

Das Kunsthaus Bregenz:
Seine Bedeutung und Position in der Architekturgeschichte

Schriftliche Arbeit
zur Erlangung des Grades Dr. Phil.
an der Fakultät für Geschichtswissenschaft
der Ruhr-Universität Bochum

eingereicht bei
HD Dr. Andreas Köstler (1. Gutachter)
Prof. Dr. Joachim Petsch (2. Gutachter)

vorgelegt von
So Young Park

2005

| | |
|--|-----|
| Einleitung | 1 |
| 1. Das Gebäude | 7 |
| 1.1 Lage und städtebauliche Situation | |
| 1.2 Baugeschichte | |
| 1.3 Beschreibung und typologischer Vergleich | |
| 1.4 Klimatechnologische Innovation | |
| 1.5 Das Thema Licht und der mediale Leuchtkörper | |
| 2. Die Typologie und das Ausstellungswesen des Kunsthauses Bregenz | 25 |
| 2.1 Die Typologie des Kunsthauses | |
| 2.2 Das Sammlungs- und Ausstellungskonzept | |
| 2.3 Neue ortsspezifische Kunstaussstellung | |
| 3. Das Kunsthaus Bregenz im Diskurs der Minimalismusarchitektur | 39 |
| 3.1 Minimalismus im Architekturdiskurs | |
| 3.2 Minimalismus und Museumsarchitektur | |
| 3.3 Leere und Einfachheit | |
| 3.4 Die „elementare Wickeltechnik“ und der Statuswechsel der Fassade | |
| 4. Fassadenanalyse und Kompositionsprinzip | 60 |
| 4.1 Kunsthaus Bregenz | |
| 4.2 Thermalbad Vals | |
| 4.3 Schweizer Pavillon auf der Expo in Hannover 2000 | |
| 4.4 Komposition statt Konstruktion | |
| 5. Parergonales Fassadenwerk und tektonisches Ornament | 79 |
| 5.1 Wiederkehr des Ornaments | |
| 5.2 Parergonalität und Fassadenwerk | |
| 5.3 Serielles Verfahren und tektonisches Ornament | |
| 6. Peter Zumthor und sein „Architektur-Denken“ | 106 |
| 6.1 Peter Zumthor | |
| 6.2 Ort, Bild, Material, Poetik | |
| 6.3 Melancholie, Romantik, Atmosphäre und Sinnlichkeit | |
| Zusammenfassung | 122 |
| Anhang | 128 |
| Bildverzeichnis | 132 |
| Literaturverzeichnis | 138 |
| Abbildungen | |
| Lebenslauf | |

Einleitung

Keine andere Bauaufgabe vertritt die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts architektonisch besser als die der Museumsarchitektur. Dieser Zeitraum kann sogar als „Zeitalter der Museumsarchitektur“ bezeichnet werden. Vor allem die Kunstmuseen lassen sich durchaus in ihrer Bedeutung und ihrem sozialen Status mit den Kathedralen im Mittelalter vergleichen. In der Tat scheint die zeitgenössische Museumslandschaft so zu sein, daß in jeder bedeutenden Stadt mindestens ein bedeutendes Kunstmuseum steht oder daß jeder bedeutende Architekt mindestens ein Kunstmuseum gebaut hat. So haben zum Beispiel Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Hans Hollein, Philip Johnson, Renzo Piano, James Stirling, Norman Foster, Jean Nouvel, Tadao Ando, Robert Venturi und Scott Brown, Aldo Rossi, Steven Holl, Mario Botta, Richard Meier, Daniel Libeskind, Ioh Ming Pei, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Jacques Herzog und Pierre de Meuron, Oswald Matthias Ungers mindestens ein Museum gebaut. Einer, der unter dieser langen Namensliste vermißt wird, ist Le Corbusier. Dennoch beteiligte sich auch Le Corbusier durch einen privaten Ausstellungspavillon in Zürich, der jetzt als Centre Le Corbusier benutzt wird, an dieser großen Baustelle des 20. Jahrhunderts. In diesem Museumsboom befriedigt aber eine gut aufgebaute Sammlung allein nicht mehr das Bedürfnis nach Repräsentation der Städte und Gemeinden. So werden immer mehr Entwürfe von namhaften Architekten oder Entwürfe für spektakuläre, einmalige Erlebnisarchitekturen realisiert.

In der Entwicklung der Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert sind, wie manche Kritiker meinen, zwei entgegengesetzte Strömungen zu beobachten. Eine ist der sogenannte funktionelle Museumsbau, der vor allem, wie das Louisiana Museum in Humlebæk bei Kopenhagen (1958-59) von Jorgen Bo und Vilhelm Wohlert, mehr Wert auf „stille Kunstkontemplation“¹ legt und einen mehr oder weniger funktionalen, architektonischen Rahmen geschaffen hat. Dagegen kündigte das im Jahr 1959 eröffnete Solomon R. Guggenheim Museum in New York von Frank Lloyd Wright den Anfang der skulpturalen, spektakulären Museumsarchitektur an. Durch sein spiralförmiges Gebäude, welches dem inneren Lampensystem folgt, lassen sich aber nur schwer die Kunstwerke betrachten und aufhängen, umso mehr zieht das architektonische Spektakel die Aufmerksamkeit der Besucher auf

¹ Lampugnani 1999, S.11

sich. Das Guggenheimrezept, nach dem sich das Museumsgehäuse auch in die Liste der Kunstsammlungen eintragen lässt, spiegelt sich auch in Frank O. Gehrys architektonischem Beitrag in Bilbao wider. Zu den Bauten mit dieser skulpturalen Selbstdarstellung gehören auch das Centre Pompidou in Paris von Renzo Piano und Richard Rogers (1977) sowie die Staatliche Galerie in Stuttgart von James Stirling (1982), die einen architektur-orientierten Museumsbauboom auslösten. Vor allem das Centre Pompidou schlägt nicht nur mit seiner Gestaltung der sichtbar gemachten technischen Leitungen, wie Wasser- und Elektroröhren, neue Wege ein, sondern es schafft auch eine neue Beziehung zwischen der Museumsarchitektur und dem Architekten. Im Gegensatz zu Wrights Guggenheim Museum, wo der Name des bereits renommierten Architekten eine wichtige Rolle spielte, war das Centre Pompidou für die beiden Architekten Rogers und Piano der Schlüsselbau für den danach folgenden Erfolg. Hiermit entsteht die enge, gegenseitige Beziehung zwischen Museum und Architekten, die „Architekturgeschichte der Namen“², und die Museumsbauten werden zum Lehrbuch der zeitgenössischen Architektur.

Neben Wrights Guggenheim-Museum bringt auch die 1968 errichtete Berliner Neue Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe eine wichtige Veränderung im Status der Museumsarchitektur mit sich. Die zwei Museumsbauten zeigen zwar in ihrer Erscheinungsform Gegensätze, aber beide signalisieren mehr die Baukunst der großen Meister als die dort gezeigten Sammlungen selbst. Während das Guggenheim Museum mit seiner spiralen Architektur-Skulptur als „Ikone nicht funktionaler Museumsarchitektur“³ fungiert, gilt das Berliner Museum mit seinem ästhetisierten, überlegt proportionierten Baukörper als Vertreter des klassischen Pathos eines Museumstempels. Dieses Bild eines Tempels wird bei Kunstmuseen häufig neben dem Bild des Schlosses als architektonisches Vorbild zurückgegriffen, obwohl die Institution Kunstmuseum eigentlich als Folge der Demokratisierung im 18. Jahrhundert entstanden ist. Da die Bauaufgabe eines Kunstmuseums mit der Geschichte der Sammlung und Präsentation eng zusammen hängt, wird die architektonische Identität in der Wurzel von antiken Schatzhäusern, Tempeln, Renaissance- oder Barockschlössern gesucht. Norman Foster, zum Beispiel, errichtet in unmittelbarer Nähe eines antiken römischen Tempels in Nîmes ein neues Kunstzentrum, das Carré d'Art, als architektonisches Pendant zur antiken Nachbarschaft und damit als eine

² Pehnt 1994, S.25

³ Mack 1999, S.19

moderne Version des antiken Tempels. Foster bezieht sich bei seinem Entwurf bewußt auf die urbanistische Situation in Nîmes und drückt dies vor allem im Eingangsmotiv, breite Vordachzonen mit fünf schlanken Stahlsäulen, aus. Diese Typologie eines Tempels wurde bereits von Karl Friedrich Schinkel in seinem Alten Museum in Berlin in Kombination mit dem Kuppelmotiv ausprobiert und fungiert seitdem als Leitmotiv eines Museums, wie jüngst das Eingangsgebäude der Langen Foundation von Tadao Ando zeigt. Das Tempelmotiv wird aber nicht nur in formalen Analogien wieder errichtet, sondern auch als sakrale Räumlichkeit eines Museums beibehalten. Victoria Newhouse zum Beispiel ordnet unter anderem das Kiasma Museum in Helsinki von Steven Holl (1998), das Kunsthaus Bregenz von Peter Zumthor (1997) und das Museum of Modern Art in San Francisco von Mario Botta (1995) in der Kategorie „das Museum als sakraler Raum“⁴ ein. Als räumliches Merkmal des sakralen Raums nennt Newhouse unter anderem die hermetische Abgeschlossenheit der Räume, wo „von außen kommende Ablenkungen verhindert“ und damit „die volle Konzentration“ ermöglicht wird.⁵ Andere Kritiker, wie Ernst Hubeli zum Beispiel, bezeichnen diese sakralen Merkmale der Ausstellungsinstitutionen als „Reaktualisierung der Aura“ und die „ästhetische Reduktion“ im Fall des Kunsthauses Bregenz ist ihm zufolge nichts anderes als eine „traditionelle Rhetorik der Aura“.⁶

Soziologisch betrachtet steht das Kunstmuseum an der Grenze zwischen der demokratischen und der feudalen Gesellschaft. Es führt dazu, daß sich die Institution Museum trotz der Zugänglichkeit des allgemeinen Publikums aus dem repräsentativen, monumentalen und elitären Charakter nicht gänzlich befreien kann. Die Basis dieser Charakterzüge liegt bereits in der Nutzung ehemaliger Fürstenresidenzen als öffentlich zugängliche Museen, welche den danach folgenden Museumsbauten eine Reihe von würdevollen Architekturformen verliehen haben. Die Versuche, diesen feudalistischen und elitären Charakter eines Museums zu überwinden und anstelle dessen das Interesse an Kunstpädagogik und Kunstvermittlung zu intensivieren, führten einerseits zu architektonischen Veränderungen wie der Abschaffung der monumentalen Freitreppe, der Einführung eines ebenerdigen Eingangs, der Auflösung der Kuppelsäle und der Beseitigung der prachtvollen Dekorationen.⁷ Andererseits

⁴ Newhouse 1998, S.46ff

⁵ ebd.

⁶ Hubeli 1997, S.12ff

⁷ Pehnt 1994, S.15

scheiterten die alternative Räumlichkeit der schwarzen Kastenform und der weißen Zellen als Typologie der idealen Museumsarchitektur bald an seiner sterilen Räumlichkeit. Die große Langweiligkeit forderte neue, dramatische Gesten der Räumlichkeit wie etwa die Spiralen eines Wright, die bunte Farbenwelt eines Rogers und Piano oder das scheinbare Formenchaos eines Gehry.

Aus Sicht der Dichotomie der Kunstentwicklung wird seit Ende der 1980er Jahre von der sogenannten „zweiten Generation des Neuen Museums“⁸ als Gegensatz zu den dramatischen Gesten gesprochen. Wolfgang Pehnt bezeichnet mit der „zweiten Generation des Neuen Museums“ eine Reihe von Museumsbauten, die durch zurückhaltende Ausstellungsräume und eine klare Architektursprache gekennzeichnet sind. Dazu zählt er unter anderem das Gebäude der Münchner Privatsammlung Goetz von Herzog und de Meuron (1992), das Kunsthaus in Bregenz von Peter Zumthor (1997) und das Kirchner Museum in Davos von Gigon und Guyer (1992). Vittorio Lampugnani beurteilt die Museumsbauten dieser Architekten, aber auch die von Álvaro Siza und David Chipperfield als „zwar rigoros zurückgenommen“ aber als „künstlerisch ungemein ambitionierte Dispositive“⁹. Nach Lampugnani führt die „ästhetische Dominanz“ auch zu „störrischen Raumkonstruktionen, die sich ab und an ihrer eigentlichen Bestimmung [...] entgegenstellen.“¹⁰ Wie Lampugnani Skepsis an dem Paradoxon, „die extreme Reduktion“ und „die extreme Expression“ als „das gleiche Primat der Architektur über die Kunst“ zu betrachten,¹¹ berühren die sogenannten neutralen, zurückhaltenden Museumsbauten wieder die Frage nach der idealen Beziehung zwischen Kunst und Architektur.

Das Kunsthaus Bregenz von Peter Zumthor ist vor diesem ambivalenten Beziehungshintergrund zu betrachten. Ursprünglich sollte eine Arbeit über das Kunsthaus Bregenz und – in Bezug auf die allgemeine Rezeption dieses Gebäudes – die „minimalistische“ Museumsarchitektur entstehen. Es stellte sich aber bald heraus, daß die aus dem Feuilleton stammende Kategorisierung des Bregenzer Kunsthauses unter dem Begriff „Minimalismus“ problematisch ist. Ausgegangen von der einfachen Frage des Doktorvaters HD Andreas Köstler was die merkwürdige Glasschicht des Bregenzer Gebäudes sei, entstand dann ein komplexes Netzwerk um das Kunsthaus Bregenz. Zwar konnte diese

⁸ ebd.

