien, 27. Jänner 2007

Siegrun Appelt zu ihrer Lichtinstallation „288 kW“ im Kunsthaus Bregenz, 9. Juli bis 4. September 2005

Wie kam die Zusammenarbeit mit dem KUB zustande?

Die Einladung zu einer Arbeit für das Kunsthaus Bregenz erfolgte persönlich durch Kunsthaus-Direktor Eckhard Schneider. Das KUB arbeitet seit seinem Bestehen immer wieder mit zeitgenössischen Vorarlberger Künstlern zusammen und da ich bis zur Lichtinstallation 288 kW noch keine Arbeit mit oder im KUB gemacht hatte, war ich über die Anfrage erfreut, aber nicht überrascht.

Wie entstanden die Idee und das Konzept für Ihre Lichtinstallation?

Als mögliche Orte für eine Arbeit schlug Eckhard Schneider die Bereiche KUB-Außenareal, KUB-Fassade und die Bregenzer Seeanlagen vor. Ich entschied mich für eine Lichtinstallation an der Fassade. Durch die Abstrahlung der Beleuchtung und das Wandern des Lichts um das Gebäude herum wurde das Außenareal automatisch ebenfalls Teil meiner Arbeit. Beide Bereiche bildeten für die Dauer der Lichtinstallation ein temporäres Ensemble und konnten deshalb nicht isoliert betrachtet werden. Die Seeanlagen schieden für mich von Beginn an aus, weil mir dort eine Verbesserung der allgemeinen Beleuchtung als eine größere Herausforderung erschien als eine temporäre künstlerische Intervention.

Wie wurde das Konzept genau umgesetzt?

Bei der Realisierung meiner Arbeiten mit Licht und Architektur sind verschiedene Lichttests vor Ort immer ein wichtiger Bestandteil. Mit ihnen kann ich mein bis dahin theoretisches Konzept in der Realität überprüfen und zugleich die Konzeptidee mit allen Sinnen erfahren und hinterfragen: Was löst es aus? Wie wirkt es? Was macht es?

Meine erste Idee war die Bespielung einer der beiden weniger „prominenten“ KUB-Fassaden-Seiten. Die 400-Watt-Strahler der bestehenden Beleuchtung sollten an einer dieser beiden Seiten durch stärkere Scheinwerfer ersetzt werden und dabei die vorhandene Ausrichtung, von unten nach oben strahlend, beibehalten. Aber nach den ersten Lichttests im November 2004 stand für mich fest, dass ich alle vier Fassadenseiten mit einem sich ändernden Licht bespielen werde.

In der zweiten Testreihe im Dezember 2004 wurden Lichtstärke und die Anzahl der Lichtquellen fixiert. Ich wollte so viele Strahler wie möglich für die Lichtinstallation verwenden. Schließlich hatten 144 der 2000-Watt-Strahler im Zwischenraum der Fassade Platz. Damit stand auch der Titel der Arbeit fest – 288 kW.

Der technische Einbau der Leuchtmittel erfolgte durch die KUB-Techniker im Juni 2005, zur selben Zeit, als auch der Umbau für die Roy-Lichtenstein-Ausstellung erfolgte. Nach dem Einbau der Leuchtkörper arbeitete ich mit den Mitarbeitern der Firma Zumtobel noch am exakten „Finetuning“ für die Lichtumwanderungen und die einzelnen Lichtsequenzen.

Was war das Charakteristische und Wichtige an „288 kW“?

Die Arbeit 288 kW bestand aus drei Teilen, die alle zusammengehörten:

Der erste Teil bestand aus der Beleuchtung der Fassade: Die Lichtinstallation war jeden Abend von 22 Uhr bis 24 Uhr zu sehen. Da die Strahler, wie die ursprüngliche Fassadenbeleuchtung, direkt nach oben in Richtung Himmel gerichtet waren, wurde die bereits vorhandene Lichtglocke über der Stadt Bregenz im Bereich über dem KUB sichtbar heller. Während der ersten 15 Minuten leuchteten alle 144 Strahler. Danach erloschen drei Viertel dieser Strahler fächerartig, sodass nur noch eine Seite des Kunsthauses beleuchtet blieb. Dieses Licht wanderte anschließend langsam um das Haus. Dadurch wurde das KUB zu einer sich verändernden Lichtskulptur. Eine solche Lichtumwanderung um das Kunsthaus dauerte ca. 20 Minuten.

Der zweite Teil meiner Lichtarbeit war die Präsenz und das Sichtbarmachen der für die Installation benötigten Technologie: Um genug Energie für die 144 Strahler à 2000 Watt / 380 Volt zu erhalten, wurde vor dem Kunsthaus ein zusätzlicher Starkstrom über einen dort aufgestellten Verteiler eingeleitet. Von hier aus verlief ein dickes Starkstromkabel über den Platz in das Untergeschoss und weiter zu drei Verteilerkästen. Anschließend führten 144 dünnere Starkstromkabel zu den Transformatoren und von dort ebenso viele Kabel weiter zu den Strahlern in den Zwischenraum der Fassade. Die vielen gelben Kabel, die Transformatoren und die drei Verteilerkästen im Untergeschoss bildeten eine eigene Skulptur und machten für den Besucher sichtbar, hörbar und spürbar, welche Menge an Energie für die Lichtarbeit 288 kW benötigt wurde.

Der dritte Teil von 288 kW bestand aus einer Recherchearbeit, die ich in Zusammenarbeit mit Stefania Pitscheider machte: An vielen Vorarlberger Orten wurde von 22 Uhr bis 22.15 Uhr, während beim Kunsthaus Bregenz alle 144 Strahler leuchteten, öffentliche und private Beleuchtungen abgeschaltet. Es wurde also in dieser Zeit andernorts der Strom eingespart, der parallel beim Kunsthaus Bregenz für das Licht verbraucht wurde.

Entspricht die realisierte Arbeit Ihrer Idee und Ihrem Konzept?

Ja.

Wie kam die Arbeit „288 kW“ in der Öffentlichkeit an?

Meine Lichtarbeit musste von den Behörden bewilligt werden, die deshalb bereits zu der ersten Testreihe im November 2004 mit eingeladen wurden. Den Behördenvertretern hat die Lichtarbeit gut gefallen. Es gab von offizieller Seite kaum Widerstand.

Neben den visuellen und ästhetischen Aspekten wurde die Installation von manchen Betrachtern auch als psychologisch animierendes Licht aufgenommen. Ich habe während der Lichtinstallation oft beobachtet, wie Menschen stehen blieben, im Licht standen, die Lichtveränderung beobachteten und ihre Eindrücke einander mitteilten. Viele fotografierten die Installation. Andere standen vor dem Licht und ließen sich als Silhouette fotografieren. An einem Abend konnte ich beobachten, wie Jugendliche mit ihren Skateboards darauf warteten, dass es endlich 22 Uhr wurde und die Lichtinstallation begann. Anschließend fuhren sie voller Freude mit ihren Skateboards über den Platz und sprangen über den Kabelkanal.

Aufgrund dieser Eindrücke und der positiven Resonanz glaube ich, dass die Lichtarbeit 288 kW gut in der Öffentlichkeit ankam.

Was sollte „288 kW“ bewirken?

Die Verwendung von Licht und Energie gehört zu unserem täglichen Leben, aber leider allzu oft in einer weniger guten Art und Weise. Der Unterschied von guten oder schlechten Beleuchtungskonzepten wird von den Menschen nicht mehr richtig wahrgenommen. 288 kW sollte unseren Umgang mit Licht und Energie sensibilisieren und dabei auch unsere eigene Wahrnehmung wieder schärfen.

Gab es ein Zusammenspiel von Architektur und Lichtinstallation?

Ich versuche bei meinen Lichtarbeiten die Architektur und den Raum zu sehen, zu spüren und mit einfachen Mitteln auf die vorhandenen Gegebenheiten einzuwirken. Für 288 kW mussten wir einfach anstelle der vorhandenen Strahler die neuen 2000-Watt-Strahler einbauen. Meine Lichtarbeit und die bestehende Architektur erzeugten ein Wechselspiel, bei dem sich Licht und Architektur zu einer neuen Einheit zusammenfügten und dabei trotzdem eigenständig blieben.

Wie waren Ihre Erfahrungen mit dem öffentlichen Raum?

Die Einbeziehung des umliegenden öffentlichen Raumes war von Anfang an Bestandteil der Arbeit. Das Wandeln des Lichts veränderte immer wieder die bestehende Architektur und die umliegenden öffentlichen Räume. Dieser Aspekt war, neben dem Sichtbar- und Bewusstmachen der Lichtverschmutzungsglocke über der Stadt Bregenz, ein wichtiger Bestandteil der Lichtarbeit 288 kW.

Was für Erfahrungen gab es mit der Architektur?

Das Kunsthaus Bregenz ist wie eine Skulptur und das ist die Qualität des Hauses. Die bestehende Fassadenbeleuchtung lässt die Kunsthaut zart und verletzlich erscheinen. Mit meiner Arbeit wurde das Kunsthaus zu einem kalten, starken und stählernen Eisblock. Dieser von mir bewusst erzeugte Kontrast war durch das vorhandene Beleuchtungskonzept bereits vorgegeben und bildete die Basis für meine Lichtinstallation 288 kW.

Feldkirch, 30. März 2007

Jean-Marc Bustamante about his light installation „Dispersion“ in collaboration with Gilles Conan at Kunsthaus Bregenz, January 29, 2006 to March 19, 2006

How did your cooperation with Kunsthaus Bregenz begin, and how did the idea of the light installation „Dispersion“ come about?

I was devising an exhibition for the French pavilion in Venice 2003, when Eckhard Schneider contacted me and invited me to exhibit at Kunsthaus Bregenz. I was very enthusiastic about this, because I really appreciate Kunsthaus Bregenz and its exhibition program. Eckhard Schneider has known me and my work for a long time and gave no exact date for the exhibition. Therefore I had enough preparation time to create new work for the exhibition in Bregenz. During my second visit to Bregenz we were standing in front of the Kunsthaus, and I asked him if I could also do something with the building's facade. He said: „Okay, do something.“ And so I started to think about it.

„Dispersion“ was a collaboration between you and Gilles Conan. What was Gilles Conan's contribution to the light installation?

I had no experience in the field of light installations or the necessary technical knowledge. So I asked Gilles Conan if he wanted to collaborate with me on the project. I designed the concept, and he considered the technical translation of the light installation into reality.

What was the main idea and most important about your light installation „Dispersion“, and why was it called „Dispersion“?

The light installation was to be a signal for the city and simultaneously easily visible from the lake and the mountain. The blinking pink lights on the facade of the Kunsthaus lent the building the function of a lighthouse. A temporary lighthouse, whose lights, by producing various illuminated images, played with the exhibition's title „beautifuldays“ and also gave the building a melancholic appearance.

How was your concept of the light installation „Dispersion“ implemented, and who coordinated the implementation?

The light installation „Dispersion“ was sponsored by the company Zumtobel. For this reason we had some meetings with the people from Zumtobel. At these meetings we discussed the kind of lights, the number of lights and the

accompanying computer program. Subsequently we did some tests on the facade of the Kunsthaus. After a series of tests it was clear that we would need 200 fluorescent lights with 500-watt halogen lamps and color filters. Gilles Conan and I decided upon fifty lights for each of the four different facades and subsequently programmed the various illuminated images with a switching program. Finally the light installation was installed by technicians from the Kunsthaus and technicians from the company Zumtobel.

What effect did you expect your light installation „Dispersion“ to have in the public arena?

The light installation „Dispersion“ on the Kunsthaus facade was part of my exhibition „beautifuldays“. The installation outside created a link to the work „Constellation“ on the ground floor of the Kunsthaus. You could say that the horizontal equivalent of the vertical facade of the Kunsthaus could be seen on the ground floor. Both works had an irregular pattern, „Dispersion“ through its changing pink lights and „Constellation“ through its steel nuts on the pink glass. The light installation „Dispersion“ was to attract the public like a magnet. The changing illuminated images, generated through the different appearing and disappearing pink lights, were to make people curious about my exhibition and encourage them to visit „beautifuldays“.

Are you aware of the public's reaction to your light installation? How was the light installation received by the public?

No, I am not aware of any public reactions. Art it is not the same as music. A musician is immediately aware if the public likes his music or not. In art it is different. At exhibition openings visitors come and praise you and the art and say how good and fascinating your work is. People, who do not like your work, do not tell you their opinion. After the exhibition opening you rarely hear anything about visitors' reactions. Therefore, in comparison to music, it is always difficult to say something about visitors' reactions. As an artist you are unaware of visitors' experiences of and feelings about the work. They must be shared with you, and that is not so easy.

Were the conceptual ideas achieved in the finished light installation „Dispersion“?

There are no benefits in asking whether conceptual ideas are translated into finished projects. When I have decided to do a project, then I do it. Sometimes

the result is different, sometimes better and sometimes less so. Therefore it is not a good question. The experience with the light installation at Kunsthaus Bregenz was like magic for me. I had never made a work like this before, and I am not planning to repeat or improve it. It was a unique opportunity, which I very much enjoyed.

Was there any interplay between the existing architecture and your light installation?

All the lights were installed in the space between the exterior glass skin of the building and the inner reinforced concrete cube of the building. Thereby, the exterior glass skin took on the function of a white screen, which transmitted the play of lights out to the public space. Otherwise there was no relation to the architecture.

What was your experience of the light installation „Dispersion“ and the surrounding public space?

It was of course very important for me to integrate the surroundings. If I had done the project in a densely built city it would have been a completely different project. I viewed and examined the Kunsthaus from the mountain, from the lake and also from the city, after which I got the idea for the light installation „Dispersion“. The open Kunsthaus square, the lake and the mountains were a part of this light installation.

For me the light installation „Dispersion“ is not an artwork. It is not a major piece. It was an opportunity to do a light installation, which gave me great pleasure.

What was your experience of the architecture?

The architecture is very clear and appears simple. It is like a white page, which allows many different kinds of installations. The architecture protects itself. It is like a block, which however allows the most different things to be done with it and in it.

Bregenz, February 17, 2007

Michael Craig-Martin about his light installation „Lighthouse – Houselight“ at Kunsthaus Bregenz, June 10, 2006 to August 13, 2006

How did your cooperation with Kunsthaus Bregenz begin, and how did the idea of the light installation „Lighthouse – Houselight“ come about?

I was invited by Eckhard Schneider to do an exhibition at Kunsthaus Bregenz. I had already done an exhibition with him at Kunstverein Hannover in 1998, and so I knew he was a good person to make art with. I knew Kunsthaus Bregenz from various publications, and I also liked the different projects on the Kunsthaus Bregenz facade. I had always wanted to do a project on the facade.

When I was invited to Bregenz I was able to look at the existing facade and its surface and realized that it was a fragmented facade. From a distance, in publications, the facade had seemed to be a flat surface, and it had appeared to me to be much simpler to carry out a project on that, than on the facade as it really was. The various angles, the overlapping glass plates and the gap between the external glass skin and inner concrete construction made a work on this facade much more difficult than I had originally thought. I wanted to do a drawing on the facade and thought about various possibilities and afterwards discussed these with Eckhard Schneider. So we finally arrived at the idea of a work with light.

My first suggestion was to use the straight florescent light tubes, which were available at Kunsthaus Bregenz. Using these straight light tubes, my drawing appeared rather strange to me, like a drawing from a comic. The characteristic round and curved forms of my objects were lost. I was dissatisfied with this result and thought of another idea for the facade. Finally we decided upon neon tubes that could be curved and formed and which looked and worked like one of my drawings.

What was the main idea and most important about your light installation „Lighthouse – Houselight“, and why was it called „Lighthouse – Houselight“?

I only realized when I visited Kunsthaus Bregenz that it was a freestanding building, whereby one side looked towards the lake and the other sides towards the town and square. My idea of drawing a light bulb on the facade arose from these unique features. I have often used the light bulb in my work, it is an object within my drawing vocabulary.

On the town-facing side of the facade a light bulb was applied, which appeared as if hanging from a ceiling and was therefore a symbol for a „house light“. That is to say a large house light for the town and the square. On the lakeside a light bulb was applied the other way round and therefore became a symbol for a lighthouse. A lighthouse that you could see well from the lake. The light installation „Lighthouse – Houselight“ was a result of and named after these two functions.