⁹ Lampugnani 1999, S.14

¹⁰ ebd.

¹¹ ebd.

einfache Frage nach dem Wesen der Fassade aus konstruktiver, bautechnischer Sicht als Glasschindel-Ummantelung und aus formaler Sicht als Merkmal des sogenannten „Minimalismus“ beantwortet werden. Aber was diese eigensinnige Konstruktion wirklich ist, wie man sie definieren kann, warum sie so ist und welchen Stellenwert sie in der Architektur- und Kunstgeschichte bekommt, wäre nicht so schnell zu beantworten gewesen. Die intensive Auseinandersetzung mit der scheinbar einfachen Fragestellung führte zu der Vermutung, daß die Fassade im Grunde nichts anderes als ein Ornament sein kann und über den Status des Ornaments nachgedacht werden sollte. Der Weg führt von der Fassade über das Ornament zum seriellen Verfahren der 1960er Jahre und zur Wechselbeziehung zwischen Musik und bildender Kunst sowie zwischen Architektur und Tektonik. Aber auch die Vielschichtigkeit des Begriffes Transparenz durch den Einsatz von Glas und Licht sowie der Statuswandel und der Paradigmenwechsel der Fassade, vom Gesicht zum eigensinnigen Fassadenwerk und seiner Medialisierung, spiegelt sich dabei wider. Hinter der scheinbar einfachen Form der Fassade verbirgt sich ein sehr umfangreicher Themenbereich wie der des Ornaments und der Serialität, welcher allein aus dem formal-ästhetischen Aspekt der minimalistischen Museumsarchitektur hätte nicht befriedigend beantwortet werden können. Um diesen Aspekt zu erläutern, ist es daher nötig, die Merkmale und Probleme des sogenannten Minimalismus auf das Kunsthaus Bregenz zu beziehen: vor allem die Aspekte der Einfachheit, der Leere und formalen Askese, die bei einer solchen Kategorisierung eine Rolle spielen.

Das Ziel dieser Arbeit lag demzufolge darin, ein Netzwerk um das Kunsthaus Bregenz aus baugeschichtlichen, museologischen, formal-ästhetischen und hermeneutischen Aspekten zu erstellen und damit seine Position und Bedeutung in der Architekturgeschichte zu bestimmen. Zahlreiche Vergleichsbeispiele, überwiegend aus der Museumsarchitektur, verdichten dieses Netzwerk. Die Suche nach einzelnen Anknüpfungspunkten beginnt mit der Beschreibung des Gebäudes und der Baugeschichte. Auch die Auseinandersetzung mit den Eigenschaften und den Besonderheiten des Gebäudes, mit der Frage nach dem Wesen des Kunsthauses und seinen Ausstellungskonzepten, mit dem Minimalismus-Diskurs in der Architekturszene der 1990er Jahre sind Bestandteile des Netzwerks. Die Analyse der Fassade, die als unverwechselbare Eigenschaft des Gebäudes gilt, und die Auseinandersetzung mit dem Thema vom Statuswandel des Ornaments sowie der Fassade verdichten das Netzwerk weiter.

Einen wichtigen Stellenwert besitzt dabei das Thema Licht. Wenn im Zentrum dieses Netzwerkes das Kunsthaus Bregenz steht, wird dieses Thema Licht von den radial gestreuten einzelnen Themen zusammen gehalten. Zumthors Ansicht, die vor allem durch zusammensetzende Eigenschaft der Architektur ausgeprägt ist, unterstützt die tektonische und ornamentale Eigenschaft des Fassadenwerks. Diese Ornament-These begleitet die Bestimmung der Position und Bedeutung des Kunsthauses Bregenz in der Architekturgeschichte aus dem Minimalismus-Diskurs hinaus. Gleichzeitig aber erweitert sie, je nach Blickwinkel, das Spektrum des sogenannten „Minimalismus“. In dieser Arbeit geht es weniger um die endgültige Beurteilung eines bestimmten Stils, sondern vielmehr darum, das breite Spektrum um das Kunsthaus Bregenz zu erläutern und die Bedeutung des Fassadenwerks innerhalb der Tradition der Architekturgeschichte zu erhellen.

1. Das Gebäude

1.1 Lage und städtebauliche Situation

Das Kunsthaus Bregenz wurde im Sommer 1997 am Ostende des Bodensees nach dem Entwurf des Schweizer Architekten Peter Zumthor errichtet. Es besteht aus einem 30m hohen Ausstellungsgebäude auf einer quadratischen Grundrißform mit Kantenlängen von 26,57m und einem hierzu orthogonal gelegenen Verwaltungsgebäude mit einem Bauvolumen von 11 x 21,57 x 8,35m.¹ Das Bauvolumen des Verwaltungsgebäudes entspricht etwa jeweils einem Drittel der Höhe und Breite des Ausstellungsgebäudes und fügt sich an die Gebäudevolumina des Altstadtteils. Das mit großformatigen opaken Glasschindeln ummantelte Hauptgebäude besteht aus vier oberen Geschossen für den Ausstellungsbereich mit Eingangsfoyer und zwei unteren Geschossen für museumspädagogische Zwecke sowie Räumen für Technik und Depot. Die Fassade des Verwaltungsgebäudes besteht aus Platten aus schwarz gefärbtem Beton im Wechsel mit wandhohen Fenstertüren, die mit schwarzen Stahlrahmen versehen sind. Das Verwaltungsgebäude beherbergt im Erdgeschoß das Museumscafé² und einen Museumsshop, in den oberen zwei Geschossen die Büros und eine öffentlich zugängliche Bibliothek. Die beiden Gebäudeteile säumen die Nord- und Westseite des Areals und bilden zusammen mit dem benachbarten Kornmarkttheater³ aus den 1950er Jahren einen rechteckigen Vorplatz, den Karl-Tizian-Platz. Der Museumsvorplatz wird teilweise als Straßencafé oder als Bühne für kulturelle Veranstaltungen genutzt. Dem südlichen Ende des Platzes ist eine nach Ost-West verlaufende Straße angeschlossen, hinter welcher ein Gasthaus den Platz abschirmt. In weiterer Nachbarschaft befinden sich ein weiteres Gasthaus, eine kleine runde Seekapelle, die Nepomuk-Kapelle aus dem 18. Jahrhundert, eine Grünfläche mit

¹ Abbildungen zu Kunsthaus Bregenz: Abb.1-16 und 68-76

² Obwohl die gastronomische Einrichtung im Verwaltungsgebäude offiziell KUB-Café genannt wird, bezeichnet Zumthor sie als Bar. Hinter dieser amerikanischen Bezeichnung steckt nicht nur Zumthors Vorliebe für Musik, vor allem für Jazz, sondern auch die bewußte Distanzierung vom sonstigen Betrieb eines Museumscafés. Anders als ein innerhalb des Museums betriebenes Café schafft die Bar in Bregenz durch den vom Museum unabhängigen Betrieb und vor allem durch die Nutzung seines Vorplatzes einen neuen Kontext zum städtischen Raum. Das KUB-Café bietet dementsprechend nicht nur tagsüber warme Mahlzeiten und abends Cocktails, sondern auch regelmäßige kulturelle „Events“ wie Jazz- oder Blues-Sessions. [Vgl. Mack 1999, S.104 und KUB 2004 b]

³ Das Theater am Kornmarkt wurde ursprünglich als Kornhaus von Josef Hirn zwischen 1838 und 1840 errichtet und zwischen 1951 und 1955 nach dem Plan von Willibald Braun und Willy Braun als Theater umgebaut. [Vgl. Theater am Kornmarkt 2004]

dem Dr. Anton Schneider-Denkmal, das Hauptpostamt im Stil der Gründerzeit. Der Eingang des Kunsthauses befindet sich auf der Seite des Museumsvorplatzes, während die repräsentative Seite des Gebäudes, die Seite zum See und zur mehrspurigen Schnellstraße, eigentlich seine Rückseite ist. Die Lösung als ein solitär gestaltetes Gebäude mit gleichwertigen Allseiten-Fassaden in Kombination von hohem Baukörper an der Seeseite und niedrigen Querriegeln an der Stadtseite folgt den städtebaulichen Gegebenheiten.

Die städtebauliche Situation der Bodenseestadt Bregenz, Sitz der Vorarlberger Landesregierung, zeichnet sich vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch seine Lage als Verkehrsknotenpunkt für die Bodensee-Schifffahrt und die Bahnverbindung zwischen Österreich, Schweiz und Süddeutschland aus. Die Stadt Bregenz, deren Gründung auf die Zeit während der römischen Besiedlung zurück geht, ist nicht als eine am Ufer konzentrierte, typische Hafenstadt erbaut worden.⁴ Da die Funktion des Hafens erst im 19. Jahrhundert zugefügt wurde, erfuhr die Stadt eine zweigeteilte Stadtentwicklung. Einerseits sammeln sich Großbauten an der dem Bodenseeufer entlang laufenden Uferpromenade, der sowohl die Schnellstraße als auch die Bahntrassen folgen. Andererseits sieht man klein strukturierte Bebauungen des Stadtzentrums „auf Terrassen am Hang des Pfänders“⁵. Die Stadt dehnt sich aber auch mit repräsentativen Landesverwaltungsgebäuden hoch in den Berg hinein. Demzufolge dienen die meisten städtebaulichen Neubaupläne entlang der Uferpromenade der sinnvollen Verbindung zwischen der Innenstadt und dem Seeufer und verleihen gleichzeitig dem Ufer als Fenster der Stadt einen repräsentativen Charakter. So zeigen zum Beispiel die Hauptfassade des Postamtes mit kolossalen Säulen und Allegorien oder die Bühnenfassade des Theaters am Kornmarkt eine zum See orientierte architektonische Lösung, während der dreiflügelige Baukörper des Postamtes sowie der Haupteingang des Theaters zur Innenstadt gerichtet sind. Dieses Konzept mit zwei fast gleichwertigen Schauseiten sowohl zur Innenstadt als auch zum See hin ist in Bregenz nicht selten zu finden. Das architektonische Bild der Uferpromenade wird durch den Neubau für die Tourismus & Stadtmarketing GmbH sowie den unspektakulären Durchgangsbahnhof verlängert und endet mit der etwas entfernten, auf dem See befindlichen Seebühne für die berühmten sommerlichen Bregenzer Festspiele.

⁴ Chramosta 1998.

⁵ ebd.

1.2 Baugeschichte

Das Projekt, ein Kunsthaus in Bregenz zu errichten, geht auf das Ende der 1980er Jahre zurück. Die österreichische Landesregierung Vorarlberg, vor allem der damalige Landeskulturreferent Herbert Keßler, initiierte mit dem Projekt „die Einrichtung einer Landesgalerie“⁶. Als Standort wurden die Umnutzung eines unter Denkmalschutz stehenden Gebäudes in Feldkirch sowie ein Neubau auf dem Kornmarktareal in Bregenz vorgeschlagen. Die aus Kostengründen bevorzugte Umbauidee in Feldkirch mußte aufgrund der Ablehnung einer Abbruchbewilligung durch das österreichische Bundesdenkmalamt 1988 endgültig aufgegeben werden. Bereits zwei Jahre zuvor gab es auf Initiative der Abteilung Hochbau und Kultur der Vorarlberger Landesregierung hin einen beschränkten Wettbewerb für das geplante Landesgalerie-Projekt, zu dem ein großer Teil der eingeladenen Architekten Pläne für den Neubau in Bregenz abgaben. Nachdem die Stadt Bregenz im Jahr 1989 dem Land „unentgeltlich eine Liegenschaft am Kornmarktareal im Gesamtausmaß von 1675m² überlassen“ hatte, begann die konkrete Planung des Projekts. Jenem „Raum- und Funktionsprogramm“ für das Landesgalerie-Projekt folgte 1990 ein erneuter „baukünstlerischer Wettbewerb“, welcher österreichweit öffentlich ausgeschrieben war und zu dem zusätzlich fünf ausländische Architekten eingeladen wurden. Bei diesem Wettbewerb gingen insgesamt 72 Einsendungen ein und Zumthors Plan wurde mit der Begründung, es handele sich um einen „interessanten Versuch einer prototypischen Lösung in einer spezifischen landschaftlichen und städtebaulichen Situation“, als Siegerprojekt gewählt. Zumthors Wettbewerbsentwürfe zeigten, nach Friedrich Achleitner, ein „auf Stützen stehendes Prisma“, welches „an die Architektur der Pfahlbauten, [...] erste(r) Baukultur des Bodenseeraums“ erinnern sollte.⁷ Dieser Wettbewerbsplan zeigt ähnliche Gebäudemasse wie der realisierte Bau. Unterscheidend ist, daß der Baukörper nach oben etwas breiter und das Gebäude von mehreren Pfeilern im Inneren getragen wird. Etwas modifiziert, aber geblieben ist das doppelschichtig ummantelnde Fassadenkonzept.⁸ Unter den eingereichten Wettbewerbs-entwürfen, die überwiegend ein „langgestrecktes Volumen“ vorschlugen, zeigte Zumthors Plan als einziger „ein turmartiges

⁶ Die folgenden Informationen zur Baugeschichte des Bregenzer Kunsthauses stammen aus diesem Bericht, solange sie nicht gekennzeichnet sind: Rechnungshof 1996

⁷ Achleitner 1999, S.45

⁸ Zum Wettbewerbsergebnis siehe den Bericht in: Bahula 1990/1991, S.44ff (Abb.17-18)

Volumen am See und einen Freiraum zur Altstadt“⁹. Aus diesem Grund schlug Zumthor damals entgegen der Bedingung der Ausschreibung den Erhalt des sich auf dem Grundstück befindenden “Forsthauses” und damit dessen Sanierung und Adaption ins Museumsprojekt „als Scharnier“¹⁰ zwischen Ufer- und Altstadtzone vor. Das Forsthaus wurde jedoch bei den Sanierungsarbeiten abgerissen¹¹ und anstelle dessen sollte ein zusätzlicher Neubau für Verwaltungsgebäude errichtet werden. Zunächst wurde zur Erstellung des Ersatzbauplanes für das Forsthaus der amerikanische Künstler Donald Judd beauftragt und dieser entwarf ein dreistöckiges Gebäude mit Tonnengewölbe, das vom Kunsthaus-Direktor Edelbert Köb als „Dokumentationszentrum“ genannt wurde.¹² Trotz des detaillierten Plans von Judd wurde die architektonische Planung aus Gründen der einheitlichen Platzgestaltung schließlich auf Zumthor übertragen. Da die Baubedingungen für das Verwaltungsgebäude und für das Ausstellungsgebäude durch „Empfehlungen der Jury“ in Bezug auf Raumhöhe, Lichtdecke, Statik und Funktionen nach und nach verändert wurden, wurde eine zusätzliche Überarbeitung des Wettbewerbsentwurfes erforderlich.¹³ Dies führte nicht nur zu einer Verzögerung des ursprünglich für Dezember 1991 vorgesehenen Baubeginnes um etwa zwei Jahre, sondern auch zur Erhöhung der Baukosten. Dieses führte aufgrund der Kritik der Landesregierung wegen “mangelhafter Leistung des Architekten“¹⁴ zur Einschaltung des Rechnungshofes. Nach der endgültigen Überarbeitung der Pläne wurde das ursprünglich vorgesehene Raumvolumen des Ausstellungsgebäudes von 16871m³ auf rund 29600m³ erhöht. Dies diente jedoch nicht der Vergrößerung der Ausstellungsfläche beziehungsweise einer Erhöhung des Ausstellungsvolumens, sondern es führte zu einem größeren Lichtdeckenvolumen und zur Erweiterung des zweiten Untergeschosses mit Depot und technischen Einrichtungen.

Der Streit um die Kosten zwischen dem Bauherrn, also der Vorarlberger Landesregierung, und dem Architekten spiegelt die damalige Museumsbausituation des Landes Österreich wider, die leider eine mangelnde Erfahrung im Bereich des zeitgenössischen Museumsbaus zeigt. Bis Anfang der 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts bleibt in Österreich, im Gegensatz zu

⁹ Mack 1999, S.99

¹⁰ ebd.

¹¹ Vgl. Beuth/Guratsch 1997

¹² Köb 1992, S.122 und 126f (Abb.21)

¹³ Zwischenzeitlich integrierte Zumthor zwar großformatige Aussichts Fenster zur Seeseite in den oberen Geschossen. Hierauf wird aber im endgültigen Plan wieder verzichtet zugunsten der Sensibilität und ruhigen Konzentration bei der Kunstbetrachtung. [Vgl. Abb.19-20]

¹⁴ Rechnungshof 1996, S.12

Deutschland, der sogenannte Museumsboom mit Beginn in den 1970er Jahren aus, obwohl einige österreichische Architekten wie Hans Hollein mit neuen Kunstmuseen in Mönchengladbach und Frankfurt, Gustav Peichl mit der Ausstellungshalle in Bonn oder Coop Himmelblau mit einem Museumspavillon im niederländischen Groningen zur Geschichte der Museumsarchitektur beitragen. Gerade Hans Hollein und sein Städtisches Museum auf Abteiberg, Mönchengladbach (1972-1982) ist nach dem Schweizer Architekturkritiker Hubertus Adam einer der Vorreiter des Museumsneubaubooms seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts gewesen.¹⁵ Statt dessen entstehen in Österreich erst Diskussionsforen über Museumsarchitektur, wie die vom österreichischen Bundesministerium für auswärtige Angelegenheiten initiierte Wanderausstellung und deren Dokumentation 1992 in Form eines Kataloges belegt.¹⁶ Dort werden allen voran zehn Projekte für Museumsneubau beziehungsweise Museumsum- und -anbau vorgestellt, die sowohl Kunstmuseen als auch andere museale Einrichtungen beinhalten und ursprünglich bis Mitte der 1990er Jahre fertig gestellt werden sollten. Dazu gehören neben dem Kunsthaus Bregenz Pläne für eine Kunsthalle in Wien von Adolf Krischanitz, das Jüdische Museum in Wien von Daniella Luxembourg, das Kunsthistorische Museum in Wien von Rudolf Lamprecht, das Museumsquartier in Wien von Ortner und Ortner, das Niederösterreichische Landesmuseum in St. Pölten von Hans Hollein, das Österreichische Museum für angewandte Kunst in Wien (MAK) von Peter Noever, das Österreichische Theatermuseum in Wien von Karl und Eva Mang, der Zubau des Technischen Museums in Wien von Atelier Schönbrunner Strasse sowie das Trigon Museum in Graz von Schöffauer. Bis zur Fertigstellung des Bregenzer Kunsthauses 1997 wurden jedoch lediglich die Renovierungsprojekte des Wiener Kunsthistorischen Museums und Theatermuseums, der Umbauplan des MAK, die provisorische Einrichtung der Wiener Kunsthalle sowie die Zubaumaßnahme des Technischen Museums umgesetzt. Die verbliebenen Projekte befanden sich bis dahin lediglich in der Planungsphase und wurden erst nach der Jahrhundertwende mit großen Veränderungen beziehungsweise Neuplanungen realisiert. Außer diesen Projekten gab es auch vereinzelt Bauprojekte für Räume der Kunst wie die im Jahre 1995 fertig gewordene „Kunst Halle Krems“ oder die Ausstellungshalle der EA-Generali Foundation“ in Wien (1995). Es handelt sich hierbei nicht um einen richtigen Neubau eines Kunstmuseums, sondern um die Erweiterung einer ehemaligen Tabakfabrik und um den Umbau einer

¹⁵ Adam 2000 a

¹⁶ Vgl. Sarnitz 1992

Industriehalle zur Ausstellungshalle.¹⁷ Trotz der Erfolge einzelner Architekten außerhalb der Landesgrenzen fehlten in Österreich selbst bis zur Eröffnung des Kunsthauses in Bregenz Bauprojekte in der Kategorie der neuen, eigenständigen Museumsarchitektur, die mit den zahlreichen europäischen Kunstmuseen seit dem Centre Pompidou (1977) in Paris von Renzo Piano und Richard Rogers oder der Staatlichen Galerie in Stuttgart (1982) von James Stirling mithalten können. Der Gründungsdirektor des Bregenzer Kunsthauses prognostizierte bereits vor dem Baubeginn, daß das Kunsthaus „nach der Vollendung der erste größere Neubau für zeitgenössische Kunst seit fast hundert Jahren in Österreich sein wird.“¹⁸ Johanna Hofleitner bezeichnet sogar das Kunsthaus in Bregenz als Österreichs ersten Museumsbau im 20. Jahrhundert.¹⁹ In dieser Situation, wo es an der tatsächlichen Museumsbaupraxis und Erfahrung sowie an Konzeptionen für derartige Prestigebauprojekte mangelte, kann die Kritik des Rechnungshofes wegen der höheren „Kubaturkosten“, die Baukosten pro Kubikmeter, im Vergleich mit neun deutschen und schweizerischen Museen nur teilweise zugestimmt werden.²⁰

Die Kritik des Rechnungshofes am Architekten bezog sich auf wiederholtes Terminversäumnis, auf die mangelhaften Planungsunterlagen, auf den Mangel an Einhaltung der Standardnormen und das Nicht-Bedenken technischer Unsicherheiten. Zumthor verteidigte sich später in einem Interview mit der Berliner Tageszeitung wegen der wiederholten Kostenstreitigkeiten in Bregenz wie auch bei dem Berliner Topographie-Projekt mit dem Argument, daß bei beiden Projekten „aufgrund des politischen Drucks und wider besseren Wissens das Budget viel zu niedrig angesetzt“ war und „später nie auf ein realistisches Maß erhöht worden“ war.²¹ Er bezeichnet es in einem weiteren Interview mit der ZEIT als Fehler, geglaubt zu haben, das Budget würde, wie von den Projektverantwortlichen versprochen, im Laufe der Bauzeit erhöht werden.²² Mit seiner Vermutung, die enormen Kostendifferenzen seien entstanden, weil seine Pläne und Modelle so einfach aussähen, liegt er vermutlich nicht ganz falsch. Der Direktor des Wiener Architekturzentrums, Dietmar Steiner, argumentiert ähnlich

¹⁷ Die Kremser Kunsthalle wurde von Adolf Krischanitz als ein kontainerartiger Ausstellungstrakt mit einem Verbindungsteil im Innenhof der Fabrik zugebaut. [Vgl. Ulama 1997]

¹⁸ Köb 1992, S.127

¹⁹ Hofleitner 1997

²⁰ Nach dem Bericht des Rechnungshofes lagen die Kosten pro Kubikmeter beim Bregenzer Kunsthaus mit rund 6400 Schilling etwa 10-18.5 % höher als bei den vergleichenden Museen. [Vgl. Rechnungshof 1996, S.15f]

²¹ Gessler/Lautenschläger 2001

²² Rauterberg 2001

in seinem Appell zum Weiterbau von Zumthors Topographie des Terrors. Zumthors einfach erscheinende Entwürfe und Modelle „verführen“ zu der Mutmaßung, daß diese leicht, einfach, schnell und vor allem billig umzusetzen seien. Wie seine fertiggestellten Bauprojekte zeigen, verlangen die so einfach erscheinenden Entwürfe in Wirklichkeit enorme Präzision sowohl bei der Materialfertigung als auch bei der handwerklichen Umsetzung. Gerade dies macht das Qualitätsmerkmal seines Gebäudes aus: „Das Geheimnis von Zumthors architektonischer Leistung besteht darin, scheinbar simple Formen und Erscheinungen von Gebäuden in Wahrheit an die experimentelle Grenze der technischen Herstellbarkeit zu treiben. Für den Laien bleibt dabei eine überraschende und immer wieder beeindruckende Stimmung und Atmosphäre, weil er spürt, aber nicht weiß, dass dem Bauwerk ein extremes bautechnisches Experiment, eine immense Forschungsleistung zugrunde liegt, um die Erfahrung des Architektonischen wieder ein Stück über die Grenze des bisher Bekannten hinauszutreiben“²³. Solch eine „Umgehung aller Bauvorschriften zum Zwecke der Architektur“²⁴ sowie die Überschreitung der machbaren Grenzen spielen vor allem bei der Museumsarchitektur, teilweise um technischer und konstruktiver Experimente willen, aber auch allein um der Form willen, keine geringe Rolle. Die als beste Baukunst identifizierende Museumsarchitektur stellt gern die Frage nach dem Sinn von Standardisierung und Vereinheitlichung auf den Kopf.

Der Rechnungshof stand jedoch mit seiner Kritik nicht allein da. Zwei Bregenzer Bürgerinitiativen, die an der Seite der enttäuschten regionalen Künstler standen, deren Kunstwerke dieses Haus gewidmet werden sollte, protestierten heftig gegen Zumthors Bauplan. Äußerungen wie „Eiswürfel“, „größter Yoghurtbecher des Alpenraums“, „kubistisches Kunstwarenlager“ oder sogar „ästhetische Mißgeburt“ fielen wütend in jenem Protest.²⁵ Diese heftigen Worte gegen Zumthors Entwurf schlugen jedoch spätestens nach der gelungenen Eröffnungsausstellung und dem zahlreichen Lob der überregionalen und internationalen Zeitungen und Fachzeitschriften ins Positive um oder wurden vergessen. Außerdem besänftigte das Versprechen, für die regionalen Künstler ein geeignetes Ambiente in einem historischen Schloß zu finden, die kritische Haltung der Gegner. Der größte Erfolg spiegelt sich jedoch in Auszeichnungen wie dem dritten dänischen Carlsberg Preis (1998) oder dem sechsten Mies van der Rohe Preis (1999) für die beste europäische Architektur wider. Auch gegen

²³ Steiner 2004, S.88

²⁴ ebd.