In the past I had already done some neon works, and the possibility of making light appear and disappear and the resulting colors was something I had come to appreciate very much. These changes brought about by the appearing and disappearing light without having to move the objects on the facade was something I used again for this work.

The two light bulbs on the facade were the largest elements in my exhibition in Bregenz. They formed a contrast to the smallest objects in the exhibition on the ground floor of the Kunsthaus. I really liked the contrast of small objects inside and large objects outside.

How was your concept of the light installation „Lighthouse – Houselight“ implemented, and who coordinated the implementation?

I developed the idea with Eckhard Schneider and Rudolf Sagmeister, and they asked the local light company Zumtobel to support the facade project. The light company Zumtobel doesn't make neon lights itself, so they asked the light company Neonart to join the development team.

Before doing this work I had already done some other neon works and therefore had a clear idea of the work involved. I sent them my drawings, and the rest was done by the light company Zumtobel, the light company Neonart and the people at the Kunsthaus. I saw the facade work for the first time after it had already been installed on the facade. If as an artist you know exactly what you want, you can communicate that to other people and then they know what is to be done. Therefore I did not see the facade work as a risk. I was very happy with the work on the facade.

I was also pleased that my light work could be fixed in the gap between the glass skin and the concrete building. This architectural feature and construction allowed the work to be carried out without any construction or equipment being

visible from outside. You only saw the appearing and disappearing light bulb, reminiscent of a drawing. That was really very nice and very beautiful.

What effect did you expect your light installation „Lighthouse – Houselight” to have in the public arena?

To illuminate the surrounding space and nearby lake and thereby play on the meaning of the words „lighthouse“ and „house light“. Beside that the symbol of the light bulb had other functions, for example to be a visible sign for my exhibition in the Kunsthauus that could be seen from outside, as a symbol for having an idea and also as a symbol for electricity.

Worldwide there are many sculptures in public spaces but hardly any drawings. Most drawings on this scale in public spaces are for advertising. I have appropriated this technology, which was especially developed for advertising, and I am using it for my art and my own ideas. I am pushing the common aspects of advertising into the background. I used this advertising technology for my semi permanent work in Regent’s Place in London and also for the two light bulbs on the Kunsthauus Bregenz facade.

As an artist doing an outside work, you always have to do it on an outside scale, which means that you have to do your work on the scale of architecture. The size of a single light bulb has to be enlarged so the light bulb fills the complete facade from top to bottom. I found it fascinating to create a light bulb so large without it becoming overblown or boring.

Are you aware of the public’s reaction to your light installation? How was the light installation received by the public?

Of course I care about people’s reactions. I would not like to put something so large on the facade that I did not like or that looked bad. I have already done works in outside spaces and so knew that something so large would amuse people. They like and delight in oversized things. On the other hand, people who did not like my work on the facade would not have told me so. My work on the facade offered the opportunity to look at these two objects or simply ignore them. I really liked and appreciated these individual and personal decisions by each person about this work.

Generally speaking every work by an artist is a public work. My installation on the third floor of the Kunsthhaus was for example also a work for the public. „Public“ does not exclusively mean an outside space. All my works are public, some more so, others less so. A work in a building for example is less public than a work on a facade. But both works are public, and the reactions of the people to both interest me.

Were the conceptual ideas achieved in the finished light installation „Lighthouse – Houselight“?

Yes. The most important aspect for me was that the work functioned so well. Even though the light bulb is a representative symbol there was no competition between the symbol on the facade and the architecture. The light bulb and the building were a unique and temporary ensemble in a new joint configuration. I was especially pleased by the way in which my work fitted into the surrounding landscape. If you went to the top of the mountain or out on the lake, each time the colour and appearance of my work changed. The colours of the light bulb even appeared again in the many colours of the sunset. That surprised me and was something very special for me. I was really pleased with this facade work.

Was there any interplay between the existing architecture and your light installation?

As an artist painting a picture you can decide everything yourself. But if you do an installation you always have to work with the existing architecture. You have to begin with what you are given. The respective architecture indicates what is special about the building, and it shows you also what you can do here and only here. Each part of the architecture, each environment, function, all social circumstances and every small detail suggest a solution for the work. For this reason my facade installation in Bregenz was carried out in neon. The architecture always suggests possible solutions and therefore there is always an interplay.

What was your experience of the light installation „Lighthouse – Houselight“ and the surrounding public space?

The lake and the square are very important and unique features to Kunsthhaus Bregenz. The building is freestanding, and you are always aware of Lake Constance nearby and the surrounding space. As I explained before, I got the name for my installation from the lake and the square, and my concept was developed because of these special circumstances. If you wanted to see my

installation's „lighthouse“ and „house light“ bulbs you had to walk around the whole building. You had to leave the areas facing the lake and the square to get a complete understanding of my work.

What was your experience of the architecture?

I had a good relationship with the building. The Kunsthaus Bregenz building is both challenging but also exquisitely beautiful. I found it interesting, and I personally liked it a lot.

What happened to your temporary light installation after the Kunsthaus Bregenz exhibition?

The light company Zumtobel was very interested in doing a light work with me and made the work feasible both technically and financially. In return they asked me if after the exhibition in Bregenz they could install the light work on one of their factories. My work was developed for Kunsthaus Bregenz. It is not common for a work envisioned as a temporary installation to then become permanent. That was very interesting for me, and it was great to see that my light installation worked at a new and originally unforeseen site.

I like doing permanent works. Temporary works are a phenomenon of our times and are only made possible through today's modern computer technology. For an artist it would not make sense for example to work on a single artwork as Michaelangelo did at the Sistine Chapel for over four years and then for it to exist for only two months. With modern technology, however, it is possible, makes sense and is in the spirit of our times.

Bregenz, June 1, 2007

Karl-Heinz Ströhle zu seiner Videoprojektion an der Kunsthaus-Bregenz-Fassade, 21. und 22. Juli 2007

Wie kam die Zusammenarbeit mit dem KUB zustande?

Ich wurde von Eckhard Schneider angerufen und gefragt, ob ich im Rahmen der Zehnjahresfeier des Kunsthauses Bregenz eine Videoarbeit an der Kunsthaus-Fassade machen möchte. Da ich mich für Kunst im öffentlichen Raum sehr interessiere und sich viele meiner Arbeiten für Außenräume gut eignen, sagte ich zu.

Wie entstand die Idee, das Konzept für Ihre Videoprojektion?

Das vorhandene Raster der Glasschindeln war eine optimale Projektionsfläche für meine Videoarbeit „1x1x1“, die ich bereits vor der Anfrage des KUB realisiert und bereits einmal in Vorarlberg gezeigt hatte. Zu dieser Arbeit komponierte ich noch eine zweite Videoarbeit dazu.

Die multiplizierbare Struktur dieser beiden Arbeiten nahm visuell und architektonisch Bezug zu der rechteckigen Fassadengliederung des Kunsthauses. Inhaltlich hingegen behandelten sie zwei unterschiedliche Themen. Sie sollten jedem einzelnen Betrachter die Möglichkeit geben, seine diesbezüglich individuellen Wahrnehmungen und persönlichen Assoziationen zu reflektieren.

Um die vorhandenen Bewegungsgeräusche der beiden Videoarbeiten auch akustisch mehrschichtig zu gestalten, wurde die Projektion zusätzlich mit der elektronischen Livemusik der Musikgruppe a-d-a-p-t-e-r unterstützt. So entstand eine neue, lebendige und zeitlich begrenzte Komposition für die Kunsthaus-Bregenz-Fassade, deren Ausgangspunkt von der stark gegliederten Fassade bestimmt war.

Was war an Ihrer Videoprojektion charakteristisch oder besonders wichtig?

In der ersten Videoarbeit liege ich in einer durch Federstahlbänder geformten Röhre, deren eigentliche Form aber nicht genau erkennbar ist. Man kann hier den Übergang vom Wach- in den Schlafzustand sehen. In dieser Situation behindern uns alle möglichen Gedanken, Ideen und Überlegungen, wir wälzen uns hin und her. Mich hat dieser Unruhezustand vor dem Weggleiten in den Schlaf interessiert. Man kann aber auch in erster Linie die Röhre sehen und an eine bevorstehende Computertomografie denken. Die Videoarbeit öffnet ein weites Interpretationsspektrum.

In der zweiten Videoarbeit „1x1x1“ durchläuft ein Tänzer einen – ebenfalls durch Federstahlbänder konstruierten – rechteckigen Raum. Dieser ein Kubikmeter große und auch innen unterteilte Raum wird von dem Tänzer durch seine schnellen und runden Bewegungen zur Gänze ausgenützt. Die Videoarbeit erinnert an Sisyphos, an unsere sich stets wiederholenden Arbeitstätigkeiten, an die Sinnlosigkeit unseres Tuns oder auch nur an die Hektik unseres Alltags.

Jeder kann und soll durch die Betrachtung dieser Arbeiten und durch das Hören der Musik von a-d-a-p-t-e-r seine eigenen Erfahrungen einbringen, ich will hier nur einige wenige Interpretationsansätze erwähnen.

Was sollte Ihre Projektion genau bewirken?

Die beiden hintereinander ablaufenden Videos weisen einen sehr starken Aktualitätsbezug auf; sie zeigen unterschiedliche Wirklichkeitszugänge, einerseits einen reflexiven, vielleicht auch selbstzerstörerischen – der Mann in der Röhre kommt nicht zur Ruhe, er ist mit sich und der Welt beschäftigt –, andererseits einen weniger reflektierten: Der Tänzer ist in seinem Raum gefangen, er funktioniert, bewegt sich unaufhörlich, als würde er von außen gesteuert. Sisyphos hat auch keine Möglichkeiten; er muss bis in die Unendlichkeit die gleichen Bewegungen ausführen, den Marmorstein immer wieder einen Hügel hinaufwälzen.

Wie kam die Videoprojektion in der Öffentlichkeit an?

Das weiß man als Künstler nie so genau. Ich habe mich aber sehr darüber gefreut, dass die zwei Abende, trotz niedriger Temperaturen, so gut besucht waren und ich einige interessante Reaktionen bekommen habe; die waren durchwegs positiv. Außerdem freut es mich, dass die Videoprojektion mit anderen Künstlerarbeiten im „10-Jahr-Katalog des Kunsthouses Bregenz“ erscheinen wird. Das ist ein schöner Erfolg.

Entspricht die Realisation der Projektion Ihrer Idee und dem Konzept?

Eigentlich nicht ganz, denn die Videoarbeiten konnten wegen der satinierten Glasschindeln des Kunsthouses nur unscharf projiziert werden. Dadurch entstand der Eindruck, die Bewegungen des Tänzers im Kubus bzw. meine Bewegungen in der Röhre fänden in dem Zwischenraum zwischen den Glasschindeln und dem Betonkern statt. Die Unschärfe machte die Installation erst richtig spannend und war für die Arbeiten sehr von Vorteil.

Im Außenraum ist die Projektion von bewegten Bildern immer mit einem bestimmten Risiko verbunden. Eine Videoarbeit ist erst dann fertig, wenn sie an dem dafür vorgesehenen Ort installiert ist. Dabei kann es immer wieder positive oder negative Überraschungen geben. Im Fall des KUB entstand durch die vorhandenen Begebenheiten eine perfekte Verschmelzung von Architektur und Kunst, sozusagen eine Projektion, die in der Realität viel stärker wirkte, als ursprünglich geplant war.

Wie erfolgte die Umsetzung Ihrer Videoprojektion?

Meine Videoarbeit wurde vom Dach eines gegenüberliegenden Hauses mit zwei Projektoren auf die Fassade projiziert. Umsetzung, Aufbau und Projektion der Videoarbeit erfolgten vor Ort durch eine lokale Firma. Die für die Projektion benötigten technischen Faktoren, wie z. B. Format, Qualität und Größe, wurden von mir und der realisierenden Firma bereits im Vorfeld besprochen und festgelegt. Bei den verschiedenen Testreihen war ich vor Ort nicht dabei. Ich habe die Videoprojektion erst einen Tag vor der Aufführung persönlich gesehen.

Inwieweit fand ein Zusammenspiel von Kunsthaus-Architektur und Fassadenprojektion statt? Was für Erfahrungen gab es mit der Architektur?

Bei der Konzeption meiner Videoarbeit für das KUB war die serielle Fassadenarchitektur des Kunsthauses für mich ausschlaggebend. Aus diesem Grund setzte ich die bewegten Bilder in meiner Videoprojektion zu einer multiplizierbaren und addierbaren Struktur zusammen und stellte damit einen visuellen und thematischen Bezug zum Fassadenraster aus Glasschindeln her.

Bei der Projektion meiner Videoarbeit auf die Fassade selbst spielte der Raster aber eine untergeordnete Rolle. Das heißt, bei der Projektion der einzelnen Bilder habe ich keine Rücksicht auf die Einteilung der Glasschindeln genommen. Eine exakte und genaue Projektion der Bilder auf die einzelnen Schindeln wäre für mich sinnlos gewesen. Für mich war wichtig, dass sich die Struktur meiner Videoarbeit und das Raster der Fassade thematisch und visuell ähnlich waren und auf diese Art ein Bezug, ein Zusammenspiel zwischen Architektur und Kunst hergestellt wurde.

**Gab es ein Zusammenspiel von Kunsthaus-Außenraum und Fassadenprojektion?
Wie waren Ihre Erfahrungen mit dem umliegenden öffentlichen Raum?**

Das Kunsthaus Bregenz wirkt außen geheimnisvoll. Es gibt nicht preis, was in seinem Inneren stattfindet. Aus diesem Grund ist es inhaltlich und funktional nicht belastet und eignet sich ausgezeichnet für Projektionen jeglicher Art.

Der Außenraum spielte bei der Auswahl der Fassadenseite eine wichtige Rolle. Eine Projektion auf die Seeseite des Kunsthauses machte für meine Videoarbeit keinen Sinn, weil in diesem Bereich durch den Trubel und den Lärm der Straße zu wenig Aufmerksamkeit möglich ist. Die Theaterseite und die Gartenseite sind aufgrund der städtebaulichen Begebenheiten und der daraus resultierenden Betrachterdistanz schwer zu bespielen und waren ebenfalls nicht geeignet.

Kann die Fassadenprojektion auch an anderen Orten gezeigt werden?

Videoarbeiten können theoretisch immer wieder auch an anderen Orten gezeigt werden. Allerdings gibt es ideale und weniger optimale Projektionsorte. Diesen Aspekt sollte man bei einer Wiederholung stets beachten.

Wien, 22. August 2007

Pascale Marthine Tayou about his light installation „I love you“ at Kunsthaus Bregenz, January 25, 2014 to April 27, 2014

The conceptual basis of the exhibition „I love You“ is of course also basis of my work. It means that this exhibition has been entirely designed and implemented by me and set up with the precious help of KUB team and my assistant of Aurélie, working for Galleria Continua.

All works exhibited here, even the neon currently featured on the facade were produced under my artistic leadership.

It is also important to note that the architecture of the KUB was also a source of inspiration. If this show would have been in another place, it would have been different for sure.

The title of the work „I Love You“ is my answer to the love that the public give me since the beginning of my appearance on the art scene. So I chose Bregenz to express and concrete my love for all these people from all over the world.

My relationship with the KUB was special without any other details.

E-mail, January 2014

Miriam Prantl über ihre Lichtinstallation „Clasp“ am Kunsthaus Bregenz vom 27. September 2014 bis 11. Januar 2015

Wie ist die Zusammenarbeit mit dem KUB entstanden?

Ich wurde vom Direktor und Kurator des Kunsthauses eingeladen, die Fassade zu bespielen.

Wie ist die Idee / das Konzept für die Lichtinstallation entstanden?

Ich lasse mich immer auf den Raum oder die Architektur ein und versuche eine integrale künstlerische Intervention zu machen.

Wie erfolgte die Konzeptumsetzung?

Zuerst Planung, Modell bauen, Programmierung schreiben ...

Was ist das Charakteristische und Wichtige an „Clasp“?

Die Eckpunkte und Kanten des Gebäudes zu akzentuieren, durch die Lichtklammern die Form des Würfels hervorzuheben, die wechselnden, langsamen Licht- und Farbverschiebungen (durch die Komposition des programmierten Lichts), die über die Kanten der Außenhaut laufen. Und die Transparenz zu betonen mit minimalistischen Eingriffen.

Entspricht die realisierte Arbeit der Idee und dem Konzept?

Ganz exakt.

Wie kam die Arbeit „Clasp“ in der Öffentlichkeit an?