²⁵ Dungal 1997 und Beuth/Guratsch 1997

die folgende, internationale Architektur-Pilgerschaft in den ansonsten architekturtouristisch vernachlässigten Ort am Bodensee scheint die Bregenzer Bürgerinitiative nichts einwenden zu wollen.²⁶

1.3 Beschreibung und typologischer Vergleich

Das dem reinen Ausstellungszweck dienende Hauptgebäude besteht wie oben erwähnt aus einem betonierten Kernbau und einem „konstruktiv autonomen“ Fassadenwerk²⁷ aus geschindelten Glastafeln, die vor allem als „Wetterschutz und Tageslichtmodulator“ dienen.²⁸ Das Ausstellungsgebäude besteht aus vier jeweils unterschiedlich hohen Obergeschossen²⁹ mit einer Gesamthöhe von 30m, und zwei Untergeschossen, deren Gesamthöhe ca. 10m beträgt. Die diese gesamte Geschoßfläche einnehmenden oberen drei Ausstellungsräume sind allseitig mit hohen Betonmauern und Isolierfensterbändern am oberen Ende der Mauer quasi luftdicht abgeschlossen. Nur die kaum wahrnehmbaren schmalen Schlitz an den Außenwandkanten der Bodenplatten sorgen für Luftaustausch. Das Erdgeschoß war ursprünglich, anders als die oberen Ausstellungsräume, nicht als Ausstellungsraum konzipiert, sondern als Eingangshalle, in der verschiedene Veranstaltungen stattfinden sollten. Dementsprechend unterscheidet sich das Erdgeschoß sowohl in der Raumhöhe als auch in der Gestaltung von den restlichen Ausstellungsräumen. Dort säumen anstelle der wandhohen Betonwände Glaswände den Raum und bestimmen im Wechsel mit den tragenden massiven Betonwänden das Raumbild. Auch der Terrazzoboden unterscheidet sich durch die schwarze Färbung von den grauen Böden der restlichen Ausstellungsräume. An der Betonoberfläche der Wände, anders als in den Ausstellungsräumen, sind die Verbindungsspuren der Schalung unretuschiert belassen. Anstelle der Lichtdecken hängt im Erdgeschoß eine Reihe von Pendellampen mit halbeiförmigen Aluminiumschirmen und somit wird hier die volle Raumhöhe der Geschoße gezeigt. Diese fast 2m tief hängenden Lampen markierten die Höhe der Lichtdecken in den oberen Ausstellungsräumen. Die Lampen werden aber mit

²⁶ „Von den über 200,000 Besuchern gaben in den ersten Jahren bei regelmäßig stattfindenden Befragungen etwas die Hälfte an, in erster Linie wegen der Architektur gekommen zu sein.“ [Sagmeister 2001, S.42]

²⁷ Da die Fassade des Bregenzer Kunsthauses nicht nur aus Flächen bildender Struktur aus Glas, sondern auch aus voluminösen, doppelschichtigen Mantelwerk besteht, ist es hier als Fassadenwerk bezeichnet. Mehr über die Konstruktion der Fassade siehe unten im Kapitel 4.; Abb.68-76

²⁸ Zumthor 1999 b, S.7

²⁹ Erdgeschoß: 6,2m, 1. und 2. Obergeschoß: 4,25m, 3. Obergeschoß 4.95m [Vgl. Jungblut 2004]

zunehmender Nutzung des Erdgeschoßes als Ausstellungsraum abmontiert und durch Strahlleuchten ersetzt. Jedoch werden die Lampen je nach Größe und Situation der ausgestellten Objekte immer wieder montiert, um die ursprüngliche Idee des Architekten zu bewahren. Dagegen bildet die innere Struktur der oberen Ausstellungsräume zusammen mit dem fugenlos geschliffenen Terrazzoboden und den diese Räume blickdicht umfassenden Wänden eine Art nach „oben offenen Lichtauffangbehälter“³⁰. Getragen werden diese aufeinander geschichteten Betonwannen ähnlichen Ausstellungsräume durch drei 72cm dicke, sich im Inneren der Ausstellungsräume befindenden, massiven Betonscheiben. Diese Tragscheiben aus Beton sind unterschiedlich lang und stehen zueinander orthogonal und zu den Wänden parallel. Zwischen den Tragscheiben und den „umlaufenden Aufbordungen“³¹ befinden sich die vertikalen Erschließungselemente wie Treppenhaus, Warenlift, Personenlift, Nottreppe sowie Steigleitungen. Diese nach dem Prinzip eines Windrades angeordneten Tragscheiben verleihen den ansonst quadratischen Ausstellungsräumen eine leichte Dynamik sowie Tiefenwirkung und dienen gleichzeitig als Sichtschutz gegen die als störendes Element bei der Kunstbetrachtung geltenden vertikalen Erschließungselemente. Diese sowohl funktionell als auch formell ausgleichende Lösung ist eines der besten Beispiele für die reduktive, harmonische, intelligente Raumorganisation Zumthors. Der fließende Übergang zwischen den ruhigen, quadratischen, hallenartigen Ausstellungsräumen und dem bewegungleitenden Treppenhaus führt zu einer spiralen Wegführung, die seit Frank Lloyd Wrights Guggenheim in New York als für Galerien geeignete einfachste Wegführung gilt. Friedrich Achleitner bezeichnet den Charakter der „vertikale(n) Verkettung“ von Ausstellungsräumen und deren Wegführung als „gestapelte Enfilade“³², also eine vertikale Version jenes typischen achsialen Raumorganisationsmodus der Barockpaläste, der auch in Museumsbauten gern beibehalten blieb. Zumthor selbst bezeichnet diese Wegführung „von Geschoß zu Geschoß wie von Raum zu Raum“ als „das Turmartige des Museums“.³³ In der Tat steht das Kunsthaus am Bodenseeufer wie ein Turm aus der Umgebung hervorgehoben. In den einzelnen Ebenen der aufgetürmten Räume hängen zwischen den betonierten Raumschachteln, also zwischen der Unterseite des Bodens des oberen Geschosses und dem Boden des unteren Geschosses die Lichtdecken. Die knapp 2m tiefer abgehängten

³⁰ Zumthor 1998, S.214

³¹ Geotherme 2004

³² Achleitner 1999, S.46

³³ Zumthor 1998, S.7

Glasdecken aus opaken Glasscheiben in der Größe von 1,45 x 1,45m sind durch Metallklammern und Zugstangen fugenlos zusammengehalten und verbergen die künstlichen Lichtquellen und die sonstigen technischen Einrichtungen. Dem Maß der Lichtdecke folgt auch die Schalungsspur der Betonwände und teilt den Raum in ein Rastersystem von je 16 Spalten und Zeilen. Die unterschiedlichen Längen der Tragscheiben sind nach diesem Modulmaßsystem angeordnet und stehen sowohl zueinander als auch zu der gesamten Raumbreite im proportionalen Verhältnis der kleinen Septime (5:9) und Quarte (3:4).³⁴ Zusammen mit dieser sanften Dynamik verleihen die wechselnden Farbnuancen, die je nach Lichteinfallstärke durch im Vorfeld berechnete, unterschiedliche Stärken der Lichtdeckenscheibe erzeugt werden, dem sonst allzu streng wirkenden Raum einen Hauch von Lebendigkeit. Auch die fugenlos verbundenen Lichtdecken lassen den Betrachter im Gegensatz zur flächenbündigen Deckenkonstruktion aus gerahmten Gläsern nicht nur die materielle Präsenz des Glases erfassen, sondern durch ihre offene, luftige Struktur den Charakter der abgehängten Elemente und damit die Kontraste der Materie, Beton und Glas, deutlich wahrnehmen.³⁵

Das grundlegende Gestaltungsprinzip des Bregenzer Kunsthauses ist das für das Kunstmuseum als ideal geltende Raumkonzept eines Oberlichtsaals, welcher der Forderung der zeitgenössischen Künstler wie Georg Baselitz – das beste Licht komme von oben³⁶ – folgt und seit den 1990er Jahren in neu gebauten Museen als Idealtypus des Ausstellungsraumes realisiert wird. Das Kirchner Museum in Davos (1991) von Annette Gigon und Mike Guyer, das durch diese gelungenen Oberlichtsäle von den Kritikern positiv bewertet wurde, und die Sammlung Goetz in München (1992) von Herzog und de Meuron, wo die seitliche Lichtgebung in Kombination mit einem Oberlicht realisiert wurde, können als unmittelbares Vorbild für das Kunsthaus in Bregenz dienen.³⁷ Was Zumthors Bau einzigartig macht, ist die Aufschichtung der Oberlichtsäle, ohne dabei den freiräumigen Charakter des Oberlichtsaals durch das konstruktiv-statisch notwendige Stützensystem zu vermindern. In München lassen die Architekten Herzog und De Meuron den unteren Teil des Untergeschosses im Boden

³⁴ Die kürzeste Tragscheibe entspricht der Länge von fünf Deckenglasscheiben, 7,5 m, die mittlere neun, also 13,5 m, die längere zwölf, also 18 m und die Kantenlänge der Ausstellungsräume beträgt 24 m.

³⁵ Mack 1999, S.101f

³⁶ „Das beste Licht kommt von oben, der beste Raum für diesen Zweck hat geschlossene hohe Wände, wenig Türen, keine Seitenfenster, Oberlicht, keine Stellwände, keine Fußböden, und schließlich auch keine Farben.“ [Baselitz 2000, S.14]

³⁷ Abb.27-28

versenken, damit die Fensterbänder des Untergeschosses auf Höhe des Erdgeschosses bleiben. Außerdem unterstützen in München die engmaschige Stahlskelett-Konstruktion das Tragsystem des Gebäudes sowie die horizontale Unterteilung des Geschosses in mehrere kleine Räume. Der Münchner Bau liefert dennoch den grundlegenden Hinweis für das Verständnis der Struktur der geschichteten Oberlichtsäle. Die Kernbaustruktur allein hätte Zumthors Kunsthaus, wie die Sammlung Goetz, als eine Aufsichtung geschlossener Räume mit oberen Fensterbändern aussehen lassen. Zumthor erweitert jedoch das Münchner Raumkonzept um weitere Geschosse und reduziert gleichzeitig das Raumkonzept von Herzog und de Meuron auf stimmige Quadrate und schließlich läßt er das Ganze mit Glasschindeln einheitlich „bekleiden“. Das zusätzliche Mantelwerk aus opaken Glasschindeln dient als Teil des mehrfachen Licht-Filtersystems, das durch doppelte Brechung und einfache thermische Isolierung sowohl schädliche UV-Strahlung als auch Hitze absorbiert und den starken Lichteinfall vermeidet.

1.4 Klimatechnologische Innovation

Die Verwirklichung der grundlegenden Ideen von Tageslicht-Auffang-Räumen und ruhigen Meditationsorten im Ausstellungsbereich, wo nach Zumthor „weder die akustisch störenden leisen Summen der Ventilatorengeräusche noch riesigen Luftkanälenschatten“ zu wünschen sind, wird vor allem durch ein technisch innovatives Klimasystem unterstützt. Da das überwiegend aus Glas gebaute Gebäude im Allgemeinen einerseits für helle Lichtverhältnisse sorgt aber andererseits sehr schnell einen Gewächshauseffekt auslöst, ist für solche Gebäude eine Klimaanlage unverzichtbar. Vor allem werden in Kunstmuseen durch die enorme Wärmeabgabe von zahlreichen Leuchtquellen an die Gebäudekühlung wesentlich höhere Ansprüche gestellt als an die Gebäudewärmung. Für das Kunsthaus Bregenz entwickelten Zumthor und die Techniker der Firma Meierhans aus Erfahrungen der „Energiegewinnung mit erdberührten Betonbauteilen in Österreich und der Schweiz“ ein Klimasystem nach dem Prinzip der Bauteilkühlung und des zirkulierenden Kühlwassers als natürliche Wärmesenkung.³⁸ Dieses als „sanfte Klimatisierung mit Baukühlung“ bezeichnete Klimasystem im Bregenzer Kunsthaus besteht aus der

³⁸ Alle Informationen über die Klimatechnik des Kunsthauses in Bregenz sind der Homepage der Firma Meierhans und Geotherme entnommen: Geotherme 2004 und Meierhans 2004

sogenannten „Betonabsorberanlage“, den insgesamt 28km langen Wasserröhren, die in den betonierten Wänden und Böden eingelassen sind, und der Idee, dem gesamten Gebäude „im Winter wärmeres Wasser und im Sommer kühleres Wasser“³⁹ zulaufen zu lassen. Dieses System verkörpert eine klimatechnisch innovative Idee, die Gebäudetemperatur nicht durch die Luft, sondern durch die Gebäudemasse zu kontrollieren. Dazu tragen neben den Wasserröhren auch die als Fundament dienenden „Schlitzwände“ im Untergeschoßbereich bei, die normalerweise in der Bodenseeregion als Bautechnik für Winterwärmespeicher verwendet wird. Durch dieses Klimasystem konnte das Kunsthaus in Bregenz die für ein Kunstmuseum erforderlichen Luftwerte (zwischen 48% und 58% r.F.), Lufttemperaturschwankungen (von ± 2 Kelvin pro Tag), relative Feuchte ($\pm 3\%$ pro Tag) sowie die gewünschte Raumtemperatur zwischen 20 und 26 Grad je nach Jahreszeit gewährleisten. Außerdem reduzierte das museologisch, ökonomisch und ökologisch vorteilhafte Klimasystem in Bregenz letztendlich im Gegensatz zur üblichen aggressiven „Powerklimatechnik“ in anderen Kunstmuseen die Baukosten der Klimaanlage um die Hälfte und die jährliche Betriebskosten bis auf ein Fünftel.⁴⁰

1.5 Das Thema Licht und der mediale Leuchtkörper

Das Thema Licht spielt in Zumthors Entwurf für das Kunsthaus in Bregenz eine grundlegende Rolle, wie eine Ideenzeichnung zeigt. Er zeichnet dort ein Quadrat mit gebrochenen Linien, durch die das Licht in die innere Fläche des Quadrats hineindringen kann. In einem Interview mit Gerhard Mack äußert sich Zumthor über seine Intention „einen Körper (zu) bauen, der die Seeluft in sich aufnimmt.“⁴¹ Jene Seeluft hinterließ bei dem Architekten bei seinem ersten Besuch an einem regnerischen Tag den entscheidenden Eindruck: „Das eindrucklichste, das ich dort sah, war nicht die Stadt, sondern der Wechsel der Lichtqualität, wenn man von den Bergen herunterkommt.“⁴² Zumthor wollte dieses subtile Licht, welches in der Wechselwirkung von Luft und Wasser am Bodensee entsteht, im architektonisch definierten Raum einfangen. Da Zumthor in den Ausstellungsräumen weder starken Lichteinfall durch die Fenster noch eine

³⁹ ebd.

⁴⁰ Im Bregenzer Fall betragen die Baukosten der Klimaanlage 22 Millionen Schilling und die Betriebskosten 350,000 Schilling. [ebd.]

⁴¹ Mack 1999, S.99

⁴² ebd.

großartige Aussicht auf den See, sondern ein natürliches Lichtverhältnis sowie „die Subtilität des Lichts“ dazu „möglichst viel, aber blendefrei“ wünschte, mußten die Räume mit einem hohen Oberlichtschacht und einem mehrfach Licht brechenden System ausgestattet werden. Anders als in den übrigen Oberlichtmuseen sollte sein Kunsthaus keine Räume mit gleichmäßig verteilten Licht enthalten, sondern Räume, in denen es helle und schattige Zonen gibt und ihre gegenseitige Wirkung die Sensibilität des Sehens erweckt.⁴³ Demzufolge dient die künstliche Beleuchtung⁴⁴ oberhalb der fugenlos verbundenen Decke in erster Linie als Hilfsbelichtung oder Nachtbeleuchtung. Die Ausstellungsräume sollen nach Zumthor von jeglichem außenweltlichem Lärm und Hektik abgeschnittene, ruhige meditative Räume werden, wo nur das durch doppelte Brechung modifizierte Licht eingelassen wird. Gerhard Mack äußert auf dem Symposium im Bregenzer Kunsthaus *Kunsthäuser. Architektur versus Kunst. Kunst versus Architektur* von 2000, daß in Zumthors Kunsthaus „die Wahrnehmung des Lichts, seiner Veränderung in Zeit und Raum, seiner Abschattungen und Wechsel, seiner Freiheit und Intensität“ „zum eigentlichen Erlebnis“ werden.⁴⁵ Im Inneren des Kunsthauses wird, so nach Mack, solch ein doppelt gefiltertes Licht „als reine Qualität, als ein Absolutes, als Abstraktum“ erfahrbar gemacht.⁴⁶

Das als ein Tageslichtmuseum mit geschichteten Oberlichtsälen in Form von oben offenen Lichtauffangbehältern konzipierte Kunsthaus in Bregenz leitet wiederum die innere Beleuchtung nach außen. Zumthor bezeichnet sein Gebäude als einen „Leuchtkörper“, der „das wechselnde Licht des Himmels, das Dunstlicht des Sees in sich aufnimmt“ und „Licht und Farbe zurückstrahlt“, damit es „je nach Blickwinkel, Tageszeit und Witterung etwas von seinem Innenleben

⁴³ In diesem Punkt der Lichtgestaltung folgt Zumthor den Rat von Christopher Alexander im *Pattern Language* (deut: *Eine Muster-Sprache*). Im Bezug auf das Thema „gefiltertes Licht“ oder „Lichtinseln“ zum Beispiel schreibt Alexander, „Wir wissen, daß das durch einen Baum voller Laub fallende Licht sehr schön ist – es wirkt anregend und erzeugt Freude und Heiterkeit; und wir wissen, daß einheitlich beleuchtete Flächen langweilige, uninteressante Räume schaffen.“ [Alexander 1995, S.1193] Er begründet diese Unterschiede unter anderem damit, daß unser Auge in grellem, starkem Licht die Grenzlinien automatisch schärfer sieht, als sie in Wirklichkeit sind. Diese Kontraste und scharfen Grenzlinien sind uns unangenehm und die Einzelheiten werden aufgrund der starken Kontraste und Grenzlinien nicht wahr genommen. Als Lösung des Problems schlägt er vor, durch Kletterpflanzen oder Gitterwerk das Licht zu brechen und weicher zu machen. Zumthor folgt diesem Vorschlag zwar nicht wortwörtlich, aber setzt ihn so um, daß das Kunsthaus wie mit gläsernen, geometrischen „Blättern“ bedeckt wäre. Damit ermöglicht er den grundlegenden Gedanken, eine weiche, modulierte aber leicht unterscheidende Lichtzone zu schaffen, auch im Inneren eines Kunstmuseums.

⁴⁴ Die künstlichen Lichtquelle werden am Anfang 2005 mit dem neuen indirekten Lichtsystem ausgetauscht.

⁴⁵ Mack 2000

⁴⁶ ebd.

erahnen lässt“⁴⁷. Die Idee, das Gebäude – im Ganzen oder teilweise - wie eine Laterne im nächtlichen Himmel leuchten zu lassen, ist aber nicht neu, sondern ist seit der Herstellung und der Verwendung von großflächigen Glasscheiben an Gebäuden ein beliebtes Gestaltungselement gewesen. Unter den zeitgenössischen Architekten beschäftigt sich vor allem das Architektenteam Herzog und de Meuron mit der Verwirklichung dieser Idee, wie das Basler Lokomotiveschuppen-Projekt von 1995 und das Münchner Projekt sowie die Londoner Tate Modern (2000) zeigen. Der Dachaufsatz mit Museumsrestaurant in London zum Beispiel dominiert, nach Hubertus Adam, wie ein „lightbeam“ den Londoner Nachthimmel.⁴⁸ Anders als das „laterale Oberlicht“⁴⁹ in München, London oder Davos belichten in Bregenz nicht nur die Oberlichtbänder, sondern auch die zwischen den Fassaden und dem Kernbau installierten Leuchten den Baukörper als Ganzes. In der Regel, das heißt mit Ausnahme der die Fassadeninstallationen zeigenden Sonderausstellungszeiten, wird das Kunsthaus nachts wie eine sanftes Licht spendende Leuchte gedämpft belichtet. Das nachts belichtete Kunsthaus wirkt wie ein leuchtender Turm, der sowohl im städtebaulichen als auch im metaphysischen Sinn den Charakter des Kunstinstituts versinnbildlicht. Diese Typologie des Leuchtkörpers übernimmt auch das Lentos Museum in Linz (2003) vom Schweizer Architekturbüro Weber und Hofer. Das Lentos Museum, das in mehrerer Hinsicht das Konzept des Bregenzer Kunsthauses als Vorbild nimmt, besitzt hinter der beschrifteten, durchsichtigen äußeren Glashaut eine zweite innere Schicht der Fassade. Zwischen der Glashaut und der inneren Konstruktion sind zahlreiche Leuchten integriert, „die in Farbton und Helligkeit variiert werden“⁵⁰ können. Diese Leuchte verwandelt den 130m langen Baukörper an der Donau wie einen riesigen „Tumbler“⁵¹ in einen sich vom Blau bis Rot verändernden Leuchtkörper.

Die Ausstellung *Light Construction* von 1995 in New York präsentiert 33 Bauprojekte, die das Element Licht als wichtiges Konstruktionsmittel benutzt haben. Knapp ein Drittel dieser Ausstellungsprojekte sind Museumsbauten, wie die Sammlung Goetz, die Cartier Foundation for Contemporary Art, das

⁴⁷ Zumthor 1999 b, S.7

⁴⁸ Vgl. Tate Modern 2004 und Adam 2000

⁴⁹ ebd.

⁵⁰ Lentos 2004 (Abb.29-30)

⁵¹ „Tumbler“ ist ein Produktname der englischen Firma Mathmos. Die im Inneren der Glasquader integrierten elektrischen Lichtdioden (LED) verändern entweder nach einem vorgegebenen Zeitintervall oder in Abhängigkeit der Position des Blocks die Farbe des Lichtes. Allerdings ist im Gegensatz zu der opaken Glasschindelfassade in Bregenz die Nachtbeleuchtung in Linz für die umgebenden Häuser eine Störfaktor, wie die Zeitung Der Standard berichtet. [Vgl. Rohrhofer 2003]

Kunsthaus Bregenz, das Weisman Art Museum, das Shimosuwa Municipal Museum, das Kirchner Museum in Davos, der Phoenix Art Museum Sculpture Pavillon, das Helsinki Museum of Contemporary Art sowie der Plan für Wiener Museum of Modern Art von Ortner und Ortner. Nach dem Chefkurator von MoMA, Terence Riley, ist das Thema Licht als Konstruktionsmittel von Elektromedien beeinflusst und es geht um das Nachdenken über die Wechselbeziehung zwischen Architektur, visueller Perzeption und Struktur.⁵² Der „Turm der Winde“ von Toyo Ito von 1986 in Yokohama zum Beispiel, dessen äußere Fassade 1995 neu bezogen wurde, bietet ein gutes Beispiel für das Thema Licht und Transparenz. Der viereckige Kern dieses Turms ist mit einer transluzenten Aluminiumhaut in Zylinder-Form umhüllt. Es werden insgesamt 1,280 kleine Lampen, 12 ringförmige Neonleuchten und 30 Flutlichtscheinwerfer installiert. Diese Lichter reagieren auf Helligkeit, Wind und Umgebungsgeräusch⁵³ und damit verwandelt sich der als Wassertank und zur Ventilation der unterirdischen Einkaufsstraßen dienende Turm in der Dunkelheit zu einer interaktiven „Lichtspielmaschine“⁵⁴.

Bei der Umsetzung der Idee, das Gebäude als überdimensionalen Leuchtkörper fungieren zu lassen, spielt in Bregenz die den gesamten Baukörper einheitlich bekleidende Glasschindel-Fassade die wesentliche Rolle, obwohl der Rechnungshof die Schuld an der enormen Kostenerhöhung der „besonderartigen Fassadengestaltung und deren zahlreichen Tests und Prüfungen“⁵⁵ zuweist.⁵⁶ Gerade diese Struktur der übereinander gelegten Glasscheiben mit offenem Fugensystem verwandelt das Gebäude nicht in eine tote Glasvitrine, sondern in einen kristallinen Leuchtkörper. Die mittlerweile als zusätzliche Ausstellungsfläche zu benutzende Fassadenkonstruktion schafft den Mehrwert, der dem Gebäude die unverwechselbare Identität gibt.⁵⁷ In der Eröffnungsausstellung thematisiert der amerikanische Künstler James Turrell nichts anderes als Licht und Leuchtkörperhaftigkeit des Gebäudes. Gemäß

⁵² Riley 1995, S.9

⁵³ ebd., S.132f

⁵⁴ Auer 1988, S.106; Abb.24-26

⁵⁵ Für die Verglasungsmontage der Fassade und der Isolierverglasung im Zwischenraum der Fassade und des Kernbaus wurden Sonderkonstruktionen von Kränen, Hebewerkzeugen sowie Saugern benötigt. [Vgl. Meierhans 1997, S.41]

⁵⁶ In der Tat trägt allein die Fassadenkonstruktion mit Kosten von insgesamt ca. 60 Millionen Schilling zu den Gesamtkosten von fast 288 Millionen Schilling, mehr als ein Fünftel bei. [Vgl. Rechnungshof 1996, S.9, S.12, §11.2 und S.14]

⁵⁷ Der Charakter der aufwendigen, kostspieligen Konstruktion der Fassade wird im vierten Kapitel dieser Arbeit ausführlich behandelt.

seiner Interpretation von Zumthors Bau als „box in the box“⁵⁸ installierte Turrell in der Zwischenfassade Neonleuchten und Fluchtlichtscheinwerfer, die im bestimmten Zeitintervall in kühnen Farbtönen von Rot bis Blau strahlen und den 30m hohen Baukörper in einen in diesen Farben leuchtenden kristallinen Körper verwandeln. Nach Johanna Hofleitner ist „Turrells leise Dramatik“ „eine subtile Antwort auf Zumthors Lichthaus-Konzeption.“⁵⁹ Vor dem Hintergrund des Kostenstreites und der wütenden Proteste der Bürgerinitiativen gegen Zumthors Plan war die Künstlerauswahl, James Turrell, für die Eröffnungsausstellung ein kluger Schachzug des anvisierten Gründungsdirektors des Kunsthauses, Edelbert Köb.⁶⁰ Da dieser selbst als Künstler tätig ist und vor allem als Professor an der Wiener Akademie im Auftrag der Landesregierung das Konzept über künftige Ausstellungen und Sammlungen für das Kunsthaus in Bregenz erstellte, war er überzeugt von der „architektonischen Qualität des Hauses“ und wählte den für Lichtinstallationen berühmten Künstler James Turrell für die Eröffnungsausstellung, die „eine exemplarische und programmatische Symbiose von Kunst und Architektur“⁶¹ zeigen sollte. Die positive Reaktion auf diese gelungene Eröffnungsausstellung ist stellvertretend in Gottfried Knapps Bericht in der Süddeutschen Zeitung zu finden: Knapp bezeichnet die Eröffnungsausstellung als „Manifestation“ dieses Konzeptes und als „kongeniale Interpretation des Gehäuses“.⁶² Wenn Turrell durch seine Installation das Licht materialisiert⁶³, wird die Architektur, insbesondere die Fassade, durch seine Installation medialisiert. Die Architektur wird nun als Träger des Kunstwerks selbst in ein Kunstwerk verwandelt. Die Architektur und die Kunst-Installationen bilden dabei im wahrsten Sinne des Wortes das Gesamtkunstwerk.