Ich glaube, so weit recht gut.

Was soll die Arbeit bewirken?

Aufmerksamkeit auf Architektur und Kunst richten, Form, Licht und Raum bewusst herausheben, nach außen projizieren, eine Aura, Energie und Atmosphäre schaffen.

Gab es ein Zusammenspiel von Architektur und Lichtinstallation?

Auf jeden Fall, das Gebäude ist der Träger, ist das Raster dafür.

Wie waren die Erfahrungen mit dem öffentlichen Raum?

Habe jetzt noch zu wenig Einblick, es braucht Zeit, zu wirken.

Wie waren die Erfahrungen mit der Architektur?

Bestätigend, dass Architektur und Kunst zusammengehören können und einander kontrastieren und verstärken.

E-Mail, 9. Oktober 2014

Herbert Resch, Marketingleiter Leuchtenfirma Zumtobel

Seit dem Bestehen des Kunsthauses Bregenz entstanden verschiedene Kunstprojekte durch die Kooperation zwischen dem KUB und der Firma Zumtobel. Wie entstand diese konstante Zusammenarbeit?

Die Marke Zumtobel unterstützt nicht nur das Kunsthaus Bregenz, sondern auch andere Museen und Institutionen. Es gibt z. B. langjährige Kooperationen mit der Kunsthalle Schirn, dem Guggenheim Museum in New York, dem Museumsquartier in Wien, der Kunstbiennale in Venedig und der Documenta in Kassel. Kunst und Kultur bilden mit der Architektur eine Symbiose und ergänzen sich. Das ist für uns interessant. Aus diesem Grund sind diese kulturellen Engagements ein wichtiger Bestandteil der Marke Zumtobel.

Zur Eröffnung des Kunsthauses Bregenz wurde die Ausstellung von James Turrell mit unserer Unterstützung realisiert. Da wir unsere kulturellen Engagements nicht an die große Glocke hängen, entging diese Unterstützung der lokalen Tageszeitung und wir wurden wegen unserer angeblich fehlenden Unterstützung kritisiert.

Was für Kriterien sind für Sie bei den Kunstprojekten im KUB, die Sie unterstützen, ausschlaggebend?

Unser Kriterium – wenn man das so formulieren möchte – ist schlicht und einfach Licht. Licht ist unsere Profession. Das künstlerische Spektrum ist heutzutage breit gefächert und sehr groß, deshalb müssen wir uns fokussieren: auf Licht.

Machen Sie dabei einen Unterschied zwischen Kunstarbeiten an der Außenfassade oder im Kunsthaus-Inneren?

Nein, für uns macht es keinen Unterschied, ob die Arbeiten im Außenbereich oder im Innenbereich gezeigt werden. Für uns sind die Inhalte wichtig. Es gab im KUB bereits Arbeiten, die an der Fassade realisiert wurden und deren inhaltliche Erschließung aber im Innenraum stattfand. Die Entgrenzung, die dadurch entstand, fanden wir besonders spannend.

Wie läuft die Kooperation zwischen dem Kunsthaus Bregenz, den Künstlern und der Firma Zumtobel ab?

Das Management des Kunsthauses fragt uns für ein bestimmtes Projekt an. Wenn wir uns eine Zusammenarbeit vorstellen können, stellt uns der Künstler

oder die Künstlerin sein bzw. ihr Projekt genauer vor. Wir überprüfen dann die Machbarkeit. Wenn die Realisierung zunächst nicht möglich erscheint, suchen wir nach einer Lösung und machen die Arbeit möglich. Der nächste Schritt ist die Planung und Organisation der Arbeit. Die benötigten Leuchten, Lampen und Steuergeräte stellen wir anschließend dem Kunsthaus zur Verfügung.

Was für technische Erfahrungen und Entwicklungen konnte Ihre Firma durch die Zusammenarbeit mit dem KUB und den Künstlern gewinnen?

Genau gesehen war die Entwicklung der Lichtlösung im Gebäude bereits unser erstes Produkt im Kunsthaus Bregenz. Der Baukünstler Peter Zumthor hatte die Vision von einem Lichtkonzept, das vom Tageslicht gesteuert wurde und dessen Beleuchtungskörper nicht sichtbar sein sollten. Dieses Konzept haben wir damals, vor zehn Jahren, gemeinsam realisiert und dem Kunstwerk Kunsthaus Bregenz damit einen Teil seiner Identität gegeben.

Mit Olafur Eliasson und seiner Arbeit „360° colours“ entstand für uns ebenfalls eine interessante Kooperation. Ebenso mit dem Projekt „288 kW“ von Siegrun Appelt. Die Zusammenarbeit mit diesen beiden Künstlern und die Entwicklung ihrer Projekte brachten wichtige technische Erfahrungen für die Firma Zumtobel.

Ist die Firma Zumtobel aufgrund künstlerischer Vorstellungen und Vorgaben schon einmal an ihre technisch machbare Grenze gelangt?

Wenn wir jetzt mit einem Ja antworten würden, würde das bedeuten, dass wir an den Grenzen der Machbarkeit angekommen wären. Das würde in weiterer Folge bedeuten, dass es keine zukünftigen Kooperationen mehr mit dem Kunsthaus Bregenz geben würde. Menschen sind nie an der ultimativen Machbarkeit angelangt. So etwas ist schlicht und einfach unvorstellbar für die innovative Marke Zumtobel. Das Spannende an unserer Arbeit ist das Streben danach, die Produkte noch besser zu machen und wieder etwas Neues zu erfinden. Eine Zukunft ohne Innovationen ist für die Marke Zumtobel nicht möglich.

Haben sich aufgrund der Zusammenarbeit mit dem KUB technische Entwicklungen ergeben, die sich für die Massenproduktion eignen?

Durch die Kooperation mit Olafur Eliasson und seinem Projekt „360° colours“ entstand, abgewandelt für unsere industrielle Nutzung, das Konzept der „active light walls“. Das Projekt „288 kW“ von Siegrun Appelt thematisierte, damals in der Kunstszene noch nicht en vogue, heute aber brandaktuell, das Thema

Energie. Ihre Arbeit beeinflusste das Verhalten der Marke Zumtobel zu diesem Thema nachhaltig. Siegrun Appelt gestaltete daraufhin unseren Geschäftsbericht von 2006/07 und entwickelte mit uns ein neues Lichtsystem für den Außenbereich. Das waren für uns zwei sehr interessante Kooperationen.

Verwenden Sie die Fassadenprojekte am KUB, die Sie unterstützt haben, anschließend für die eigene Firmenwerbung bzw. vermarkten Sie sie?

Ich möchte das nicht Firmenwerbung nennen. Wir helfen dem Kunsthaus Bregenz und anderen Institutionen, Dinge möglich zu machen. Wir helfen, künstlerische Projekte zu realisieren. Im Gegenzug dürfen wir die Projekte publizieren. Einmal haben wir eine Arbeit vom Kunsthaus Bregenz übernommen. Diese temporäre, ursprünglich für die KUB-Fassade konzipierte Lichtinstallation von Michael Craig-Martin ist nun als permanente Installation an einer unserer Produktionshallen in Dornbirn zu sehen.

Dornbirn, 15. Mai 2007

Dr. Hans-Peter Bischof, Landesstatthalter a. D. und Kulturreferent der Vorarlberger Landesregierung von September 1994 bis Dezember 2006

Das Kunsthaus Bregenz hat am Anfang sehr viel Widerstand hervorgerufen. Wie waren die Anfänge des KUB aus Ihrer Sicht als Politiker?

Die Anfänge waren höchst turbulent. Ich hatte im September 1994 das Kulturressort übernommen. Zu diesem Zeitpunkt gab es die erste wirklich detaillierte Kostenhochrechnung für das Kunsthaus mit 215,60 Millionen Schilling. Die ursprüngliche, direkt nach dem Wettbewerb gemachte Kostenschätzung von 80 Millionen ATS und eine Zwischenkostenrechnung von 160 Millionen ATS wurden hier bei Weitem überschritten. Diese massive Kostenexplosion war nur zum Teil durch verschiedene Umplanungen begründet, aber auch durch frühere Fehleinschätzungen. Dadurch verschärfte sich die schlechte Stimmung in Vorarlberg gegenüber dem Kunsthaus Bregenz noch zusätzlich.

Aufgrund der kontroversen Positionen wurde damals das gesamte Projekt einer Prüfung durch den Bundesrechnungshof unterzogen, vom Landtag dazu beauftragt. Bei einer – sich noch im Bau befindlichen Einrichtung – war das außergewöhnlich und lässt auf die damalige Stimmungslage schließen. Das Prüfungsergebnis des Bundesrechnungshofes stellte das Projekt jedoch in einem positiven Licht dar, worauf in den Ausschüssen und im Landtag durchaus konstruktive Diskussionen stattfanden. Das änderte die ursprünglich so negative Position gegenüber dem Kunsthaus zum Positiven.

In meiner Zeit der Verantwortung konnten weiter einige kleine Details in der Architektur verändert werden, die aber schließlich dem Gesamtbauwerk „Kunsthaus Bregenz“ sehr dienlich waren. Die Architektur insgesamt war der entscheidende Baustein zur Erfolgsgeschichte dieses Hauses. Vor allem gelang es zu dieser Zeit, einen Beschluss der Landesregierung zu erreichen und das geplante „Fenster zum See“ – was aus meiner Sicht das Bild des „White Cube“ massiv gestört hätte – zu verhindern. Ein damals erstelltes Architekturmodell zeigte eindeutig auf, dass die Einheitlichkeit der Fassadengestaltung durch diese Luke völlig zerstört worden wäre. Außerdem wurde aufgrund des Modells ein individuelles Beleuchtungskonzept für das Erdgeschoss entwickelt und nicht wie in den drei Obergeschossen die abgehängten Glasdecken verwendet.

Ich glaube, dass durch all diese Entscheidungen – für die Peter Zumthor stets Impulsgeber und treibende Kraft war – ausgezeichnete architektonische

Rahmenbedingungen für die zeitgenössische Kunst geschaffen wurden und dass sie schließlich entscheidend zum Erfolg des Kunsthauses Bregenz beigetragen haben.

Wichtig scheint mir ebenfalls, dass aufgrund meines Drängens das Kunsthaus Bregenz doch noch im Juli 1997 eröffnet werden konnte. Eine erneute Verzögerung der Eröffnung in den Herbst hinein wäre nicht dienlich gewesen. Der Termin konnte mit allen Anstrengungen gehalten werden und die Eröffnung des KUB sowie sein Beitrag zum Kultursommer in Vorarlberg waren dann ein voller Erfolg.

In den letzten zehn Jahren hat sich das KUB aufgrund seines Ausstellungsprogramms im internationalen Kunstbereich etabliert und sich einen eigenen Namen gemacht. Wie ist die Stimmung für das Kunsthaus in der Bevölkerung aus Ihren Erfahrungen als Politiker heute?

Das Kunsthaus hat heute nicht nur in der internationalen Kunstszene eine starke Position inne, sondern auch in Vorarlberg. Es wird von der Bevölkerung in der Region sehr gut angenommen und erhält viel mehr Akzeptanz als je erwartet oder erhofft werden konnte. Zu dieser positiven Entwicklung trug zweifellos gleich zu Beginn die Lichtinstallation von James Turrell bei, die eigens für die Eröffnung konzipiert wurde. Mit dieser Installation wurde auch die Idee geboren, das Haus über die „Kunsthaus-Haut“ künstlerisch nach außen strahlen zu lassen. Rückblickend war diese Entscheidung für die weitere Entwicklung des Kunsthauses Bregenz von unschätzbarem Wert.

Wie erfolgte die Zusammenarbeit zwischen Ihnen als Kulturreferent und dem KUB? In welcher Form waren Sie bei der Entstehung und Entwicklung von Fassadenarbeiten und Ausstellungen mit eingebunden? Welchen Einfluss hatten Sie als Politiker auf das Kunsthaus Bregenz?

Im Zuge der Entstehung des Kunsthauses Bregenz wurde von mir parallel die Kulturhäuser GesmbH gegründet. Die Idee hinter dieser Gesellschaftsgründung war, über ein völlig neues Träger- und Organisationsmodell gute Rahmenbedingungen für das neue Kunsthaus zu schaffen, Eigenständigkeit und Flexibilität in der Programmgestaltung sowie gleichzeitig die künstlerische Freiheit für das KUB zu sichern.

Diese eigenständige Kulturhäuser-Gesellschaft wird durch einen Geschäftsführer organisiert, der in dualer Verantwortung mit den Direktoren der Häuser – Kunsthaus Bregenz, Vorarlberger Landestheater und Vorarlberger Landesmuseum – für die operative Führung der Kultureinrichtungen zuständig ist. Die Gesellschaft wird durch einen Aufsichtsrat kontrolliert, in dem der Kulturreferent den Vorsitz hat. Der zuständige Politiker ist somit über alle Aktivitäten informiert und hat gemeinsam mit dem Aufsichtsrat die kontrollierende Verantwortung. Der Vorteil dieser Struktur ist, dass alle Beschlüsse ohne großen administrativen Aufwand direkt getroffen werden können und nicht – wie bei einer nachgeordneten Dienststelle – nach Prüfung in den verschiedenen Abteilungen des Landes der Regierung zur Beschlussfassung vorgelegt werden müssen. Trotzdem liegt aber die letzte Verantwortung zu 100 Prozent beim Land, das ja alleiniger Gesellschafter ist.

In die Kulturhäuser GesmbH wurden neben dem neuen Kunsthaus Bregenz auch das bereits bestehende Vorarlberger Landesmuseum und das Vorarlberger Landestheater, das im August 1999 in die direkte Landesverantwortung eingereicht wurde, eingegliedert. Der Vorteil der Kulturhäuser GesmbH, kurz KUGES genannt, ist die bereits erwähnte duale Verantwortung. Die inhaltliche Verantwortung obliegt alleine den jeweiligen Direktoren von Kunsthaus, Landestheater oder Landesmuseum. Die kaufmännische Leitung mit Buchhaltung, Rechnungswesen sowie gemeinsamen Anforderungen – wie z. B. die Technik – wird für alle drei Institutionen von der KUGES abgewickelt.

Jede der drei Kulturinstitutionen erhält ein jährliches Budget, das vom Aufsichtsrat diskutiert und nach dessen Genehmigung durch die Regierung letztendlich im Landtag beschlossen wird. Die künstlerische Gestaltung obliegt den jeweiligen Direktoren, die ihre Vorstellungen über die Ausstellungen und sonstigen Aktivitäten im Aufsichtsrat darlegen. Dort werden die einzelnen Projekte intensiv mit den Häuserleitern diskutiert – und, wenn die budgetären Bedingungen für die Projekte entsprechend gestaltet sind, genehmigt. In diesen Vorgaben haben die Direktoren künstlerisch immer freie Wahl und eine freie Hand. Dieses speziell auf die Häuser abgestimmte und neu entwickelte Organisationsmodell war meiner Meinung nach ebenfalls eine Grundlage für die gute Entwicklung des Kunsthauses.

Die Umsetzung der Kulturhäuser GesmbH war politisch umstritten und wurde von vielen LandespolitikerInnen zunächst kritisch gesehen. Es wurde befürchtet, zwar

einen großen finanziellen Beitrag vonseiten des Landes leisten zu müssen, aber keinen Einfluss mehr auf die kulturellen Inhalte zu haben. Inzwischen hat sich aber die Struktur der KUGES bewährt und wird insgesamt positiv bewertet. Aufgrund der guten Erfahrungen hatte ich ähnliche Strukturen auch in anderen Institutionen eingeführt, wie z. B. dem Landeskonservatorium in Feldkirch.

Was ist Ihrer Meinung nach das Charakteristische und Besondere am Kunsthaus Bregenz?

Das finden wir meiner Meinung nach in drei Aspekten begründet: Die Grundlage des großen Erfolgs ist die ausgezeichnete Architektur des Kunsthauses Bregenz, die wir Peter Zumthor zu verdanken haben. Dieser Meilenstein der Architektur wurde durch das Bekenntnis der Vorarlberger Landesregierung zu moderner Gestaltung möglich. Die Landesregierung hat einige solche Meilensteine der Vorarlberger Architektur mit dem Bau des Landhauses, verschiedenen Schulen und natürlich dem Kunsthaus Bregenz gesetzt. Ohne dieses Bekenntnis zu moderner Architektur wäre der Kunsthaus-Neubau in der heutigen Form nicht realisierbar gewesen.