Eine derartige Medialisierung der Fassade zeigt auch das Kunsthaus in Graz, das im September 2003 nach dem Entwurf von Spacelab – Colin Founier und das ehemalige Archigram-Mitglied Peter Cook – fertig gestellt wurde. Die Wetterschutzhülle des einer Luftblase ähnlichen, biomorphen Gebäudes wird von einer 900m² großen Außenhaut aus 1280 blauen Acrylglasplatten abgedeckt.⁶⁴

⁵⁸ KUB 1997, S.15

⁵⁹ Hofleitner 1997

⁶⁰ Die Idee, Turrells Installation als Dauereinrichtung zu erwerben, wurde wegen der hohen Kosten für die laufende Unterhaltung nicht realisiert [Vgl. Jaeger 1997] und konnte somit die Bregenzer Fassade für weitere Installationen benutzt werden. (Siehe unten S.28ff)

⁶¹ KUB 2004 b

⁶² Knapp 1997

⁶³ Dungal 1997

⁶⁴ Ursprünglich geplant waren die Fassadendecken des Grazer Kunsthauses als „zweischalige Membrane, deren äußere teflonbeschichtet und durchscheinend ist“. Dieses Konzept mußte wegen Zeit-, Technik- und Budgetmangel einem „soliden Panzer aus Plexiglasplatten“

Zwischen dieser blauen „Alien-Haut“⁶⁵ und der Wetterschutzhülle sind insgesamt 930 ringförmige 40 Watt Leuchtstoffröhren installiert und dienen durch Computer-Unterstützung als sogenannte BIX-Medienfassade. Diese BIX-Medienfassade des Grazer Kunsthauses sollte nach dem Berliner Mediengestalter *realities:united* „grob gerasterte Bildsequenzen, Filme und Textabläufe“⁶⁶ vermitteln. Das Kunsthaus in Graz selbst informiert über die Funktion der Fassade: „So bietet das Kunsthaus mit seiner Skin ein außergewöhnliches Medium für die Kunst und deren Vermittlung, aber auch für andere, weit darüber hinausgehende Informationstransfers.“⁶⁷ In Saarbrücken experimentierten im Jahr 2000 Rüdiger Kramm und Axel Strigl im Rahmen der *Expomedia*, des regionalen Programms zur Expo in Hannover, mit einer Medienfassade in Gitterstruktur an einem schlichten Bürogebäude. Die in zwei Ebenen angeordneten Leuchten in der Gitterstruktur lassen den Baukörper in immer neuen Farbkombinationen erstrahlen. Das in seiner Form stark an die Bregenzer Lichtinstallation erinnernde Projekt in Saarbrücken soll mittels diesen per Computer gesteuerten Leuchten „zwischen der Realität der gebauten Form und der Immaterialität des Lichts“ vermitteln und eine neue Bestimmung für den Standort eines ehemaligen Stahlwerkes herstellen.⁶⁸ In Berlin dient die Fensterreihe am Gebäude des Energieunternehmers Vattenfall als sogenannte „Medienfassade“, als Projektionswand für Filme bei der „Langen Nacht der Museen“.⁶⁹ Mit Hilfe elektronischer und digitaler Technik steigt die Tendenz dieser medialen Nutzung der Fassade in der zeitgenössischen Architektur. Paul Virilio spricht bereits von „Façade-écran (Bildschirmfassade)“⁷⁰, die „für eine aktive Präsenz der Architektur in einem Umfeld der steten Verwandlung der unaufhaltsamen Informations- und Bildflut“ wird.⁷¹ Sowohl die „tätowierte Alienhaut“ in Graz als auch der chamäleonhaft seine Farbe verändernde überdimensionale „Tumbler“ in Linz und der sanfte Leuchtkörper in Bregenz stellen in der museumsarchitektonischen Entwicklung mit Hilfe von mehrschichtigen Fassadenkonstruktionen eine neue, mediale Nutzung der Fassade dar. Hierzu legte das Bregenzer Kunsthaus einen weiteren Grundstein

weichen. [Vgl. Tschavgoва 2003 und Jandl 2003]; Abb.31-34

⁶⁵ Jandl 2003

⁶⁶ Die Architekten Peter Cook und Colin Fournier nennen ihr Kunsthaus Graz „Friendly Alien“. [Vgl. Bachmann 2003, S.44]

⁶⁷ Kunsthaus Graz 2004

⁶⁸ Expomedia 2005

⁶⁹ Vattenfall 2005

⁷⁰ Paul Virilio, zit. n. Reuther 1992, S.50

⁷¹ ebd.

für die Entwicklung des performativen, medialen Fassadenkonzepts in der musealen Architektur.⁷²

⁷² Beat Wyss u. a. kündigt eine Buchausgabe *Das Museum als Medium – Medien im Museum: Perspektiven der Museologie* an, das leider bis zum Zeitpunkt der Abgabe dieser Arbeit noch nicht erschienen ist. Die Medialisierung der Fassade und die Umwickeltechnik wird am Ende des dritten Kapitels, im Zusammenhang mit Minimalismus, noch einmal behandelt.

2. Die Typologie und das Ausstellungswesen des Kunsthauses Bregenz

2.1 Die Typologie des Kunsthauses

Das Kunsthaus in Bregenz ist genau genommen kein Museum im konventionellen Sinne, das im Allgemeinen in seiner Funktion durch Sammeln, Archivieren und Präsentieren definiert wird. Es ist vielmehr mit einer Kunsthalle vergleichbar, wo wechselnde Ausstellungen gezeigt werden. Dennoch besitzt das Kunsthaus in Bregenz eigene Sammlungen sowie Archive, die wiederum das Institut über die Funktion einer Ausstellungshalle hinausgehen lassen.¹ Das Bregenzer Institut ist demnach eine Kombination aus Ausstellungshalle und Kunstmuseum und nennt sich Kunsthaus. Diese Bezeichnung Kunsthaus als Mischtypus einer Ausstellungshalle und eines Museums weist vor allem auf die intensive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst. Diese Bezeichnung und Identität des Kunsthauses geht auf das Kunsthaus in Zürich von Karl Moser (1910) zurück. Das Zürcher Kunsthaus wurde zwar 1910 für die „Zürcher Kunstgesellschaft“, die damals unter dem enormen Platzmangel bei der Präsentation ihrer Mitgliederwerke litt, als eigenständiges Haus errichtet und bekam ein eigenes Ausstellungsgebäude unter der Bezeichnung Kunsthaus. Aber seine Entstehungsgeschichte geht bis auf die „Samstags-Gesellschaft“ einiger Zürcher Künstler im 18. Jahrhundert zurück.² In dieser Arbeit wird es weder um die ereignisreiche Entstehungsgeschichte des Zürcher Kunsthauses noch um ihre architektonischen Aspekte gehen. In Bezug auf das Bregenzer Kunsthaus bleibt vielmehr die Namengebung Kunsthaus und seine Aufgabe interessanter. Die Zürcher Künstlergesellschaft wurde im Jahre 1895 wegen des Streits um das Bild *Die Braut von Korinth* von Gabriel Max in zwei Parteien, die Künstlergesellschaft einerseits und das „Künstlerhaus“ andererseits, getrennt.³ Bei der Wiedervereinigung der beiden Gesellschaften als „Zürcher Kunstgesellschaft“ nach etwa einer halbjährigen Trennung wurde beschlossen, weitere Räume für Sammlungen und Ausstellungen unter der Körperschaft „Kunsthaus“ zu schaffen. Demzufolge wurden 1902 zwei Architekturwettbewerbe ausgeschrieben und aus dem zweiten Wettbewerbsergebnis wurde

¹ Die Sammlungen werden aber nicht wie gewöhnlich im Depot des Hauptgebäudes, sondern im externen Dokumentationsarchiv aufbewahrt. Dagegen wird das Depot im Hauptgebäude mehr als Zwischenlager der Verpackungsmaterialien der ausgestellten Kunstwerke benutzt.

² Vgl. Jehle-Schulte Strathaus 1982, S.23ff

³ ebd., S.27

der Entwurf von Karl Moser zum Sieger gekürt. Bemerkenswert dabei ist die Aspektverschiebung des Instituts von Künstlern zur Kunst, also vom alten „Künstlerhaus“ zum neuen „Kunsthhaus“. Darin zeichnet sich der demokratische Gedanke der Kunst- und Kulturrezeption um die vorletzte Jahrhundertwende aus. Die Namensgebung „Kunsthhaus“ steht nach Information des Zürcher Kunsthhauses „bewusst in der Tradition anderer demokratischer Institutionen wie Rat- oder Schulhaus.“⁴ In der Tat verlangte die sozialdemokratische Fraktion des Zürcher Stadtrats die gleiche Behandlung bei der Finanzierung des Kunsthhauses mit dem Volkshaus.⁵ Ulrike Jehle-Schulte Strathaus berichtet in ihrer Dissertation über das Zürcher Kunsthhaus an Hand des Jahresberichts des Zürcher Kunsthhauses über den Beschluß, „an drei Nachmittagen unentgeltlich“ zu öffnen, um das „neue Kunsthhaus zu einem wahren Volkshaus zu machen, das dem Gerede von dem exklusiven, hochmütigen aristokratischen Charakter der Kunst ein Ende bereitet und ihr, der erzieherisch wirkenden, veredelnden, in Zürich auch jene Kreise des Volkes gewinnt, die zu ihr und zu denen sie bisher nicht gelangen konnte.“⁶ Demnach verkörpert die Bezeichnung Kunsthhaus den durch Demokratisierung auftauchenden Museumsstatus als Bildungsort. Jehle-Schulte Strathaus ordnet die Errichtung des Zürcher Kunsthhauses in der Geschichte der Kunstmuseen als jene Wendezeit, „in der der traditionelle Museumstypus allmählich in Frage gestellt wird, in der sogar die Museen mit Friedhöfen (Marinetti) verglichen werden.“⁷

Trotz der historischen Bedeutung von Mosers Kunsthhausgebäude als das „neue Verständnis des Museums“⁸, bleibt dennoch das Zürcher Kunsthhaus fast das halbe Jahrhundert lang das einzige Kunstinstitut, das ohne weiteres als „das“ Kunsthhaus bezeichnet werden kann. Im *International Directory of Arts* von 2003 zum Beispiel sind insgesamt 51 Einträge namens Kunsthhaus zu finden.⁹ Von diesen 51 Kunsthäusern sind aber 21 unter Kunsthandel oder Galerien und 2 unter Kunstvereinen registriert. Nur die restlichen 28 sind unter jener Kategorie der öffentlich zugänglichen Museumsarten eingetragen. Von diesen 28 musealen Kunsthäusern befinden sich 6 in der Schweiz, 3 in Österreich und 19 in Deutschland. Leider stellen sich die meisten der 19 deutschen Kunsthäuser in Wirklichkeit aber als kommerzielle Einrichtungen wie Verkaufsgalerien, private

⁴ Kunsthhaus Zürich 2004

⁵ Jehle-Schulte Strathaus 1982, S.37

⁶ Jahresbericht 1905, zit. n. ebd.

⁷ Jehle-Schulte Strathaus 2004, S.58

⁸ ebd., S.130

⁹ International Directory of Arts 2003, S.340f

Ausstellungsräume, Auktionshäuser, Kunsthandlungen oder Vereine heraus. So bleiben unter den 19 deutschen Kunsthäuser nur die Kunsthäuser in Nürnberg, Essen, Dresden, Kaufbeuren und Apolda bei Weimar als öffentlich subventionierte museale Institutionen, während die österreichischen – Kunsthaus Bregenz, Kunsthaus Mürzzuschlag und Kunsthaus Wien – sowie die schweizerischen Kunsthäuser – Kunsthaus Zürich, Kunsthaus Baselland, Kunsthaus Grenchen, Kunsthaus Centre PasquArt in Biel, Kunsthaus Glarus, Kunsthaus Zug und Kunsthaus Langental – als der Kategorie „Staatliche Museum und Galerien“ angemessene Institutionen zugehörig sind. Hierzu kommen noch zwei Kunsthäuser, das Kunsthaus Graz in Österreich und das Kunsthaus Aargau in der Schweiz, die seit 2003 beziehungsweise 2000 neu- oder wiedereröffnet wurden. Eine Chronologie der Kunsthäuser verschafft einen Überblick zur Entwicklung dieser Museumsart.¹⁰ Das älteste Datum in der Geschichte des Kunsthauses belegen zwar zwei Schweizer Häuser, das Kunsthaus Zürich und das Kunsthaus Glarus mit der Gründung ihrer Gesellschaft im Jahre 1787 und 1870, aber die Bezeichnung der eigenen Ausstellungsräume als Kunsthaus taucht, wie oben erwähnt, erst im Zusammenhang mit dem Moser-Bau in Zürich gegen 1910 auf. Dagegen benennt die Glaruser Gesellschaft erst 1952 das Vereinshaus als Kunsthaus. In den 1950er Jahren folgen auch andere Gründungen von regionalen Künstlergesellschaften, die später ihre Ausstellungsaktivitäten in ihrem „Kunsthaus“ errichteten, so zum Beispiel die Gesellschaft in Aargau (1956) und in Zug (1957). Die chronologische Darstellung zeigt, daß sich die meisten dieser insgesamt 19 Kunsthäuser verstärkt seit den 1990er Jahren um die architektonische Präsentation beziehungsweise architektonische Räumlichkeit kümmern. So bekommt die Zuger Künstlergesellschaft im Jahre 1990 anstelle eines 20 Jahre lang genutzten Provisoriums eigene Ausstellungsräume in einem umgebauten ehemaligen Wohnbau aus dem Jahr 1526, während das Wiener Kunsthaus 1991 mit Umbau durch den Künstler Friedensreich Hundertwasser Räume sowohl für seine eigenen Werke als auch für internationale Wechselausstellungsräume in der ehemaligen Thonet-Möbelfabrik aus dem Jahre 1892 bekommt. Im österreichischen Mürzzuschlag wird seit 1992 die ehemalige Franziskaner-Kirche als Kunsthaus genutzt. Während in Bregenz zwischen 1994 und 1997 das Kunsthaus gebaut wird, wird 1996 auch in Kaufbeuren ein Neubau für das regionale Kunsthaus errichtet und 1997 das Kunsthaus Aargau nach dem Plan von Herzog und de Meuron erweitert. Im Jahre 2000 wird das Kunsthaus in Biel

¹⁰ siehe Anhang I.

im ehemaligen Spitalgebäude aus dem Jahre 1860 nach dem Plan von Diener und Diener renoviert und erweitert. Im Jahre 2001 zieht das Nürnberger Kunsthaus aus dem 1985 bezogenen Bürohaus aus und in das durch Bomben beschädigte und soeben neu restaurierte ehemalige „Künstlerhaus am Königstor“ ein. Das Grazer Kunsthaus nimmt auch mit seiner Eröffnung 2003 an Neubauprojekten teil. Daß sich das Züricher Kunsthaus bis 2005 in der Sanierungsarbeit befindet, belegt diesen Neubau- beziehungsweise Erweiterungsbauboom der Kunsthäuser, der somit zur Entwicklungsgeschichte der Museumsarchitektur beiträgt. Wie diese Chronik zeigt, steht das Kunsthaus Bregenz mit seinem Neubau an einem Wendepunkt der Entwicklung der Kunsthäuser, in dem eine neue Welle durch architektonische Gestaltung gekennzeichnet wird. Im Allgemeinen tendiert aber die deutschsprachige Bezeichnung¹¹ Kunsthaus, vor allem an dem Renommée des Zürcher Kunsthauses angelegt, auf die Präsentation von Werken ihrer Mitglieder; sie ist als an der Sammlung zeitgenössischer Künstler orientierte Institution zu deuten. Die Träger sind im Allgemeinen entweder die jeweiligen Kunstvereine des Orts oder die städtischen Gemeinden und es handelt sich in den meisten Fällen um ein mittelgroßes Institut mit der Ausstellungsfläche um 3,000m² oder weniger. Die Ausstellungsräume der meisten Kunsthäuser bieten genau so einen leeren, neutralen, ortlosen Hintergrund wie in Kunstmuseen, obwohl die Namengebung sowie die Konzeption eines Kunsthauses als Alternative zum fossilen Museum gedacht war. Vor diesem Hintergrund nimmt das Kunsthaus in Bregenz eine einzigartige Position ein, da dies im Gegensatz zu anderen Kunsthäusern vom regionalen Künstlerverein unabhängig, als eigenständige, vom Land getragene Institution betrieben wird.¹² Nicht nur in Bezug auf die Trägerschaft, sondern auch in der Sammlungs- und Präsentationstätigkeit schlägt das Bregenzer Kunsthaus einen neuen Weg ein, wobei der architektonische Rahmen eine bedeutende Rolle spielt.

2.2 Das Sammlungs- und Ausstellungskonzept

Das Kunsthaus Bregenz baut seit 1991 eigene Sammlungen auf, die in drei Sammlungsschwerpunkte aufgeteilt sind: die österreichische Gegenwartskunst, die archiv-kunst-architektur (aka) und das Archiv Bechtold-Kalb-Wacker. Das

¹¹ Ins Englische wird das Kunsthaus allerdings mit Art Museum oder Art Gallery übersetzt.

¹² Die Bregenzer Künstler stellten in den 1990er Jahren in den Räumen des ehemaligen Palais Thurn und Taxis in Bregenz aus, der jetzt als „Künstlerhaus“ benutzt wird.

Sammlungsgebiet österreichischer Gegenwartskunst konzentriert sich auf die Werke, die bei der „Loslösung der österreichischen Kunst von den Traditionen der Kunst der Nachkriegszeit“ und bei der „internationalen Neuorientierung“ mitgewirkt haben.¹³ Die Sammlung aka umfaßt die Arbeiten aus dem „Spannungsfeld von bildender Kunst und Architektur“, und damit werden neben den Originalwerken auch Modelle, Zeichnungen, Skizzen, Pläne und gesamte Dokumentationen der Arbeiten gesammelt.¹⁴ Unter dem Archiv Bechtold-Kalb-Wacker werden die Werke der Künstler Albert Bechtold, Edmund Kalb und Rudolf Wacker dokumentarisch gesammelt. Die Sammlungen werden zwar gelegentlich bei angemessenen Ausstellungsprogrammen gezeigt, aber die Sammlungen des Kunsthauses in Bregenz bleiben in erster Linie Dokumentationen und dienen zum Studienzweck. Das Sammlungskonzept spiegelt sich aber in Form von Ausstellungen wider und wird vor allem durch Kataloge und Monographieausgaben unterstützt. Da sich das Kunsthaus mit seinem Konzept thematisch auf „den Zwischenbereich zeitgenössischer Kunst zu Architektur und Design“¹⁵ konzentriert, werden bei Ausstellungen außer der klassischen Medien – Malerei, Skulptur und Fotografie – gelegentlich auch Installationen mit Mixed Media ausgestellt oder Performance, Literatur, Tanz, Musik oder Theater vorgeführt.

Das Kunsthaus Bregenz organisiert pro Jahr etwa fünf bis sieben Ausstellungen.¹⁶ Im Werkvertrag zwischen der Landesregierung Vorarlberg und Edelbert Köb, der gegen 1991 im Auftrag der Landesregierung für das Kunsthaus das „künstlerische Konzept“ ausarbeitete und anschließend als Gründungsdirektor tätig war, wurden zehn Ausstellungen pro Jahr festgelegt. Demzufolge wurden zwischen 1997 und 1999 neben den Ausstellungen mit Werken der international bekannten Künstler wie James Turrell, Per Kirkeby, Marcel Broodthaers oder Gerhard Merz auch Werke von zeitgenössischen, weniger bekannten Künstler in unterschiedlichen Themen-Ausstellungen gezeigt. In den Ausstellungen zwischen 1998 und 1999 wurden teilweise viele Kleinobjekte präsentiert, teilweise wurde nur ein Ausstellungsraum, das heißt, ein Stockwerk für eine Ausstellung benutzt und die Ausstellungen liefen parallel im selben Zeitraum. Die kleineren Objekt-Mixturen wirkten aber bald überfordert von dem knapp 500m² großen und über 4m hohen, leeren Innenraum aus

¹³ KUB 2004 b

¹⁴ ebd.

¹⁵ Köb 1992, S.122

¹⁶ Die Ausstellungsliste wird als Anhang (II) am Ende der Arbeit zugefügt.

Betonmasse, die wie einer Monolith ähnlichen Betonmasse wirkt, während im Laufe der Zeit die sich auf die räumliche Gegebenheit beziehenden Arbeiten mehr und mehr Aufmerksamkeit bekamen. Auffallend ist, daß im Jahr 2000 im Kunsthaus selbst nur drei Ausstellungen stattfanden: eine von Peter Kogler, die etwa 10 Wochen dauerte, eine von Donald Judd, die als Wanderausstellung in verschiedenen europäischen Kunstmuseen gezeigt wurde, und eine Sammelausstellung von acht verschiedenen Künstlern beziehungsweise Künstlergruppen. Im letzten Quartal des Jahres 2000 widmete sich das Kunsthaus der vierten und letzten Ausstellung *Kunst in der Stadt*, die seit der Eröffnung vom Kunsthaus in verschiedenen Bregenzer Stadträumen veranstaltet wurde. So blieb das Kunsthaus selbst in jenem letzten Quartal ausstellungslos. Währenddessen konzentrierten sich zwischen 2001 und 2004 die Ausstellungen im Kunsthaus jeweils auf einen Künstler und zeigten dessen neue, teilweise für das Bregenzer Kunsthaus exklusiv installierte Werke in allen drei beziehungsweise vier Ausstellungsebenen. Die Zahlen der Ausstellungen reduzieren sich dabei von zehn auf fünf bis sieben. Eingehalten wurden dennoch die ursprünglichen Ausstellungskonzepte vom Gründungsdirektor, Kunstwerke aus dem Grenzbereich zwischen Kunst und Architektur sowie ihre Wechselbeziehungen zu präsentieren. Während die Ausstellungen von Günter Förg (2001), Jeff Koons (2001), Gilbert und George (2002), Gerhard Merz (2003), Franz West (2003), Gary Hume (2004) und Thomas Demand (2004) mit mehr oder weniger tafelartigen Bildern – wenn auch in Großformat – der konventionellen Ausstellungsmethode, nämlich einer Wand-Ausstellung, treu blieben, folgte die Projektion auf die Fassade von Jenny Holzer der medialen Nutzung der Gebäude wie bei der Eröffnungsausstellung von Turrell oder bei der Ausstellung des amerikanischen Lichtkünstlers Keith Sonnier im Jahr 1999, der das Gebäude in eine überdimensionale Digital-Box umwandelte.¹⁷ Die Medialisierung des architektonischen Rahmens fand auch im Inneren der Gebäude statt: durch die Ausstellungen von Daniel Buren (2001), Olafur Eliasson (2001), Douglas Gordon (2002) oder Pierre Huyghe (2002) wurden die Ausstellungsräume entweder in ein Farb-Ornament, in ein Spiegel-Labyrinth, in einen See, in eine Baustelle oder in eine Eisfläche verwandelt.¹⁸ Sie zeigten „eine vollständig neue Werkfolge, die den Kontext und die architektonisch-technischen Gegebenheiten des Hauses einbeziehen und nutzen.“¹⁹ Hinter dieser leichten Kursänderung steht der neue Direktor Eckhard Schneider, der vorher das

¹⁷ Abb.35-39

¹⁸ Abb.40-53

¹⁹ Aus Ausstellungsinformationen zu Pierre Huyghe in: KUB 2004 b

Hannoveraner Sprengel Museum leitete und anschließend, seit Oktober 2000, die Leitung des Kunsthauses übernahm.

Eine solche Veränderung der Ausstellungspolitik, die architektonischen Gegebenheiten in die Arbeit des Künstlers unmittelbar einzubeziehen und konzentriert anzubieten, zeigt besonders die Ausstellung von Olafur Eliasson mit seiner die Grenze zwischen Kunst und Natur überschreitenden Arbeit. Eliasson installiert in Bregenz in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Landschaftsarchitekten Günther Vogt mittels Geruch, Nebel, Wasser, Pflanzen und Erde einen Ort für Erlebnisse. Eliasson stellt im Erdgeschoß etwa dreißig Holzstämme mit – extra für die Ausstellung gezüchteten – japanischen Shiitake Pilzen auf, welche während des Ausstellungszeitraums täglich befeuchtet wurden und wuchsen.²⁰ Im ersten Obergeschoß füllt er Wasser auf den beckenförmig mit schwarzem Kunststoff bezogenen Untergrund und läßt den Besucher auf dem Holzsteg, der parallel zu den Außenwänden läuft, durch den Ausstellungsraum passieren. Die Holzstege führen einerseits direkt zu der Betonmauer an der Nordseite, während andere weiter zum oberen Stockwerk hin führen. Auf dem Wasser schwimmen die Wasserlinsen, die dank des Tageslichtmuseums im Inneren des Gebäudes weiter leben und sich mit der Dauer der Ausstellung als eine Art grüner Teppich entfalten können. Währenddessen spiegeln sich auf der Wasseroberfläche die grünfarbigen Glasdecken sowie die Wände und verleihen dem Wasser damit eine tiefere Wirkung als die tatsächliche Wassertiefe von 5 cm. Dem Weg, der aus dieser unglaublichen künstlichen Seelandschaft zu den oberen Stockwerken führt, begegnet der Besucher als eine weitere Konfrontation mit der Architektur. Auf den betonierten Treppenstufen vom ersten zum zweiten Obergeschoß wird eine Holzstufe errichtet, die aber am obere Ende ein paar Stufen mehr hat und somit 1 m höher als die eigentliche Ebene gelegt ist. Durch diese Zusatzstufen wird das bereits lange Treppensteigen, das sonst etwa 6 m Höhendifferenz zwischen beiden Stockwerken samt meterhohen Lichtdecken bewältigt, physisch und visuell betont. Nach der mühsamen Überwindung der sonst zwei normalen Stockwerke entsprechen Raumdifferenz betritt der Besucher einen Raum mit goldgelblichen Stampfboden aus Lehm, Bauaushubmaterial und Ziegeln auf einen raumgroßen Holzpodest. Das Holzpodest bildet eine Schräge durch diagonale Höhenunterschiede von etwa 1.5 m und diese schräge Lage wird beim Gehen auf dem leicht nachgebenden Boden physisch fühlbar. Der oberste

²⁰ Die Beschreibung über die Ausstellung *The mediated motion. Olafur Eliasson* ist mit Hilfe von Texten, vor allem aus dem Aufsatz von Rudolf Sagmeister [Sagmeister 2001], aus dem gleichnamigen Ausstellungskatalog rekonstruiert. (Abb.48-51)

Raum ist mit Nebel gefüllt, der durch die schmalen Schlitze der Bodenplatte für die Luftzufuhr des Kunsthhauses in den Ausstellungsraum hineinströmt. Über dem Nebelmeer hängt eine hölzerne Hängebrücke, die wiederum an der Betonwand, also als Sackgasse, endet. Eliasson bringt im Inneren des Gebäudes drei der vier Grundelemente, nämlich Wasser, Luft und Erde, welche aber für museale Räume ungeeignet sind, und konfrontiert sie mit der Architektur. Er schafft gleichzeitig damit eine Simultaneität der Innen- und Außenräume sowie die Synthese von Kunst-Natur-Architektur. In einem offenen Brief von Eliasson an den Besucher steht, daß er bei der Konzeption der Ausstellung in Bregenz durch die Zumthor-Architektur herausgefordert und ihr physisches und materielles Dasein berücksichtigen mußte.²¹ So weist Eliasson bereits in der Einladung zur Ausstellung und im Begleitheft auf „das außergewöhnlich herausfordernde Gebäude von Zumthor“²² mit seiner eigenartigen spiralen Wegführung hin und thematisiert es unter dem Titel *The mediated motion. Die vermittelte Bewegung*: „Während meiner Suche nach Möglichkeiten dieses Gebäude zu entschlüsseln [...] entdeckte ich den großzügig raumgreifenden Aspekt der spiralförmigen Bewegung, die Sie (die Besucher) von einem Stockwerk zum nächsten führt.“ Da diese „Bewegung und Orientierung“ der Besucher „ein zeitlicher Prozess“ ist, suchte Eliasson „eine Gelegenheit und ein Mittel, diesen Prozess in ein Objekt zu verwandeln.“²³ Auch der Kurator der Eliasson-Ausstellung, Rudolf Sagmeister, äußert sich im Katalogbeitrag über die besondere Herausforderung der Architektur im Bregenzer Haus: „jeder Künstler, der hier ausstellt, muss sich zu allererst mit der besonderen Qualität und der Präsenz des Hauses, das seit seiner Eröffnung 1997 zu einer Ikone der Architekturgeschichte geworden ist, auseinandersetzen.“²⁴ Eliasson „spielt mit der Architektur des Hauses, er integriert und benutzt sie, er macht sie zum wesentlichen Bestandteil seiner Installationen, er analysiert und hinterfragt sie, macht sie bewusster lesbar.“²⁵