Der zweite Erfolgsaspekt begründet sich auf die ausgezeichnete Führung des Hauses und die hervorragenden MitarbeiterInnen. Ohne das enorme Engagement und die Einsatzbereitschaft aller Mitarbeiter, die die hervorragenden Programmkonzepte umsetzen, wäre ein so durchschlagender Erfolg nicht möglich gewesen.

Zudem ist die erfolgreiche Vermittlung von zeitgenössischer Kunst von großer Bedeutung. Es ist ein kulturpolitischer Auftrag an das Haus, Interesse und Neugierde in der Bevölkerung zu wecken und Impulse im kulturellen Leben in Vorarlberg zu setzen. Kulturpolitik ist eine tragende Säule der Gesellschaftspolitik. Aus diesem Grund haben Führungen und Aktivitäten für Erwachsene – vor allem aber auch für Kinder – im KUB einen besonders hohen Stellenwert. Kinder reagieren übrigens höchst lebendig und interessiert auf zeitgenössische Kunst.

Kunst muss aber nicht immer die Augen streicheln und die Ohren tätscheln. Die künstlerischen Arbeiten können und sollen auch konfrontieren. Der daraus entstehende Diskurs steht seit dem Bestehen des KUB auf gutem Niveau und der Umgang mit zeitgenössischer Kunst ist in Vorarlberg durch das Kunsthaus Bregenz reifer geworden. Diese Entwicklung spricht dafür, dass wir in Vorarlberg kulturpolitisch viele der gesteckten Ziele erreicht haben.

Seit Bestehen des Hauses sind immer wieder verschiedenste Fassadeninstallationen an der Kunsthaus-Fassade gemacht worden. Wie sehen Sie den Umgang mit der Fassade als Politiker?

Wie schon erwähnt, hat die Lichtinstallation von James Turrell ganz entscheidend zur positiven Entwicklung des Hauses selbst und zur Aufnahme des Kunsthauses in der Bevölkerung beigetragen. Aber auch weit über die Grenzen unseres Landes hinaus wurden die Signale sehr interessiert aufgenommen. Durch diese Fassadenarbeit und die darauf folgenden Installationen entstand viel Akzeptanz in der Bevölkerung. Das war und ist wichtig für das Kunsthaus Bregenz.

Gab es aufgrund von Fassadeninstallationen politische Auseinandersetzungen und Diskussionen, bei denen Sie die Kulturpolitik des Landes Vorarlberg verteidigen mussten?

Nein, das kam nie vor. Es gab so manche Diskussionen über Ausstellungen oder Billboards, aber nicht über die Fassadeninstallationen. Einige Ausstellungen, wie z. B. Gelitin oder Jeff Koons, lösten größere Diskussionen in der Bevölkerung aus und waren schwieriger als andere. Aber ich habe immer eine klare Position zu den jeweiligen Ausstellungen bezogen. Auseinandersetzungen mit der Opposition hat es im Landtag immer wieder gegeben. Sie verliefen aber auf einem guten Niveau, wurden nie polemisch oder gar populistisch geführt.

Das KUB erhält jährlich ein Finanzbudget vom Land Vorarlberg. Welchen Einfluss hat die Politik auf die Verteilung dieser Gelder?

Jeden Herbst legt die KUGES dem Aufsichtsrat das Jahresprogramm des KUB mit einer detaillierten Kostenaufstellung für das kommende Jahr vor. Bei dieser Planung gibt das Kunsthaus genau bekannt, welche Mittel für die jeweiligen Ausstellungen, Billboards und Fassadeninstallationen benötigt werden. Der Aufsichtsrat überprüft die Finanzierung der jeweiligen Bereiche und leitet diese nach positiver Beschlussfassung an das Land Vorarlberg weiter, um über den Landesanteil die Finanzierung der Kulturprogramme sichern zu können. Der finanzielle Beitrag des Landes wird schließlich über den Landesvoranschlag festgelegt, der vom Landtag beschlossen wird, und der finanzielle Beitrag über die KUGES dem Kunsthaus zur Verfügung gestellt. Der Aufsichtsrat wiederum kontrolliert im laufenden Jahr, ob das Geld auch wirklich in den dafür kalkulierten und vorgesehenen Bereichen verwendet wurde.

Die eigenen Einnahmen des KUB durch Besucherkarten, Publikationen oder Sponsoren verbleiben aufgrund der eigenständigen Organisationsstruktur beim Kunsthaus selbst. Sie sichern dem Haus ein deutlich über dem Landesanteil liegendes Gesamtbudget und ermöglichen ihm darüber hinaus, spezielle künstlerische Aktivitäten zu verwirklichen.

Wurde in Ihrer Zeit als Kulturreferent das Finanzbudget für das Kunsthaus Bregenz jährlich erhöht oder wurde es im Laufe der Zeit verringert?

Das Land Vorarlberg unterstützt und finanziert jährlich ca. 60 Prozent des Gesamtbudgets des KUB. Den Rest des für Betrieb und Ausstellungen benötigten Budgets finanziert das Haus durch seine eigenen Einnahmen, durch Sponsoren und mithilfe der Freunde des Kunsthauses Bregenz.

Das jährliche Budget wird von Jahr zu Jahr fixiert – hängt aber auch immer vom jeweiligen Jahresprogramm ab. Im Jahr 2005 fand z. B. die Roy-Lichtenstein-Ausstellung statt. Für diese spezielle Ausstellung waren der Aufwand und die Kosten höher als bei anderen Projekten. Es war die Entscheidung des Landes, mit einer höheren Unterstützung diese Ausstellung zu ermöglichen. 2006 wurde dann das Kunsthaus wieder mit dem üblichen Landesbeitrag finanziert. Im heurigen Jahr erhält es – aufgrund des Zehnjahresjubiläums und der speziellen Ausstellungen – wiederum einen höheren Beitrag vom Land. Zudem wurde der Beitrag des Landes auch immer wieder valorisiert, definitiv gekürzt wurde er nie – dafür bestand auch kein Grund.

Welche Bedeutung und welchen Stellenwert haben die Besucherzahlen des KUB für die Politik?

Vorneweg, das Kunsthaus Bregenz registriert einen sehr guten Besucherzulauf und kann ein sehr hohes Besucherinteresse nachweisen. Besucherzahlen sind aus zwei Gründen wichtig: Wir wollen der Bevölkerung zeitgenössische Kunst vermitteln. Das erreichen wir nur über Besucher – Besucher, die die Ausstellungen sehen und sich damit auseinandersetzen. Deshalb ist die Zahl der Besucher aus kulturpolitischer Sicht ein wichtiger Gradmesser für den Erfolg des Vermittlungsauftrags. Besucherzahlen sind aber auf der anderen Seite auch unter wirtschaftlichen Aspekten – nämlich Einnahmen – für das Haus und sein Programm bedeutend.

Beim Kunsthaus Bregenz stand der kulturpolitische Auftrag von Anfang an eindeutig im Vordergrund. Wären wir den Weg zu hohen Besucherzahlen gegangen, wäre die weltweite Reputation des Kunsthauses Bregenz nicht entstanden. Die Freiheit für die Kunst und die Freiheit für die Gestaltung von Kulturprogrammen sind die Kriterien für eine klare Positionierung der zeitgenössischen Kunst. Diese Freiheiten müssen kulturpolitisch gesichert werden, auch wenn die unterschiedlichen Positionen der zeitgenössischen Kunst in der Bevölkerung kontrovers aufgenommen werden.

Das birgt auf der einen Seite immer ein Risiko, kann aber kulturell auch ungemein bereichern. In diesem Sinne habe ich den kulturpolitischen Auftrag an das Kunsthaus Bregenz gestaltet und stand auch in schwierigen Momenten – z. B. bei der Gelitin-Ausstellung – hinter der ausgezeichneten Arbeit des Hauses und seiner MitarbeiterInnen.

Bregenz, 3. Mai 2007

7 Schlussbetrachtung

In den vergangenen Jahrzehnten folgten einige Ausstellungsinstitutionen dem Trend, ihre Gebäudefassaden im urbanen Außenraum als ephemere Spielfläche für künstlerische Interventionen zu nutzen und dadurch die beiden Bereiche Architektur und Kunst nicht mehr isoliert zu betrachten, sondern zu einer neuen Einheit bzw. Kunstform zu verweben. Technische Erneuerungen im Bereich der Kommunikations-, Licht- und Videotechnik sowie erleichterte Fertigungsmöglichkeiten förderten diese Entwicklung. Sie erlauben inzwischen ein weites Feld an künstlerischen Fassadeninterventionen, die heute vermehrt von Künstlern, Ausstellungsverantwortlichen sowie Architekten bis hin zu privaten Unternehmen geplant, gefördert und umgesetzt werden. Die Bandbreite der dabei zur Anwendung kommenden Kunstformen reicht von Lichtkunst, Videokunst, baulicher Adaption bis zum integrierten Medienscreen. Diese neue Art von Kunst im öffentlichen Raum, die temporäre Symbiose zwischen Fassade und Kunst, erzeugt durch ihre Wirkung in Form unterschiedlich erzeugter Stimmungsbilder ein Gegengewicht zu den zahlreichen von der Werbung dominierten Botschaften auf digitalen Bildschirmen, übergroßen Plakatwänden, Baustellenumzäunungen oder sich drehenden Litfaßsäulen. Sie unterbricht das geregelte, alltägliche Funktionieren der Stadt, um sich vorübergehend oder langfristig als künstlerischer, ästhetischer Impuls in das Bewusstsein der Passanten einzuprägen und in den umliegenden städtischen Raum zu wirken.

Die in der Einleitung aufgeworfenen Fragen lauten, ob diese neue Interaktion an der Fassade eines Ausstellungsgebäude die Bedeutung und den Wert bzw. die Akzeptanz für zeitgenössische Kunst und Architekturtheorie des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts erhöht und dadurch ein direkter Kontakt sowie ein Diskurs zwischen Kunst und Bevölkerung hergestellt wird. Im Rahmen dieser Forschungsarbeit werden diese Fragen anhand einiger ausgewählter Fassadeninteraktionen in Österreich und im Besonderen am Kunsthaus Bregenz beantwortet, wo diese neue Kunstform über einen längeren Zeitraum sozusagen als Kontrast zu den schnelllebigen Arbeiten selbst analysiert werden kann.

Die detaillierte Untersuchung am Kunsthaus Bregenz zeigt, dass diese Fassadeninteraktionen durchwegs positiver rezipiert werden als andere Kunstwerke in Ausstellungen oder Kunstarbeiten im öffentlichen Raum. Die Verlagerung der künstlerischen Aktivitäten an die Außenfassade bringt sowohl die Arbeiten als auch die Institution ins Bewusstsein der Menschen. Sie regen zu

einem Diskurs an, ohne dass der Betrachter das Ausstellungsinne der Institution betreten muss. Sie erleichtern die Identifikation mit der Institution und tragen zur breiten gesellschaftlichen Akzeptanz von Kunst und Kultur in der Bevölkerung bei, was von großer Bedeutung und beträchtlichem Wert für die Institution ist. Obwohl der öffentliche Raum im eigentlichen Sinn kein Kunstraum ist, wird er durch diese Fassadenarbeiten zu einem solchen umfunktioniert – es zeigt sich ein lebendiges und gut funktionierendes Zusammenspiel von Architektur und Kunst. Im erweiterten Sinn entsteht eine Stärkung der öffentlichen Räume und gleichzeitig der zeitgenössischen Kunst. Die Menschen bleiben stehen, um die Fassadenarbeiten anzusehen, denken über sie nach und diskutieren sie im besten Fall. Neben dem Diskurs und der wachsenden Bekanntheit der Institution erreichen die Arbeiten auf diese Weise eine Sensibilisierung und Belebung der Stadträume, geben ihnen eine identitätsstiftende Funktion als Treffpunkt und ermöglichen in weiterer Folge Kommunikation – trotz Konkurrenz von Mobiltelefon und sozialen Netzwerken.

Der ephemere Charakter der Fassadenarbeiten ist dabei ein wichtiger Aspekt, da er der Bevölkerung immer wieder etwas Neues an der Fassade zu entdecken gibt und sie ihr dadurch in unserer schnelllebigen, global geprägten Welt nicht langweilig erscheint. In Hinsicht auf die Bewahrung der Arbeiten für die Nachwelt ist der temporäre Charakter eher kritisch zu beurteilen. Trotzdem ist aber gerade er, der durch seine Vergänglichkeit das Interesse bei der Bevölkerung erzeugt, von großer Bedeutung für diese Kunstwerke. Da das Forschungsfeld dieser Arbeit auf temporäre Fassadeninteraktionen im musealen Umfeld fokussiert ist, wurden permanente Fassadeninteraktionen an Ausstellungsinstitutionen oder sonstigen Gebäuden nicht in die Betrachtungsweise mit einbezogen. Es wäre interessant, diese ephemere Kunstform permanenten Fassadeninstallationen gegenüberzustellen und Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuheben. Das würde ein neues Forschungsfeld eröffnen und sich für zukünftige Fragen anbieten.

Betreffend der Stimmungs- und Wahrnehmungsbilder, die bei den Menschen durch die KUB-Fassaden-Arbeiten erzeugt werden, kann leider keine Wertung erfolgen, die von wissenschaftlichen Fakten unterlegt ist. Der Grund dafür ist, dass das Kunsthaus Bregenz keine expliziten Besucherbefragungen darüber durchführt, ob wegen der Fassadenarbeiten tatsächlich zählbar mehr Besucher in die Ausstellungen des KUB kommen. Langfristig wäre die Erhebung dieser Zahlen aus wissenschaftlicher Sicht sicher von großem Interesse und könnte eine weitere

Fragestellung zu dieser Thematik erlauben. Allerdings kann trotz fehlender Statistik, durch die zahlreichen positiven Rückmeldungen aus der Bevölkerung an die Kunsthaus-Leitung, von einer breiten Akzeptanz und einem großen Interesse an den Fassadeninteraktionen ausgegangen werden.

Die Ergebnisse zu der Frage, ob Interaktionen zwischen Kunst und Architektur an der Fassade von Ausstellungsbauten Einfluss auf die zukünftige Gestaltung des Bauteils Fassade nehmen, zeigen, dass dieser Aspekt aufgrund der heute vorhandenen technischen Möglichkeiten bei der Implementierung von Fassadeninstallationen eine untergeordnete Rolle spielt. Fassadeninteraktionen können bei jedem Gebäude umgesetzt werden, unabhängig davon, ob seine Fassade aus Putz, Beton, Stein, Glas oder Backstein ist. In vielen Fällen ermöglicht der aktuelle Entwicklungsstand der Technik gar erst die Realisierung von Fassadenarbeiten, wie das besonders bei der Kunstgattung Licht und Video sowie beim Drucken auf beliebige Materialien deutlich wird. Für die eigentliche Realisierung müssen somit keine technischen und gestalterischen Voraussetzungen an der Fassade vorhanden sein, damit ein Ausstellungsgebäude künstlerische Eingriffe an seiner Haut zulässt.

Diese Unabhängigkeit der Fassadeninstallationen von der Architektur fordert von vornherein kein separates architektonisches Konzept, was am Ausstellungsgebäude des Kunsthauses Bregenz klar ersichtlich wird. Die spätere Realisierung temporärer Fassadeninteraktionen wurde vonseiten des Architekten oder der Bauverantwortlichen gar nicht in Betracht gezogen; diese Möglichkeit wurde erst nach der Fertigstellung des Gebäudes entdeckt und schließlich aufgrund der positiven Resonanz als eigene Programmlinie in die Institution aufgenommen. Durch den mehrschichtigen Aufbau der Außenhaut eignet sich die Architektur des Kunsthauses Bregenz besonders gut: Sie erlaubt eine lebendige Bandbreite an künstlerischen Aktivitäten, ohne dass dabei architektonische Veränderungen an der Fassade durchgeführt werden müssen. Trotz gleichbleibender Architektur erzeugen diese Arbeiten unterschiedliche Wirkungen auf die vorhandene Gebäudehülle, deren Nuancen die unverwechselbare Symbiose zwischen der künstlerischen Arbeit und der Fassade als eigenständigen Bauteil am Kunsthaus Bregenz ausmachen. Dadurch unterstreichen die Arbeiten am KUB im Vergleich zu anderen österreichischen Beispielen seine Einmaligkeit und Vorreiterrolle bei diesem ephemeren Zusammenspiel von Gebäudefassade und ephemerer Kunst im musealen Spannungsfeld von Kunst und Architektur.

Ein Beispiel für eine von Anfang an architektonisch konzipierte, mit interaktiven und medialen Möglichkeiten ausgestattete Fassade stellt dagegen diejenige des Kunsthouses Graz dar. Um die Funktion eines Medienscreen zu erfüllen, ist sie geradezu auf Fassadeninteraktionen angewiesen, um ihr künstlerisches und architektonisches Konzept erfüllen zu können. Auf lange Sicht funktioniert diese hochtechnische Fassade jedoch nicht. Da ist zum einen die kostenintensive und aufwendige Wartung zu nennen; andererseits wird dieser Fassade dasselbe Schicksal zuteil wie Medienkunstwerken im Allgemeinen: Jede Technik ist ab einem gewissen Zeitpunkt schlicht überholt, sie wirkt dann wie ein Relikt aus einer vergangenen Epoche, dem fast etwas Ruinenhaftes und Lächerliches anhaftet.

Ein weiteres Ziel der Arbeit war, diese bisher in der Kunstwelt als Experiment eingestufte und nur selten beachtete Symbiose als eine mögliche neue Kunstform, als ein neues Aufgabenfeld für Künstler und Architekten aufzuzeigen und für die Zukunft eine neue Sichtweise auf diese ephemere Kunstform zu ermöglichen. Ob temporäre Interaktionen an der Fassade als zufälliges künstlerisches Nebenprodukt zu verstehen oder als eigenständige zeitgenössische Kunstwerke zu lesen sind, ist vom Engagement der jeweiligen Ausstellungsinstitution in Zusammenhang mit dem Oeuvre des jeweiligen Künstlers zu beurteilen. Je nach Institution werden diese künstlerischen Fassadeninteraktionen als einmalige Aktion verstanden – und können dadurch als Modeerscheinung bewertet werden – oder aber, wie beim Kunsthaus Bregenz, als eigene Kunstform angesehen, deren Umsetzung inzwischen fest in einem künstlerischen Programm verankert ist. Die am KUB zur Anwendung kommenden Kunstformen der Gattungen Licht, Video und bauliche Adaption stehen immer in Wechselwirkung mit dem Themenschwerpunkt, der Intention der Institution und mehrheitlich mit dem künstlerischen Oeuvre der Künstler. So entsteht bei allen Fassadenbeispielen am Kunsthause Bregenz eine thematische Verknüpfung, deren künstlerische Qualität bei ihrer Beurteilung von großer Bedeutung und großem Wert für die Künstler wie auch für die Institution selbst ist.

Wie die untersuchten Beispiele am KUB zeigen, eignet sich Licht besonders gut für diese Art der Kunst; umgekehrt realisieren Künstler, die mit diesem Medium arbeiten, auffallend häufig Fassadeninteraktionen. Zudem werden Arbeiten an der Fassade mehrheitlich von Künstlern gemacht bzw. konzipiert, die bereits Erfahrungen mit großmaßstäblichen Arbeiten im öffentlichen Raum haben oder deren Kunst sich besonders gut für Fassaden eignet. Bei ihnen sind die Arbeiten als eigenständiges Kunstwerk zu lesen. Fassadenarbeiten von Künstlern hingegen,

deren Arbeiten keinerlei Verknüpfung mit ihren bisher realisierten Arbeiten aufweisen, können als künstlerisches Experiment gesehen werden oder, streng beurteilt, als ein künstlerisches Nebenprodukt.

Allen Fassadeninteraktionen ist jedoch gemeinsam, dass sie, sobald der künstlerische Inhalt und seine Verknüpfung mit der Institution fehlen sowie kein sensibler Umgang mit der Gebäudefassade geübt wird, aus dem Kontext der Kunst herausfallen und vom Betrachter als kommerzielle Werbung wahrgenommen werden. Die durch technische Mittel vereinfachte, vom Untergrund unabhängige Umsetzung und die damit verbundenen Möglichkeiten der beliebigen Wiederholung unterstreichen den verallgemeinerten Ansatz bei Fassadeninteraktionen, was im positiven Sinn als Unterstützung der Demokratisierung von Kunst verstanden werden kann und im negativen Sinn als Globalisierung und Kommerzialisierung der Kunst gedeutet. Das sind die Chancen und zugleich die Gefahren für diese junge Kunstform auf ihrem Weg, sich als neue Kunstform, als ein neues Aufgabenfeld für Künstler und Architekten zu etablieren. Damit sind kommende Fragestellungen zur ephemeren Symbiose von Architektur und Kunst in der zeitgenössischen Kunst und der Architekturtheorie bereits angedeutet und bereiten das Feld für eine kritische Diskussion für zukünftige Arbeiten.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass nur wenige Institutionen provozierende Themen an ihren Gebäudefassaden zeigen. Vermutlich, weil Provokationen selten positiv in der Bevölkerung aufgenommen werden und sie durch ihre direkte Verknüpfung mit der Gebäudefassade negativ mit der Institution assoziieren, was als Konsequenz der Institution langfristig schadet. Diesen Aspekt und seine Auswirkungen vertieft zu untersuchen, konnte in der vorliegenden Arbeit nicht explizit erfolgen – es wäre ein weiteres interessantes Thema.

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit wurden ephemere Fassadeninteraktionen am Kunsthaus Bregenz vertieft untersucht und mit einigen ausgesuchten exemplarischen Fassadenarbeiten aus dem österreichischen Ausstellungskontext verglichen. Das Ergebnis führt zu der Erkenntnis, wie einzigartig die Fassadenarbeiten am Kunsthaus Bregenz sind. Eine weiterführende Recherche und Analyse von weltweit stattfindenden temporären Fassadeninteraktionen würde ein neues Forschungsfeld eröffnen und sich für zusätzliche zukünftige Fragen anbieten. Die Einmaligkeit der KUB-Fassaden-Installationen entsteht

einerseits durch die vorhandenen architektonischen Möglichkeiten und andererseits durch die damit einhergehende künstlerische Vielfalt und individuelle Erscheinung. Temporäre Fassadeninteraktionen finden zwar an zahlreichen unterschiedlichsten Ausstellungshäusern statt; diese Interaktionen sind jedoch einmalige Ereignisse und weisen häufig keinen Kontext zur jeweiligen Institution auf. Im Gegensatz dazu sind die zunächst per Zufall am Kunsthaus Bregenz entstandenen Fassadenarbeiten in eine eigenständige Programmlinie eingebettet und werden vom ersten Tag an bis heute in unregelmäßigen Zeitabständen durchgeführt. Das zu entdecken und wissenschaftlich untersuchen zu dürfen, war eine spannende Aufgabe, auf deren Reise sich die zu untersuchenden Thesen anhand der ausgewählten Ausstellungsinstitution bestätigten, was ein interessantes Ergebnis und eine Auszeichnung für die Fassadenarbeiten der Institution Kunsthaus Bregenz darstellt.

Literaturverzeichnis

ACHLEITNER, Friedrich, „Die Konditionierung der Wahrnehmung oder Das Kunsthaus Bregenz als eine Architektur der Kunst“, in: ZUMTHOR, Peter, *Kunsthaus Bregenz*, Bregenz, Ostfildern-Ruit (Gerd Hatje) ³1999a, S. 44-49

ACHLEITNER, Friedrich, „Peter Zumthor – Kunsthaus Bregenz“, in: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago / SACHS, Angeli, *Museen für ein neues Jahrtausend*, München (Prestel) 1999b, S. 116-123

ACHLEITNER, Friedrich, *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert*, Band III/1, Wien, Salzburg (Residenz) 1990

ACKERMANN, Kurt, *Industriebau*, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) ⁴1994

ACKERMANN, Marion / NEUMANN, Dietrich, *Leuchtende Bauten: Architektur der Nacht*, Stuttgart (Hatje Cantz) 2006

ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1970

AIT – Intelligente Architektur: Beilage zu *AIT Architektur, Innenarchitektur, technischer Ausbau*, 1997, Nr. 10

ALBRECHT, Herbert, „Kurzkommentar zur Landesgalerie“, in: *Kultur*, Jahrgang 2, Juli/August 1987, Nr. 6, S. 17

ALEXANDER, Christopher, *Eine Muster-Sprache*, Wien (Löcker) 1995

ALMAAS, Ingerid Helsing, *Wien. Ein Führer zur zeitgenössischen Architektur*, Köln (Könemann) 1996

AMMANN, Jean-Christophe, *Bei näherer Betrachtung*, Frankfurt am Main (Westend) 2007

AMT DER VORARLBERGER LANDESREGIERUNG, Abteilung IIc-Kultur (Hg.), in: *Dokumentation der Projekte seit Bestehen der Richtlinien des Landes Vorarlberg für Kunst und Bau 2001 bis 2007*, Bregenz 2007

- ANDRE, Carl, *Things in their Elements*, New York (Phaidon Press) 2011
- ARCH+: Zeitschrift für Architektur und Städtebau, *Fassaden*, 1991, Nr. 108
- ARCH+: Zeitschrift für Architektur und Städtebau, 41, 2008, Nr. 186/187
- ARCHITEKTUR.AKTUELL: *Urban fabric*, 2003, Nr. 12
- ARCHITEKTURGALERIE AM WEISSENHOF: *Manfred Lehbruck – Architektur um 1960*, Baunach (Deutscher Spurbuchverlag) 2005
- ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Nur Fassade*, Jahrgang 22, 1992, Nr. 3
- ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Gestaltete Landschaft*, Jahrgang 27, 1997a, Nr. 4
- ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Das Fenster*, Jahrgang 27, 1997b, Nr. 5
- ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Neue Formen des Minimalismus*, Jahrgang 31, 2001, Nr. 4
- ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Swiss Performance 04*, Jahrgang 34, 2004a, Nr. 1
- ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Neue Ornamente*, Jahrgang 34, 2004b, Nr. 2
- ARNHEIM, Rudolf, *Kunst und Sehen*, Berlin (de Gruyter) ³2000
- BÄTSCHMANN, Oskar, *Ausstellungskünstler*, Köln (DuMont) 1997
- BÄUMER, Angelica, „Der Vogel des Architekten“, in: WAILAND, Markus / WEH, Vitus H., *Zur Sache Kunst am Bau*, Wien (Triton) 1998, S. 126-128
- BASELITZ, Georg, „Bilderbude“, in: KUNSTHAUS BREGENZ, *Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Köln (Kunsthau Bregenz / Walther König) 2000, S. 10-15

- BAYER, Josef, „Stilkrisen unserer Zeit“, in: OECHSLIN, Werner, *Stilhülse und Kern*, Zürich (gta Verlag / Ernst & Sohn) 1994, S. 216-220
- BECKER, Annette / STEINER, Dietmar / WANG, Wilfried, *Architektur im 20. Jahrhundert – Österreich*, München (Prestel) 1995
- BECKER, Howard Saul, *Art Worlds*, London (University of California Press) 2008
- BELTING, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk*, München (C. H. Beck) 1998
- BELTING, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München (C. H. Beck) 1995
- BENEVOLO, Leonardo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1+2, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1978
- BENEVOLO, Leonardo, *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt am Main (Campus Verlag) 2007
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1977
- BENJAMIN, Walter, *Das Passagenwerk – Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, Bd. 1+2, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1983
- BEHRENS, Tipje / REBER, Michael / TIEBEN, Hendrik, „Kunst betrachten – Welt wahrnehmen“, in: *transAKTION*, 2003, Nr. 10, S. 10-11
- BERGER, John, *Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern*, Berlin (Klaus Wagenbach) 2009
- BERTSCH, Christoph, *Bau Handwerk Kunst*, Innsbruck (Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck) 1994
- BEYER, Andreas, „Apparitio Operis“, in: DIERS, Michael, *Mo(nu)mente – Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin (Akademie) 1993, S. 35-50
- BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT, Dudenredaktion, *Der Duden, 12 Bde., Bd. 5, Das Fremdwörterbuch*, Mannheim (Dudenverlag) 2001

- BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT, Dudenredaktion, *Der Duden, Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim (Dudenverlag) 2011
- BISCHOFF, Cäcilia, *Das Kunsthistorische Museum*, Wien (Brandstätter) 2008
- BJONE, Christian, *Kunst + Architektur*, Basel (Birkhäuser) 2009
- BLASER, Werner, *Mies van der Rohe Federal Center Chicago*, Basel (Birkhäuser) 2004
- BLASER, Werner, *Mies van der Rohe Lake Shore Drive Apartments*, Basel (Birkhäuser) 1999
- BOECKL, Matthias, *Museumsquartier Wien*, Wien (Springer) 2001
- BOECKL, Matthias, „spacelab Peter Cook / Colin Fournier“, in: *architektur. aktuell*, 2003, Nr. 12, S. 78-89
- BOETTICHER, Karl, *Die Tektonik der Hellenen*, Berlin (Verlag von Ernst & Korn) 1874
- BOGNER, Dieter, *A friendly alien*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2004
- BOHUNOVSKY-BÄRENTHALER, Irmgard, *Künstler, Kritiker, Vermittler, Rezipient. Über Abgründe an Grenzen*, Klagenfurt (Ritter) 2004
- BRANDES, Uta, *Kunst im Bau*, Göttingen (Steidl) 1994
- BRECHT, Bertold, *Gedichte 4 – Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1993
- BREUER, Gerda, *Die Zählung der Avantgarde*, Basel (Stroemfeld Verlag) 1997
- BREUKELMAN, Alfred, „Die Wand, ein Medium?“, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 78/45, 1991, Nr. 4, S. 26-33
- BRITTON, Karla, *Auguste Perret*, London (Phaidon) 2001

BRODIL, Lieselotte, „Der Stand der Dinge“ in: WAILAND, Markus / WEH, Vitus H., *Zur Sache Kunst am Bau*, Wien (Triton) 1998, S. 204-219

BRÜDERLIN, Markus, *Fondation Beyeler*, München (Prestel) ²1998

BUNDESMINISTERIUM FÜR WIRTSCHAFTLICHE ANGELEGENHEITEN (Hg.), *10 Jahre Kunst und Bau – Österreichischer Bundeshochbau*, Wien (Eigenverlag) 1995

BUSTAMANTE, Jean-Marc, *beautifuldays*, Bregenz (Walther König) 2006

VON BUTTLAR, Adrian, *Leo von Klenze*, München (C. H. Beck) 1999

CALVINO, Italo, *Die unsichtbaren Städte*, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) ¹¹2000

CARTER, Peter, *Mies van der Rohe bei der Arbeit*, Berlin (Phaidon) 2005

CENTRE CULTUREL SUISSE À PARIS, *Matiere d'Art*, Basel (Birkhäuser) 2001

CHRISTIANS, F. Wilhelm, „Mäzenatentum – Eine Quelle der Freiheit“, in: PREISS, Achim / STAMM, Karl / ZEHNDER, Frank Günter, *Das Museum*, München (Klinkhardt & Biermann) 1990, S. 91-97

COHEN, Jean-Luis, *Ludwig Mies van der Rohe*, Basel (Birkhäuser) ²2007

COLOMINA, Beatriz, *Privacy and Publicity*, Cambridge (The MIT Press) 1994

COUBIER, Heinz, *Europäische Stadt-Plätze*, Köln (DuMont) 1985

CRAIG-MARTIN, Michael, *Signs of Life*, Bregenz (Walther König) 2006

CURTIS, William J. R., *Moderne Architektur seit 1900*, Berlin (Phaidon) ³2002

DAIDALOS, *Fassaden*, Nr. 6-5, Dezember 1982

DAMUS, Martin, *Architekturform und Gesellschaftsform*, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2010

DANTO, Arthur Coleman, *After the End of Art*, New Jersey (Princeton University Press) 1997

DANTO, Arthur Coleman, „Die Kunstwelt“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jahrgang 42, 1994, Nr. 5, S. 907-919

DANTO, Arthur Coleman, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1984

DANTO, Arthur Coleman, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München (Wilhelm Fink Verlag) 1996

DEBORD, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin (Klaus Bittermann) 1996

DELFANTE, Charles, *Architekturgeschichte der Stadt*, Darmstadt (Primus) 1999

DETAIL, *Bauen mit Beton*, Nr. 8, Dezember, 1997

DER ARCHITEKT, *Fassade – Gesicht, Haut oder Hülle?*, Nr. 5, Mai 1998a

DER ARCHITEKT, *Die Ausbildung des Architekten*, Nr. 6, Juni 1998b

DICKIE; George, *The Art Circle*, Chicago (Chicago Spektrum Press) 1997

DIERS, Michael, *Mo(nu)mente – Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin (Akademie) 1993a

DIERS, Michael, „Ewig und drei Tage“, in: DIERS, Michael, *Mo(nu)mente – Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin (Akademie) 1993b, S. 1-10

DIETRICH, Christa, „Kunsthau erhält Fink-Haut“, in: *Vorarlberger Nachrichten*, 27.11.2003, Teil D Kultur, S. 4

DINKLA, Söke, *Jenny Holzer – Die Macht des Wortes*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2006

DORNER, Alexander, *Überwindung der „Kunst“*, Hannover (Fackelträger Verlag Schmidt-Küster GmbH) 1959

Das Kulturmagazin – DU, *Harald Szeemanns Wunderkammer - Die Faszination der Archive*, April 2009, 795

Das Kulturmagazin – DU, *Licht – Wenn Schein zur Kunst wird*, Mai 2009, 796

Das Kulturmagazin – DU, *Die Zukunft der Kunst – Was kommt. Was bleibt. Was verschwindet*, Juni 2009, 797

DUMONT KUNSTREISEFÜHRER, *Berlin*, (Ostfildern) 42005

DURAND, Jean-Nicolas-Louis, *Précis of the Lectures on Architecture*, Los Angeles (Getty Research Institute) 2000

FACHSTELLE KUNST UND BAU / ÖFFENTLICHER RAUM DER STADT ZÜRICH, *Leitfaden zur Kunst im öffentlichen Raum*, Zürich 2008

FELBER, Ulrike / KRASNY, Elke / RAPP, Christian, *Smart Exports*, Wien (Brandstätter) 2000

FERNÁNDEZ, Maria Ocón, „Schmuck, Surrogat, Kleid und Medium“, in: ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Neue Ornamente*, Jahrgang 34, 2004, Nr. 2, S. 38-43

FETZ, Wolfgang: *Kunst in der Stadt 2 / Audio Art*, Bregenz (Bregenzer Kunstverein) 1998

FIEDLER, Andreas, *Kunst und Bau – Ein Spannungsfeld*, Bern (Stämpfli Verlag AG) 2000

FINK, Susanne, *Kunst am Bau in Vorarlberg seit 1945*, Diplomarbeit Innsbruck (Universität Innsbruck) 1994

FISCHER, Joachim / DELITZ, Heike, *Die Architektur der Gesellschaft*, Bielefeld (transcript) 2009

FLAVIN, Dan, *Die Architektur des Lichtes*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2000

FLAVIN, Dan, *Lights*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2013

FOGARASSY, Alfred, *Ignaz Gridl Eisenkonstruktionen*, Wien (Brandstätter) 2011

FORSTER, Kurt, *Metamorph: 9. International Architecture Exhibition: La Biennale di Venezia*, New York (Rizzoli) 2004

FORSTHUBER, Sabine, *Moderne Raumkunst – Wiener Ausstellungsbauten von 1898-1914*, Wien (Picus) 1991

FRAMPTON, Kenneth, „Architektur ist nicht Kunst“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 09.03.2013, Nr. 57, S. 62

FRAMPTON, Kenneth, *Die Architektur der Moderne*, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1997

FRAMPTON, Kenneth, *Grundlagen der Architektur*, München-Stuttgart (Oktagon) 1993

FREI, Hans, „Von der Raumkunst zur Raumpolitik“, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 88/55, 2001, Nr. 12, S. 36-43

FÜSSL, Peter, „Landesgalerie: Keiner weiss was, das dafür aber ganz genau“, in: *KULTUR*, Jahrgang 2, Juli/August 1987, Nr. 6, S. 15-16

GEIST, Johann Friedrich, *Passagen, ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München (Prestel) 1979

GERLACH, Laura J., *Der Schirnerfolg*, Bielefeld (transcript) 2007

GESELLSCHAFT BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICH (Hg.), *Verbaut – Kunst am Bau. Die 90er. Das Ende der Trennung!*, Wien (Künstlerhaus) 1998

GESELLSCHAFT DER FREUNDE DES KUNSTHAUSES BREGENZ,
Informationsbroschüre, 2010

GESELLSCHAFT DER FREUNDE DES KUNSTHAUSES BREGENZ, Statuten,
5.11.1996

GESELLSCHAFT DER FREUNDE DES KUNSTHAUSES BREGENZ, Statuten,
18.9.2013

GIEDION, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*,
Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2000

GIEDION, Sigfried, „Kunst bedeutet Realität“, in KEPES, Gyorgy, *Sprache des Sehens*, Mainz (Florian Kupferberg) 1970, S. 7-8

GIEDION, Sigfried, *Raum, Zeit, Architektur*, Basel (Birkhäuser) 1996

GLASFORUM, Jahrgang 47, 1997, Nr. 5

GLASMEIER, Michael / STENGEL, Katrin, *50 Jahre documenta: archive in motion 1955–2005*, Göttingen (Steidl) 2005

GLEITER, Jörg H., *Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornamentes in der Moderne*, Weimar (Universitätsverlag Bauhaus-Universität) 2002

GLEITER, Jörg H., „Von Loos bis in die Gegenwart“, in: ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, *Neue Ornamente*, Jahrgang 34, 2004, Nr. 2, S. 44-49

GNAM, Andrea, „Mustermessen des Universums“, in: Das Kulturmagazin – DU, *Harald Szeemanns Wunderkammer - Die Faszination der Archive*, April 2009, 795, S. 32-37

GOTTFRIED, Margaret, *Das Wiener Kaiserforum*, Wien (Böhlau) 2001

GRABHER, Ariane, „Das Kunsthaus leuchtet wieder“, in: *Vorarlberger Nachrichten*, 02.10.1999, Teil D Kultur, S. 10

GRAF, Otto Antonia, *Otto Wagner*, Bd. 1+2, Wien (Böhlau) 1985

GRODECKI, Louis, *Weltgeschichte der Architektur – Gotik*, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1986

- GUGGENHEIM, Peggy / KIESLER, Frederick, *Art of this Century*, New York (Hatje Cantz) 2004
- HAEUSLER, Matthias Hank, *Media Facades*, Ludwigsburg (Avedition) 2009
- HAEUSLER, Matthias Hank, *New Media Facades*, Ludwigsburg (Avedition) 2012
- HAMM, Manfred / MENDE, Michael, *Markthallen*, Berlin (Nicolai) 2008
- HARATHER, Karin, *HAUS-Kleider*, Wien (Böhlau) 1995
- HAUSTEIN, Lydia, *Video Kunst*, München (C. H. Beck) 2003
- HAUSER, Alois, *Styl-Lehre*, Wien (Hölder) 1880
- HERZOG, Thomas / NATTER, Julius / SCHWEITZER, Roland / VOLZ, Michael / WINTER, Wolfgang, *Holzbau Atlas*, Basel (Birkhäuser) 42003
- HERZOG, Thomas / KRIPPNER, Roland / LANG, Werner, *Fassaden Atlas*, Basel (Birkhäuser) 2004
- HERZOG & DE MEURON, *Das Gesamtwerk*, Bd. 3, Basel (Birkhäuser) 2000
- HEUSER, Mechthild, „Mies van der Rohes Rückkehr zum Textil“, in: *DER ARCHITEKT, Fassade – Gesicht, Haut oder Hülle?*, Nr. 5, Mai 1998, S. 273-274
- HIEBER, Lutz / MOEBIUS, Stephan / REHGBERG, Karl-Siegbert, *Kunst im Kulturkampf*, Bielefeld (transcript) 2005
- HINDRICHS, Dirk U. / HEUSLER, Winfried, *Fassaden – Gebäudehüllen für das 21. Jahrhundert*, Basel (Birkhäuser) 2006
- HINKFOTH, Uwe, „Lichtinstallation im Bahnhof Zug“, in: *ARCHITHESE: Zeitschrift und Schriftreihe für Architektur, Swiss Performance 04*, Jahrgang 34, 2004, Nr. 1, S. 46-47
- HITCHCOCK, Henry-Russell / JOHNSON, Philip, *Der Internationale Stil 1932*, Braunschweig (Friedr. Vieweg & Sohn) 1985

- HOCHPARTERRE, *Wenn Kunst und Bau sich treffen*, Beilage zu *Hochparterre* 8/2004, 17, 2004, Nr. 8
- HOCHSCHULE LUZERN (Hg.), *Urban.Art.Marks – Kunst erforscht den Raum der Stadt*, 1, 2011, Nr. 1
- HOFFMANN-AXTHELM, Dieter, „Schnittstelle oder Bildschirm?“, in: *AIT – Intelligente Architektur, Skript zu AIT-Diskurs*, 1999, Bd. 3, S. 72-81
- HOLL, Christian / SIEGELE, Klaus, *Metallfassaden*, München (Deutsche Verlags-Anstalt) 2007
- HOLLEIN, Hans, „Generali Media Tower“, in: *GA GLOBAL ARCHITECTURE*, 2002, Nr. 69, S. 62-67
- HOLZER, Jenny, *Truth before power*, Bregenz, Köln (Walther König) 2004
- HUBELI, Ernst, „Wände, Hüllen“, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 78/45, 1991, Nr. 4, S. 22-25
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes / NOLLER, Angelika / ROLLIG, Stella, *Valie Export: Zeit und Gegenwart*, Köln (Walther König) 2010
- JÄGER-KLEIN, Caroline, *Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien, Graz (Neuer Wissenschaftlicher Verlag) 2005
- JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, Ulrike, *Das Zürcher Kunsthaus – ein Museumsbau von Karl Moser*, Basel (Birkhäuser) 1982
- JOHN, Hartmut / BERND, Günter, *Das Museum als Marke*, Bielefeld (transcript) 2008
- JOHN, Hartmut / DAUSCHEK, Anja, *MUSEEN neu denken*, Bielefeld (transcript) 2008
- KELLEIN, Thomas, „Jeden Tag ein Denkmal!“, in: DIERS, Michael, *Mo(nu)mente – Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin (Akademie) 1993, S. 209-222

- KEPES, Gyorgy, *Struktur in Kunst und Wissenschaft*, Brüssel (La Connaissance) 1967
- KEPES, Gyorgy, *Sprache des Sehens*, Mainz (Florian Kupferberg) 1970
- KESTNERGESELLSCHAFT HANNOVER, *Barbara Kruger – Desire exists where pleasure is absent*, Bielefeld (Kerber) 2006
- KIMPEL, Harald, *Documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln (DuMont) 1997
- KITTLAUSZ, Viktor / PAULEIT, Winfried, *Kunst-Museum-Kontexte*, Bielefeld (transcript) 2006
- KLEEFISCH-JOBST, Ursula, „Chromolithe“, in: *Bauwelt*, 92, 2001, Nr. 10, S. 18-21
- KLÜSER, Bernd / HEGEWISCH, Katharina, *Die Kunst der Ausstellung*, Main, Leipzig (Insel) 1991
- KNAACK, Ulrich / KLEIN, Tillmann / BILOW, Marcel / AUER, Thomas, *Fassaden*, Basel (Birkhäuser) 2010
- KOCH, Wilfried, *Baustilkunde*, Bd. 2, Gütersloh (Bertelsmann Lexikon Verlag) 1993
- KOEPF, Hans / BINDING, Günther, *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart (Alfred Kröner Verlag) 42005
- KOGLER, Peter, *Kunsthaus Bregenz*, Bregenz, Köln (Walther König) 2000
- KOHLMAIER, Georg / VON SARTORY, Barna, *Das Glashaus, ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, München (Prestel) 1981
- KOLLHOFF, Hans, „Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische“, in: KOLLHOFF, Hans, *Über Tektonik in der Baukunst*, Braunschweig (Viehweg) 1993a, S. 9-19
- KOLLHOFF, Hans, *Über Tektonik in der Baukunst*, Braunschweig (Viehweg) 1993b
- KOPPENSTEINER, Susanne, *Secession – Die Architektur*, Wien (Brandstätter) 2003

KOSTOF, Spiro, *Das Gesicht der Stadt*, Frankfurt am Main (Campus Verlag) 1992

KRETSCHMER, Winfried, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt am Main (Campus) 1999

KRIER, Rob, *Stadtraum*, Solingen (Umbau Verlag) 2005

KRIER, Rob, *Town Spaces*, Basel (Birkhäuser) 2003

KRISCHANITZ, Adolf, *Adolf Krischanitz*, Zürich (Artemis) 1994

KRISCHANITZ, Adolf, *Adolf Krischanitz Architect*, Basel (Birkhäuser) 1998

KRITISCHE BERICHTE, 36, 2008, Heft 1

KRUFT, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie*, München (C. H. Beck) 1985

KÜCKER, Wilhelm, *Architektur zwischen Kunst und Konsum*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1979

KUGLER, Georg J., *Das Kunsthistorische Museum in Wien und seine Sammlungen*, Wien (Kremayr und Scheriau) 1982

KUGLER, Georg / KRILLER, Beatrix, *Das Kunsthistorische Museum - Die Architektur und Ausstattung*, Wien (Brandstätter) 1991

KULTUR, Jahrgang 2, Juli/August 1987, Nr. 6

KÜNDIGER, Barbara, *Fassaden der Macht: Architektur der Herrschenden*, Leipzig (E. A. Seemann) 2001

KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE BRD, *Der elektronische Raum – 15 Positionen zur Medienkunst*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 1998

KUNST- UND AUSSTELLUNGSHALLE BRD, *Kunst im Bau*, Göttingen (Steidl) 1994

KUNSTHAUS BREGENZ, *Das Museum als Arena*, Bregenz, Köln
(Walther König) 2001a

KUNSTHAUS BREGENZ, *Antony Gormley – Horizon Field*, Bregenz, Köln
(Kunsthhaus Bregenz / Walther König) 2011a

KUNSTHAUS BREGENZ, *Barbara Kruger – Belief + Doubt*, Köln
(Walther König) 2014a

KUNSTHAUS BREGENZ, *Kunst in der Stadt*, Bregenz, Dornbirn (Kunsthhaus
Bregenz / Bregenzer Kunstverein) 1997

KUNSTHAUS BREGENZ, *Kunst in der Stadt 3 / Naturally Art*, Bregenz, Köln
(Kunsthhaus Bregenz / Walther König) 1999

KUNSTHAUS BREGENZ, *LKW Lebenskunstwerke und Kunst in der Stadt 4*, Köln
(Kunsthhaus Bregenz / Bregenzer Kunstverein / Walther König) 2000a

KUNSTHAUS BREGENZ, *Museumsarchitektur – Texte und Projekte von
Künstlern*, Bregenz, Köln (Kunsthhaus Bregenz / Walther König) 2000b

KUNSTHAUS BREGENZ, *Tony Oursler, Lock 2, 4, 6*, Köln (Walther König) 2010

KUNSTHAUS BREGENZ, *Ausstellungsheft KUB 06.03 Michael Craig-Martin:
Signs of Life*, Bregenz (Eigendruck) 2006a

KUNSTHAUS BREGENZ, *Ausstellungsheft KUB 04.03 Jenny Holzer: Truth before
Power*, Bregenz (Eigendruck) 2004a

KUNSTHAUS BREGENZ, *Ausstellungsheft KUB 04.05 Hans Schabus: Das
Rendezvousproblem*, Bregenz (Eigendruck) 2004b

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Einladung Miriam Prantl: Clasp*, Bregenz
(Eigendruck) 2014b

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Einladung Karl-Heinz Ströhle: Wireframe Sculpture*,
Bregenz (Eigendruck) 2007a

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 05.05 Siegrun Appelt: 288 kW*, Bregenz (Eigendruck) 2005

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 07.02 Joseph Beuys, Matthew Barney, Douglas Gordon, Cy Twombly: Mythos*, Bregenz (Eigendruck) 2007b

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 06.01 Jean-Marc Bustamante: beautifuldays*, Bregenz (Eigendruck) 2006c

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 06.03 Michael Craig-Martin: Signs of Life*, Bregenz (Eigendruck) 2006b

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 03.06 Tone Fink: Carwalk*, Bregenz (Eigendruck) 2003

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 04.03 Jenny Holzer: Truth before Power*, Bregenz (Eigendruck) 2004c

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 2013.04 Barbara Kruger: Believe + Doubt*, Bregenz (Eigendruck) 2013

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 01.P2 Tony Oursler: Flucht*, Bregenz (Eigendruck) 2001b

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 09.04 Tony Oursler: Lock 2, 4, 6*, Bregenz (Eigendruck) 2009

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 02.P1 Ruth Schnell: Territorism*, Bregenz (Eigendruck) 2002

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 2014.01 Pascale Marthine Tayou: I love you*, Bregenz (Eigendruck) 2014c

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 11.03 Ai Weiwei: Art/Architecture*, Bregenz (Eigendruck) 2011b

KUNSTHAUS BREGENZ, *KUB Programm 2014d*, Bregenz (Eigendruck) 2014

KUNSTHAUS BREGENZ, „10 Jahre Kunsthaus Bregenz“, Zeitungsbeilage der *Vorarlberger Nachrichten*, 06.07.2007c

KUNSTHAUS BREGENZ, „KUB IN NYC“, Zeitungsbeilage der *Vorarlberger Nachrichten*, November 2007d

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, „Erkenntnis versus Unterhaltung“, in: *transAKTION*, Kunst und Bau, 2003, Nr. 10, S. 35–45

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, „Die Architektur der Kunst. Zu den neuen Museen der neunziger Jahre“, in: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago / SACHS, Angeli, *Museen für ein neues Jahrtausend*, München (Prestel) 1999a, S. 11-14

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago / SACHS, Angeli, *Museen für ein neues Jahrtausend*, München (Prestel) 1999b

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, *Architektur / Theorie 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2004

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, *Die Stadt im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin (Klaus Wagenbach) 2010a

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago, *Die Stadt im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Berlin (Klaus Wagenbach) 2010b

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago / NOELL, Matthias, *Stadtformen*, Zürich (gta) 2005

LANG, Werner, „Alles nur Fassade?“, in: SCHITTICH, Christian, *Gebäudehüllen*, München (Edition Detail / Birkhäuser) 2001, S. 29-47

LE CORBUSIER / JEANNERET, Pierre, *Oeuvre complet 1910–1929*, Vol. 1, Zürich (Les Édition d'Architecture) 1964

LEOPOLD MUSEUM-PRIVATSTIFTUNG, *Ringturm. Kunst*, Bad Vöslau (Grasl Druck & Neue Medien) 2011

LIGNATEC, Lignum: „Fassadenbekleidung“, *Lignatec* 24/2009

LINS, Guntram, „Die richtige Entscheidung“, in: KUNSTHAUS BREGENZ, „10 Jahre Kunsthaus Bregenz“, Zeitungsbeilage der *Vorarlberger Nachrichten*, 06.07.2007, S. 12

LOCHER, Hubert / WYSS, Beat / KÜSTER, Bärbel / ZIERGER, Angela, *Museen als Medien – Medien im Museen*, München (Verlag Dr. C. Müller-Straten) 2004

LONG, Richard, *In Kreisen gehen*, Stuttgart (Oktagon Verlag) 1994

LOOS, Adolf, *Die Potemkinsche Stadt*, Wien (Prachner) 1997a

LOOS, Adolf, *Gesammelte Schriften*, Wien (Lesethek Verlag) 2010

LOOS, Adolf, *Trotzdem*, Wien (Prachner) 1997b

LORECK, Hanne, „Ich bin da, wo ich ‚verschwinden‘ inszeniere“, in: HUSSLEIN-ARCO, Agnes / NOLLER, Angelika / ROLLIG, Stella, *Valie Export: Zeit und Gegenwart*, Köln (Walther König) 2010, S. 103-109

LYNCH, Kevin, *The image of the city*, Cambridge – Massachusetts (MIT Press) 1960

MACK, Gerhard, *Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel (Birkhäuser) 1999

MATTIE, Erik, *Weltausstellungen*, Stuttgart (Belser) 1998

MATTL, Siegfried, „Im Namen des Staates“, in: WAILAND, Markus / WEH, Vitus H., *Zur Sache Kunst am Bau*, Wien (Triton) 1998, S. 22-29

MADEC, Philippe, *Etienne-Louis Boullée*, Basel (Birkhäuser) 1989

MAIER-SOLGK, Frank, *Die neuen Museen*, Köln (DuMont) 2002

MALLGRAVE, Harry Francis, *Gottfried Semper – Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich (gta) 2001

- MALLGRAVE, Harry Francis, *Hendrik Petrus Berlage: Thoughts on Style*, Santa Monica (Getty Center) 1996
- MALRAUX, André, *Das imaginäre Museum*, Stuttgart (Woldemar Klein) 1956
- MEIERHANS, Robert, „Zum Klima- und Energiekonzept“, in: AIT – Intelligente Architektur: *Beilage zu AIT Architektur, Innenarchitektur, technischer Ausbau*, 1997, Nr. 10, S. 47-48
- MERZ, Gerhard, „Archipittura“, in: KUNSTHAUS BREGENZ, *Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Köln (Kunsthau Bregenz / Walther König) 2000, S. 66-70
- MAYR, Manfred Alois, „Es gibt Situationen, die finden mich ...“, in CUKROWISZ NACHBAUR ARCHITEKTEN, Zürich (Park Books) 2014, S. 235-241
- MIDDLETON, Robin / WATKIN, David, *Weltgeschichte der Architektur: Klassizismus und Historismus*, Bd. 1+2; Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1986
- MIES VAN DER ROHE FOUNDATION, *6th Mies van der Rohe Award for European Architecture*, Barcelona (Actar) 1999
- MITTMANNNGRUBER, Otto / STRAUSS, Martin, *Plakat.Kunst.*, Wien (Springer) 2000
- MITTMANNNGRUBER, Otto / STRAUSS, Martin, *Kampagnen ohne Auftrag*, Frankfurt am Main (Revolver) 2004
- MITTRINGER, Markus, „Ewige Bedrohung Türkei ...“, in: *Der Standard*, 8.03.2005, S. 23
- VON MOOS, Stanislaus, „Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz“, in: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago / SACHS, Angeli, *Museen für ein neues Jahrtausend*, München (Prestel) 1999, S. 15-27
- MUMFORD, Lewis, *Die Stadt*, Bd. 1+2, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1979

MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN, *China – Facing Reality*, Bd. 1+2, Wien (Eigendruck) 2007

MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN, *Peter Kogler*, Köln (Walther König) 2009

MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN, *X-Screen – Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, Köln (Walther König) 2004

MUSIL, Robert, *1880–1942: Prosa, Dramen, späte Briefe*, Hamburg (Rowohlt) 1957

MUELLER, Werner, *Barocke Raumphantasien*, Petersberg (Imhof) 2004

NAREDI-RAINER, Paul, *Entwurfsatlas Museumsbau*, Basel (Birkhäuser) 2004

NAREDI-RAINER, Paul, „Zum Projekt Kunsthaus Bregenz“, in: BERTSCH, Christoph, *Bau Handwerk Kunst*, Innsbruck (Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck) 1994, S. 85-96

NERDINGER, Winfrid / OECHSLIN, Werner, *Gottfried Semper 1803–1879*, Zürich, München (Prestel) 2003

NEUMEYER, Fritz, *Quellentexte zur Architekturtheorie*, München (Prestel) 2002

NEWHOUSE, Victoria, *Wege zu einem neuen Museum*, Ostfildern-Ruit (Gerd Hatje) 1998

NOEVER, Peter, *The discursive Museum*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2001

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Weltgeschichte der Architektur – Barock*, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1986

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Vom Sinn des Bauens*, Stuttgart (Ernst Klett) 1979

NOUVEL, Jean, in: *El Croquis*, Nr. 65+66, 1998

- NÜSSLEIN, Timo, *Hitlers Architekten Paul Ludwig Troost*, Wien (Böhlau) 2012
- OECHSLIN, Werner, *Stilhülse und Kern*, Zürich (gta Verlag / Ernst & Sohn) 1994
- OMA/REM KOOLHAAS, in: *El Croquis*, Nr. 53+79, 1998
- ONSELL, Max, *Ausdruck und Wirklichkeit*, Braunschweig (Friedr. Vieweg & Sohn) 1981
- OSWALT, Philipp, *Bauhausstreit. 1919–2009*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2009
- PEHNT, Wolfgang, *Rudolf Schwarz*, Ostfildern-Ruit (Gerd Hatje) 1997
- PERRET, Auguste, *Zu einer Theorie der Architektur*, Berlin (Verlag der Beeken) 1986
- PEVSNER, Nikolaus / FLEMING, John / HONOUR, Hugh, *Lexikon der Weltarchitektur*, München (Prestel) 1971
- PFEIFER, Günter / RAMCKE, Rolf / ACHTZIGER, Joachim / ZILCH, Konrad, *Mauerwerk Atlas*, München (Birkhäuser) 2001
- PAFF, Lilian, „Architecture in Relation to Art“, in: *transAKTION*, Kunst und Bau, 2003, Nr. 10, S. 53-57
- PIANO, Renzo, *Mein Architektur-Logbuch*, Ostfildern-Ruit (Gerd Hatje) 1997
- PICHLER, Karlheinz, „Panzer ‚besetzt‘ Kunsthaus“, in: *Neue Vorarlberger Tageszeitung*, 12.07.2002, Teil D Kultur, S. 42
- PILGRAM, Beat, „Schalungs- und Betonarbeiten am Kunsthaus Bregenz“, in: *DETAIL*, *Bauen mit Beton*, Nr. 8, Dezember, 1997, S. 1387-1388
- POMIAN, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums*, Berlin (Klaus Wagenbach) 1988
- PREISS, Achim / STAMM, Karl / ZEHNDER, Frank Günter, *Das Museum*, München (Klinkhardt & Biermann) 1990

- PUHAN-SCHULZ, Franziska, *Museen und Stadtimagebildung*, Bielefeld (transcript) 2005
- PURIN, Hans, „Kurzkomentar zur Landesgalerie“, in: KULTUR, Jahrgang 2, Juli/August 1987, Nr. 6, S. 18-19
- QUITSCH, Heinz, *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig (Friedr. Vieweg & Sohn) 1981
- RAUCH, Kathrin Anna, *Kunsthau Bregenz – über das Verhältnis von Kunst und Architektur*, Diplomarbeit Wien (Universität Wien) 2007
- RECLAM SACHBUCH, *Wörterbuch der Architektur*, Stuttgart (Reclam) ¹³2010
- RENNER, Lois, *Bilder 1991–2002*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2003
- SARNITZ, August. *Museums Positionen*, Salzburg, Wien (Residenz) 1992
- SCHABUS, Hans, *Das Rendezvousproblem*, Bregenz, Köln (Walther König) 2004
- SCHNEEDE, Uwe M., *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte*, Köln (DuMont) 2000
- SCHNEEDE, Uwe M., *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*, München (C. H. Beck) 2001
- SCHNEIDER, Eckhard, *Inside the work. Dokumentation 13 Jahre KUB*, Bregenz (Kunsthau Bregenz) 2012
- SCHINKEL, Karl Friedrich, *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Nördlingen (Uhl) 2006
- SCHITTICH, Christian, *Gebäudehüllen*, München (Edition Detail / Birkhäuser) 2001
- SCHITTICH, Christian, „Zwischen dekorierte Hülle und reagierende Haut“, in: HINDRICH, Dirk U. / HEUSLER, Winfried, *Fassaden – Gebäudehüllen für das 21. Jahrhundert*, Basel (Birkhäuser) 2006, S. 32-36

- SCHITTICH, Christian / STAIB, Gerald, *Glasbau Atlas*, Basel (Birkhäuser) 2006
- SCHUBERT, Hannelore, *Moderner Museumsbau – Deutschland, Österreich, Schweiz*, Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1986
- SCHULTZ, Franziska, „Barbie und die Guerilla Girls“, in FRAUENREFERAT – Amt der Vorarlberger Landesregierung, *10 Jahre Frauenreferat*, Bregenz (Eigendruck) 1995, S. 66-69
- SCHÜTT, Julian, „Es wird zahlreiche persönliche Dramen geben“, in: Das Kulturmagazin – DU, *Die Zukunft der Kunst – Was kommt. Was bleibt. Was verschwindet*, Juni 2009, 797, S. 13-48
- SCHÜTTE, Ulrich, *Ordnung und Verzierung*, Braunschweig (Friedr. Vieweg & Sohn) 1986
- SCHWANZER, Karl, *Architektur aus Leidenschaft*, Wien (Modulverlag) 1973
- SCHWIER, Hans, „Jede Epoche schafft ihre Museen“, in: PREISS, Achim / STAMM, Karl / ZEHNDER, Frank Günter, *Das Museum*, München (Klinkhardt & Biermann) 1990, S. 77-80
- SECESSION, *Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit*, München (Prestel) 1998a
- SECESSION, *Liz Deschenes*, Wien (Eigendruck) 2012
- SECESSION, *Marcus Geiger*, Wien (Eigendruck) 1998b
- SECESSION, *Gemischtes Doppel*, Wien (Eigendruck) 1992
- SECESSION, *Greg Lynn / Fabian Marcaccio – The Tingle*, Wien (Eigendruck) 1999
- SECESSION, *Projekt Fassade*, Wien (Eigendruck) 2001
- SECESSION, *Michael Zinganel*, Wien (Eigendruck) 1998c
- SEDLMAYR, Hans, *Die Architektur Borrominis*, Hildesheim (Olms) 2008

- SEIPEL, Wilfried, *Das Kunsthistorische Museum*, Wien (Brandstätter) 2008
- SEMPER, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1, München (Friedr. Bruckmann's Verlag)²1878
- SEMPER, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 2, München (Friedr. Bruckmann's Verlag)²1879
- SERRA, Richard, „Im Gespräch mit Alan Colquhoun, Lynne Cooke und Mark Francis“, in: KUNSTHAUS BREGENZ, *Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Köln (Kunsthau Bregenz / Walther König) 2000, S. 89-103
- SIEBEL, Walter, *Die europäische Stadt*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004
- SIEVERTS, Thomas, *Zwischenstadt*, Basel (Birkhäuser) 2001
- SITTE, Camillo, *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Braunschweig (Friedr. Vieweg & Sohn) 1983
- SONNIER, Keith, *Licht und Architektur / Öffentliche Auftragsarbeiten*, Bregenz, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2000
- STÄDTEBAULICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT STUTTGART, *Einführung Städtebau – Arbeitsmaterialien*, Stuttgart (Städtebauliches Institut der Universität Stuttgart) ⁴1994
- STEMSHORN, Max, *Mies & Schinkel*, Tübingen, Berlin (Wasmuth) 2002
- STEINER, Dietmar M. / PIRKER, Sasha / RITTER, Katharina, *Größere Gegner gesucht!*, Basel (Birkhäuser) 2001
- STEINER, Barbara / ESCHE, Charles, *Mögliche Museen*, Köln (Walther König) 2007
- STECKL, Hannes, *Architektur und Gesellschaft von der Antike bis zur Gegenwart*, Salzburg (Wolfgang Neugebauer) 1980

STIFTUNG MARIA EBENE, *Der Dinge Stand - Publikation zum Thema Kunst am Bau – Fallbeispiel Krankenhaus Stiftung Maria Ebene Vorarlberg*, Feldkirch (Eigenverlag) 1990

STILLER, Adolph, *Der Ringturm*, Salzburg (Pustet) 1998

STIMMANN, Hans, „Schauseiten – Kämpfe“, in: *Deutsches Architektenblatt*, 2008, Nr. 10, S. 10-15

STOLLER, Ezra, *The Seagram Building*, New York (Princeton Architectural Press) 1999

STÜBBEN, Joseph, *Der Städtebau*, Braunschweig (Friedr. Vieweg & Sohn) 1980

TABOR, Jürgen, *Tabu und Begehren*, Wien (Passagen) 2007

TAUSCH, Gunnar, „Architektur der Pixel“, in: *Baumeister*, 103, 2006, Nr. 3, S. 66-69

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, *Das Solomon R. Guggenheim Museum*, New York (Gerd Hatje) 1995

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, *Frank O. Gerry Guggenheim Museum Bilbao*, New York (Gerd Hatje) 1997a

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, *Jenny Holzer*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 1997b

THIEROLF, Corinna / VOGT, Johannes, *Dan Flavin Icons*, München (Schirmer/Mosel Verlag) 2009

THOENES, Christoph / EVERS, Bernd, *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Köln (Taschen) 2003

transAKTION, Kunst und Bau, 2003, Nr. 10

TRENKLER, Thomas, „Die Zahlenspiele der Museumsdirektoren“, in: *Der Standard*, 28.02.2005a, Teil 2, S. 2

- TRENKLER, Thomas, „Nervöses Buhlen um Besucher“, in: *Der Standard*, 27.02.2005b, Teil 2, S. 1
- TURRELL, James, *James Turrell*, Bregenz (Kunsthhaus Bregenz) 1997
- TURRELL, James, *The Other Horizon*, Wien, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2001
- TURRELL, James, *Zug Zuoz*, Ostfildern (Hatje Cantz) 2010
- ULRICH, Wolfgang, „Milieuprobleme: Kunst im Terrain der Werbung“ in: MITTMANNSTRUBER, Otto / STRAUSS, Martin, *Plakat.Kunst.*, Wien (Springer) 2000a, S. 44-55
- ULLRICH, Wolfgang, *Mit dem Rücken zur Kunst*, Berlin (Klaus Wagenbach) 2000b
- ULLRICH, Wolfgang, *Tiefer hängen*, Berlin (Klaus Wagenbach) 2003
- URSPRUNG, Philip, „Makro-Privatheit und Mikro-Öffentlichkeit“, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 87/54, 2000, Nr. 6, S. 35-41
- URSPRUNG, Philip, *Die Kunst der Gegenwart*, München (C. H. Beck) 2010
- VIEREKG, Hildegard, *Museumswissenschaften*, Paderborn (Wilhelm Fink Verlag) 2006
- VENTURI, Robert / BROWN, Denise Scott / IZENOUR, Steven, *Lernen von Las Vegas*, Basel (Birkhäuser) 2001
- VORARLBERGER LANDESMUSEUM, *Kunst und Bau in Vorarlberg seit 1945*, Lustenau (Eigendruck) 2003
- WAIDACHER, Friedrich, *Museologie – knapp gefasst*, Wien (Böhlau) 2005
- WAILAND, Markus / WEH, Vitus H., *Zur Sache Kunst am Bau*, Wien (Triton) 1998
- WALL, Tobias, *Das Unmögliche Museum*, Bielefeld (transcript) 2006

WALLNER, Markus, „Wegbereiter und Impulsgeber“ in: KUNSTHAUS BREGENZ, „10 Jahre Kunsthaus Bregenz“, Zeitungsbeilage der *Vorarlberger Nachrichten*, 06.07.2007, S. 9

WATSON, J. W., *Kröller-Müller – The first hundred years*, Eindhoven (Haarlem Enschede) 1989

WEBER, Jürg / HOFER, Josef, *Lentos Kunstmuseum Linz*, Bregenz, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2004

WEIBEL, Peter, *Moderne: Selbstmord der Kunst*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2011

WEISNER, Ulrich, *Museumsarbeit*, Bielefeld (Karl Kerber Verlag) 1991

WEISNER, Ulrich, „Museen unter dem Zwang zur Öffentlichkeit“, in: PREISS, Achim / STAMM, Karl / ZEHNDER, Frank Günter, *Das Museum*, München (Klinkhardt & Biermann) 1990, S. 175-190

WEIWEI, Ai, *Art-Architecture*, Köln (Walther König) 2011

WEST, Franz, *We'll not carry coals*, Bregenz, Köln (Walther König) 2003

WETTBEWERBE, Fachzeitschrift, Jahrgang 13, Juni/Juli 1989, Nr. 84/85

WETTBEWERBE, Fachzeitschrift, Jahrgang 14, Februar/März 1990, Nr. 90/91

WOHLFROMM, Anja, *Museum als Medium – Neue Medien in Museen*, Köln (Herbert von Halem Verlag) ²2005

ZAMBON, Sibylle, *Kunst sehen und verstehen*, Wien (Styria) 2102

ZEIGER, Mimi, *Museen heute*, München (Knesebeck GmbH & Co. Verlags KG) 2006

ZUMTHOR, Peter, *Architektur denken*, Basel (Birkhäuser) ²2006a

ZUMTHOR, Peter, „Da bin ich naiv wie ein Bauernbub“ in: KUNSTHAUS BREGENZ „10 Jahre Kunsthaus Bregenz“, Zeitungsbeilage der *Vorarlberger Nachrichten*, 06.07.2007, S. 16-17

ZUMTHOR, Peter, „Eine Anschauung der Dinge“, in: *Architektur denken*, Basel (Birkhäuser) ²2006b, S. 7-27

ZUMTHOR, Peter, *Häuser 1979–1997*, Baden (Lars Müller) 1998

ZUMTHOR, Peter, „Kunsthaus Bregenz – Versuch, einen noch nicht abgeschlossenen Entwurf einmal mehr zu Ende zu denken“, in: BRANDES, Uta, *Kunst im Bau*, Göttingen (Steidl) 1994, S. 106-111

ZUMTHOR, Peter, „Kunsthaus Bregenz“, in: GLASFORUM, Jahrgang 47, 1997, Nr. 5, S. 35-38

ZUMTHOR, Peter, *Kunsthaus Bregenz*, Bregenz, Ostfildern-Ruit (Gerd Hatje) ³1999

ZWERGER, Klaus, *Das Holz und seine Verbindungen*, Basel (Birkhäuser) ²2012

Internetquellen

COELN, Victoria: Chromotopia Kokoschka. Online im Internet: URL: www.mqw.at/no_cache/programm/?tx_mqprogramm_pi1%5Beventid%5D-=/=10622&cHash=29fc2796093892c2fa66a3e5aef32dda [Stand 2014-02-16]

CZÉPPAN, Gabi: Wiener Jubilar in Feuerwehrrot. Online im Internet: URL: www.focus.de/kultur/medien/kunst-wiener-jubilar-in-feuerwehrrot_aid_171618.html [Stand 2014-02-14]

FELDKIRCH FESTIVAL: Roland Adlassnig „Angesicht“. Online im Internet: URL: cdn3.vol.at/2005/06/Feldkirch-Festival_Ausstellungseroeffnungen.pdf [Stand 2014-02-14]

LICHTTAPETE, Lichtkunstkollektiv: 2011-Leopold Museum. Online im Internet: URL: www.lichttapete.at/# [Stand 2014-02-16]

LUM, Ken: Kunst als Gegenerzählung im öffentlichen Raum. Online im Internet: URL: www.mip.at/attachments/130 [Stand 2014-02-16]

MITTMANNNGRUBER, Otto: Potemkins Haus 2004/05. Online im Internet: URL: www.mittmannsgruber.info [Stand 2014-02-12]

MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG: Thomas Stimm. OUT SITE_1. Online im Internet: URL: www.mumok.at/program/archive/exhibitions/2008/out-site-1/?L=1 [Stand 2014-02-10]

MUSEUMSQUARTIER: Animierte Projektionen sorgten für Atmosphäre bei der Eröffnung des Museumsquartiers Wien. Online im Internet: URL: www.casamagia.com/Examples/MQ/de/index.html [Stand 2014-02-22]

OBRIST, Hans-Ulrich: Gespräch mit Gerhard Richter. Online im Internet: URL: www.mip.at/attachments/127 [Stand 2014-02-16]

OBRIST, Hans-Ulrich: (P)ARS PRO TOTO. Gespräch mit Douglas Gordon. Online im Internet: URL: www.mip.at/attachments/128 [Stand 2014-02-16]

OBRIST, Hans-Ulrich: Vienna Strip. Der Sequentielle Blick. Zum Großbild von Walter Obholzer. Online im Internet: URL: [www.mip.at/ attachments/124](http://www.mip.at/attachments/124) [Stand 2014-02-16]

PROBST, Ursula Maria: Erwin Wurm. Keep a cool Head. Online im Internet: URL: www.erwinwurm.at/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/dateien-//articles-reviews/100802/Kunstforum%20Nr.%20183.pdf&t=1399842724&hash-/=f95141109e64f5d6633b45d3df257951 [Stand 2014-02-10]

ROLLIG, Stella: „17th Century-20th Century“ von Ed Ruscha. Online im Internet: URL: www.mip.at/attachments/123 [Stand 2014-02-16]

Abbildungsverzeichnis

ANDRE, Carl, Things in their Elements

Abb. 89

ARCHITEKTURGALERIE AM WEISSENHOF: Manfred Lehmbruck – Architektur
um 1960,

Abb. 39

BÄTSCHMANN, Oskar, Ausstellungskünstler

Abb. 6, 7, 8

BALESTRINI, B., Mailand

Abb. 66

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNG, München

Abb. 11

BECKER, Annette / STEINER, Dietmar / WANG, Wilfried, Architektur im 20.
Jahrhundert – Österreich

Abb. 94

BENEVOLO, Leonardo, Die Geschichte der Stadt

Abb. 101, 102, 103, 109, 110, 111, 113, 115, 123

BENEVOLO, Leonardo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts,
Band 1

Abb. 40, 69

BEYELER FONDATION, Basel

Abb. 19, 20, 105

BINET, Hélène, Paris

Abb. 155, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 177, 180

BISCHOFF, Cäcilia, Das Kunsthistorische Museum

Abb. 106

BLESSING, Hedrich, Chicago History Museum, Chicago
Abb. 72

BRAUN, Zooney, Köln
Abb. 77

BRITISH MUSEUM, Department of Paints, London
Abb. 9

BUIJS, Jan Willem Eduard
Abb. 117

CHEVOJON
Abb. 60

COURTAULD INSTITUTE OF ART, London
Abb. 114

CRAIG-MARTIN, Michael, London
Abb. 240

CREMERS, Stefan, Karlsruhe
Abb. 81

DANTO, Arthur Coleman, After the End of Art
Abb. 124

DANTO, Arthur Coleman, Kunst nach dem Ende der Kunst
Abb. 143, 144

DUMONT KUNSTREISEFÜHRER, Berlin
Abb. 32

DURAND, Jean-Nicolas-Louis, Précis of the Lectures on Architecture
Abb. 62, 63

DYCKERHOFF WEISS Marketing und Vertriebsgesellschaft
Abb. 83

EBERLE, Todd

Abb. 21

ERIMITAGE, St. Petersburg

Abb. 12

ETH ZÜRICH, gta Archiv

Abb. 90

FINK, Susanne, Kunst am Bau in Vorarlberg seit 1945

Abb. 107

FINK, Tone, Wien

Abb. 233

FOGG ART MUSEUM, Harvard University Art Museum, Cambridge, Massachusetts

Abb. 112

GAYLE / GILLION, 1974

Abb. 59

GIEDION, Sigfried, Raum, Zeit, Architektur

Abb. 58, 61

GREBER, Marianne, Wien

Abb. 234

HALFEN GmbH & Co. KG

Abb. 79

HANSEMANN, Bilderarchiv

Abb. 3

INSTITUT FRANCAIS D'ARCHITECTURE / DAF

Abb. 70

KINOLD, Klaus

Abb. 33, 34

KLOCKER, Gerhard, Lauterach
Abb. 181

KOGLER, Peter, Wien
Abb. 119

KOPPELKAMM, Stefan, Berlin
Abb. 56

KOPPENSTEINER Susanne, Secession – Die Architektur
Abb. 92, 93, 118, 136

KRASE, Waltraud, München
Abb. 31

KRUFT, Hanno-Walter, Geschichte der Architekturtheorie
Abb. 64, 65, 71

KUB Archiv
Abb. 185

KUNSTHAUS BREGENZ, archiv kunst architektur – Werkdokumente (aka-Reihe)
Abb. 50, 95, 96

KUNSTHAUS BREGENZ
Abb. 149, 150, 151, 152, 187, 193, 195, 196, 201, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 222, 224, 225, 226, 228, 229,
230, 236, 238, 241, 242, 243, 244, 246, 248, 254

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT INNSBRUCK
Abb. 2, 4, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 35

LANG, Werner, München
Abb. 80

LEITH, Markus
Abb. 41

MARANZANO, Attilio
Abb. 198, 249

MERISIO, Pepi, Bergamo
Abb. 53

MIDDLETON, Robin / WATKIN, David, Weltgeschichte der Architektur:
Klassizismus und Historismus, Band 2
Abb. 68

MITTMANNSTRUBER, Otto / STRAUSS, Martin, Kampagne ohne Auftrag
Abb. 129

MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN, China – Facing Reality
Abb. 145

MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN, Peter Kogler
Abb. 147

MUSEUM IN PROGRESS, Wien
Abb. 138, 139, 140

NAREDI-RAINER, Paul, Entwurfsatlas Museumsbau
ABB. 1, 24, 28

NEUE VORARLBERGER TAGESZEITUNG
Abb. 192

NOUVEL JEAN, in: El Croquis
Abb. 88

NÜSSLEIN, Timo, Hitlers Architekten Paul Ludwig Troost
Abb. 36

OMA, Rem Koolhaas, in: El Croquis
Abb. 120

ONSELL, Max, Ausdruck und Wirklichkeit
Abb. 67

ÖSTERREICHISCHE POST AG
Abb. 176

SERVICE PHOTOGRAPHIQUE DE LA RMN, Paris
Abb. 5, 10

PICTOR International
Abb. 122

PIANO, Renzo, Mein Architektur-Logbuch
Seite 16, 17, 44, 45

PREUSSISCHER KULTURBESITZ Bildarchiv, Berlin
Abb. 13

RENNER, Lois, Wien
Abb. 245

REVISTA INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA, Barcelona
Abb. 74

RIEGER, Etienne
Abb. 134

RIST, Stephan, Zürich
Abb. 37, 38, 48, 49, 54, 108, 130, 131, 188, 218, 219, 220, 221, 227, 247, 250,
253

RIST-STADELMANN, Carmen, Bregenz
Abb. 97, 98, 104, 133

RUFF, Thomas, Düsseldorf
Abb. 86

SAGMEISTER, Rudolf, Bregenz
Abb. 194

SCHITTICH, Christian, Gebäudehüllen
Abb. 51, 57, 75, 76, 78, 85

SCHITTICH, Christian / STAIB, Gerald, Glasbau Atlas
Abb. 52, 73, 82

SCHWEIZER, Roland, Paris
Abb. 87

SEMPER, Manfred, Hamburg
Abb. 91

SONNIER, Keith, New York
Abb. 235

SPECKTER, Otto, Hamburg
Abb. 99

SPILUZZINI, Margherita, Wien
Abb. 42, 84, 137

SPRENGEL-MUSEUM, Hannover
Abb. 14, 15

STEINER, Barbara / ESCHE, Charles, Mögliche Museen
Abb. 18

STIEGLITZ, Alfred, New York
Abb. 116

STILLER, Adolph, Der Ringturm
Abb. 141

STRÖHLE, Karl-Heinz, Wien
Abb. 231, 232

THALER, Wolfgang
Abb. 135

transAktion, Kunst am Bau
Abb. 46, 47

TRETTNER, Markus, Lindau
Abb. 182, 184, 197, 199, 200, 252

TSCHIRA
Abb. 55

VORARLBERGER KRAFTWERKE AG, Bregenz
Abb. 183

BIBLIOTHECA VATICANA, Rom
Abb. 100

WEST, Franz, Wien
Abb. 208, 237

WERLEMANN, Hans
Abb. 121

WETTBEWERBE, Fachzeitschrift, Jahrgang 14
Abb. 148

FRANK LLOYD WRIGHT Foundation, Talisien
Abb. 43

ZUMTHOR, Peter, Haldenstein
Abb. 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 165, 174, 175

ZUMTOBEL Licht GmbH, Dornbirn
Abb. 178, 179, 186, 189, 190, 191, 212, 223, 239, 251

URL://www.kunsthallewien.at/?event=26248-_1075 [Stand 2014-02-14]
Abb. 132

URL://www.lichttapete.at/# [Stand 2014-02-16]
Abb. 125

URL://www.mqw.at/no_cache/programm/?tx_mqprogramm_
pi1%5Beventid%5D=10622&cHash=29fc2796093892c2fa66a3e5aef32dda
[Stand 2014-02-16]
Abb. 126

URL://www.mumok.at/program/archive/exhibitions/2008/out-site-1/?L=1
[Stand 2014-02-16]
Abb. 146

URL://www.seiser.at/German/products/d_Quart01.html [Stand 2014-05-07]
Abb. 127, 128

URL://www.wst-versicherungsverein.at/fileadmin/user_upload/presse-pdf/
Presseaussendungen_Verein_2013/PA_Ringturmverhuellung_Verbundenheit.pdf
[Stand 2014-02-16]
Abb. 142