Eliassons Installationen sind nur auf die Räume des Kunsthhauses abgestimmt und konnten nur dort realisiert werden. Da die Räume im Bregenzer Kunsthaus aus blick- und quasi luftdicht gemauerten Betonwänden errichtet worden sind, kann eine solche künstliche Landschaft, gefüllt mit Wasser oder 50.000 kg schwerer Lehmerde sowie feuchtem Nebel realisiert werden. Die aus Beton

²¹ Ausstellungsinformation zu *Olafur Eliasson. The mediated motion* in: KUB 2004 b und Schneider/KUB 2001 b, S.7

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Sagmeister 2001, S.42

²⁵ Ebd.

gegossenen, wenig empfindlichen Ausstellungsräume mit geräumigem Deckenraum ermöglichen eine derartige harte Behandlung wie der aus der Decke herunterfallende Eisschnee in der Huyghe-Ausstellung oder wie die tonnenschweren, hängenden Betonwände bei der Demand-Ausstellung. Neben einem derartig „harten“ Eingriff in die Ausstellungsräume gibt es in Bregenz auch Ausstellungen, in denen der Künstler die vorhandenen architektonischen Merkmale, so zum Beispiel die unterschiedlich dicken, quadratischen Lichtdecken, relativ „sanft“ als Werk umwandelt. Daniel Buren nimmt die Quadrat-Struktur der Lichtdecken als Ausgangspunkt für seine Arbeit in Bregenzer Ausstellung *Les Couleurs Traversées* von 2001. Vor allem im zweiten Obergeschoß wird jede fünfte Lichtdeckeneinheit mit jeweils fünf verschiedenen Farbfolien überzogen. Die „Anordnung in Fünfersprüngen“²⁶ erzeugt ein diagonal zur Decke parallel laufendes Ornament aus farbigen Quadraten. Dieses Ornament wird in den Spiegeln, welche raumhoch an sämtlichen Betonwänden angebracht wurden, ins Unendliche multipliziert. Buren bezeichnet im Ausstellungskatalog, der den Arbeitsprozeß dokumentiert, „die geätzten Glastafeln der gegebenen Architektur“ auch als Material seiner Arbeit.²⁷ Im Gegensatz zu Eliasson wählt Buren die eigenartige Konstruktion der Glasschindel und Lichtdecken, also „das konstruktive und ästhetische Allover des Rasters“ als Referenzmodul seiner Arbeit und gestaltet sie zum „Statement für den Diskurs zwischen Kunst und Architektur“.²⁸

2.3. Neue ortsspezifische Kunstpräsentation²⁹

Ein derartiger Umgang mit architektonischen Räumlichkeiten und die Benutzung der Fassade als Installationsfläche geschehen nicht nur in Bregenz. Vor allem das Kunsthaus in Graz, das sieben Jahre später in der österreichischen Landeshauptstadt der Steiermark errichtet wurde, bietet sowohl bei der Namensgebung und Identitätssuche als auch in der Ausstellungskonzeption dem Bregenzer Haus ein vergleichbares Beispiel. Die Tatsache, daß eine Arbeit von Olafur Eliasson bei der Eröffnungsausstellung im Grazer Kunsthaus gezeigt

²⁶ Schneider/KUB 2001 a, (ohne Seitenangaben)

²⁷ Buren 2001, (ohne Seitenangaben)

²⁸ Schneider 2001 a, (ohne Seitenangaben)

²⁹ Douglas Crimp definiert in seinem Buch *Über die Ruinen des Museums* an Hand von Richard Serras Arbeiten die „neue Ortspezifität“ als politische Spezifik. [Vgl. Crimp 1996, S.164ff] Dagegen fokussiert sich hier der Begriff „neue ortsspezifische Kunstpräsentation“ auf die neue Ausstellungsform, die speziell architektonisch vorhandene Merkmale der Ausstellungsräume als Ausgangspunkt der Arbeit macht.

worden war, spiegelt ein ähnliches Ausstellungskonzept wider, das sich an der zeitgenössischen Kunst sowie am Grenzbereich zwischen Kunst und Architektur orientiert. Dabei spielen die Fassaden beziehungsweise die architektonisch äußere Haut der beiden Häuser als neu erkanntes Kunstmedium, vor allem als Träger der Lichtinstallation, eine wichtige Rolle, obwohl es sich in Graz mehr um eine festgelegte Installation mit verschiedener Ornamentbildung und in Bregenz um die flexible Nutzung vom Leuchtkorpus bis zur Projektionswand handelt. Zwar ist der in der gegensätzlichen Architekturauffassung und -sprache bemerkbare Unterschied der beiden Häuser in Bregenz und Graz eindeutig, wie die Architektur- und Museumskritiker meinen: die Ausstellungsräume des Bregenzer Kunsthauses zeigen nach Gerhard Mack trotz der grauen Betonwände und grünen Lichtdecken das Prinzip eines „extreme white cube“³⁰, während sich die Grazer Räume an der spielerischen Raumform und der Raumphantasie der 1960er Jahre orientieren. Marco de Michelis, Dekan der Architekturfakultät von Venedig, definiert den architektonischen Charakter des Grazer Kunsthauses als „sympathisch naiv“ mit „jugendlich-unkritischem Optimismus“.³¹ Zumthors Bau wirkt für de Michelis dagegen „ungeheuer hart“, weil die „so genannten Minimalisten [...] jedes Problem dramatisieren, jedes Detail zu einem Dilemma hochstilisieren.“³² Trotz derartiger architektur-semantischer Unterschiede haben die beiden Häuser dennoch bei der Kunstvermittlung und beim Ausstellungskonzept eine Gemeinsamkeit: die Wiederbelebung der Ästhetik der 1960er und 1970er Jahre, die sich um die Wechselbeziehung der Kunst und Architektur bemüht. Wie in Bregenz zeigt das Kunsthaus in Graz allen voran jene auf die Umgebung beziehungsweise im Raum wirkenden Installationsarbeiten von Olafur Eliasson, Sol LeWitt, Angela Bulloch, Remy Zaugg oder Ernesto Neto.³³ Markus Mittringer bezeichnet das Grazer Kunsthaus in Bezug auf das Ausstellungskonzept mit Kunstwerken, die zu den charakterstarken Ausstellungsräumen passen, erst vor Ort entstehen und vervollständigt worden, als „Maßkunsthaus“³⁴. Die amorphe Raumstruktur in Graz verlangt für die Hängung der „Flachware“, also normaler Tafelbilder, zusätzliche kostspielige Stellwände.³⁵ Um diese kostenintensive Zusatzeinrichtung zu

³⁰ Mack 2000

³¹ Mittringer 2003 a

³² ebd.

³³ Die Eröffnungsausstellung des Grazer Hauses hieß „Einbildung. Das Wahrnehmen in der Kunst“ und widmete sich den Werken der oben genannten Künstler – bis auf Sol LeWitt.

³⁴ Mittringer 2003 b

³⁵ ebd.

vermeiden, müssen erst passende Kunstwerke gefunden oder „extra angefertigt“ werden.³⁶

Dieses Phänomen der Maßanfertigung der ausgestellten Kunst in einer bestimmten räumlichen Gegebenheit taucht nicht nur in einer solchen amorphen Raumstruktur auf, sondern spiegelt den Stand der zeitgenössischen Kunst und des Ausstellungswesens wider, die sich vor allem gegen ewige Konservierung und „Gettoisierung“³⁷ der Kunst im musealen Friedhof wehren und die Einmaligkeit in den Vordergrund stellen. Die historische Basis dieser Art exklusiver, maßgefertigter Ausstellung geht auf die Entwicklung des sogenannten „White Cube“ zurück, dessen Auftauchen wiederum mit der Entstehung der Abstrakten Malerei und mit dem Verschwinden der Bilderrahmen zusammenhängt.³⁸ Als „neutrale Zone“ taucht der „White Cube“, beziehungsweise die weiße Wand nach Kunstkritiker O’Doherty, in der Abstrakten Malerei der Moderne, vor allem bei Abstrakten Expressionisten auf. Nach O’Doherty übernimmt die Wand anstelle der abgeschafften Rahmen deren angrenzende Funktion für jene abstrakten Bilder, die immer flacher werden und sich immer mehr über die physische Bildgrenze hinaus ausdehnen.³⁹ Die dafür am besten geeignete weiße Wand galt einige Zeit lang als ideale Museums- und Ausstellungsräumlichkeit. Sie führt aber schnell zum sterilen, eintönigen Präsentationsmodus, der sogar jegliche banale Alltagsgegenstände wie zum Beispiel Feuerlöscher oder Reinigungsmittel auratisiert und sakralisiert. Die Kunstwerke in solch einer idealen Räumlichkeit geraten so in die Gefahr der Standardisierung, welche die Kunst in die Ecke von „Austausch- und Verschiebbarkeit“⁴⁰ drängt. Diesem Dilemma des „White Cube“ und der „Black-Box“⁴¹ auszuweichen, versuchten die Künstler der Minimal-Art sowie der Konzeptkunst mit der Wahl von unkonventionellen Ausstellungsorten wie Lofts oder Fabrikhallen sowie durch den unkonventionellen Umgang mit Galerieräumen.⁴² Solche alternativen Räume für Kunst und die sogenannte „site-

³⁶ ebd.

³⁷ O’Doherty 1996, S.90

³⁸ Vgl. ebd., S.26

³⁹ ebd.

⁴⁰ Brüderlin 1996, S.154

⁴¹ Wolfgang Pehnt bezeichnet die abgedunkelten, fensterlosen Ausstellungsräume der 1950er Jahre als „black-box“. [Vgl. Pehnt 1994, S.14]

⁴² Die Galerieräume spielen in den 1970er Jahren unter den Begriff wie „site specific art“ und Konzeptart wieder eine wichtige Rolle, wie Brian O’Doherty und Markus Brüderlin durch eine Reihe von Ausstellungsbeispielen beweisen. Bei der Ausstellung von Laurence Weiner in Bern 1968, wo er ein quadratisches Stück Backsteinmauer unter der verputzten Ausstellungswand freilegte, oder durch Daniel Burens weiß-grünen Streifen an dem gesperrten Eingang der Galleria Appollinaire in Mailand 1968, sowie durch die Verpackung des Museum of Contemporary

specific-art“⁴³ lassen zunächst die vorhandene Raumqualität bewußt werden und machen auf die Wirkung der räumlichen Umgebung aufmerksam. Diese veränderte Wahrnehmung der Umgebung und der architektonischen Räumlichkeit beeinflusst wiederum die Postmoderne Architektur und ihre Museumsbauten, die durch ihre formen- und farbenfrohen Räume der Streotypisierung der weißen Zelle zu überwinden schienen. Kaum ist die Idee der Postmoderne verbreitet, klagen die Künstler gegen das allzu laute Raumbildnis der Architekturspiele und fordern – wie Georg Baselitz oder Remy Zaugg – wieder eine zweckmäßige, funktionelle Räumlichkeit. Diesen Wunsch nach dem idealen Ausstellungsraum beherzigten zwar die seit den 1990er Jahren neu gebauten Museen bei der Gestaltung der Innenräume, aber demzufolge sehen die Ausstellungsräume unterschiedlicher Häuser, ob in Davos oder in Vaduz, mit den weißen Wänden, hölzernen Böden und gleichmäßig verteilten Lichtdeckenrastern immer gleich aus.⁴⁴ Um sich vom ewigen Dilemma der Idealisierung und Standardisierung zu befreien, versuchten es einige Architekten und Ausstellungsmacher einerseits mit einer neuen, ruinenhaften Museumsarchitektur wie das Museum of Contemporary Art in Massachusats (MASS MoCA) ⁴⁵, und andererseits mit Hilfe von Wiederbelebung der „ortsspezifischen Ausstellungen“, der sogenannten „site specific art“ der 1960er Jahre. Vereinfacht dargestellt läßt sich die Geschichte des Ausstellungswesens als Kontroverse zwischen den lückenlos gefüllten Salonwänden und dem „White-Cube“, zwischen der austauschfähigen „meta-site-art“ und der mit dem Ort gebundenen „site-specific-art“, sowie zwischen „Ready-to-exhibit-Kunst“ und exklusiver „Haute-Couture-Kunst“ bezeichnen.

Bereits in der modernen Avantgarde bieten jene „architekturübergreifende“⁴⁶ Arbeiten wie *Salon de Madame B.* (1926) von Piet Mondrian, *Merzbau* (1923-1943) von Kurt Schwitters oder *1200 Bags of Coal* (1938) von Marcel Duchamp ein vergleichbares Beispiel für eine derartige Wechselwirkung zwischen Kunst und Raum.⁴⁷ Während die früheren Versuche, die Umgebung in das Kunstwerk

Art in Chicago durch Christo 1970 werden die Räumlichkeiten selbst wahrgenommen. [Vgl. Brüderlin 1996, S.143f und S.154]

⁴³ Das Guggenheim Museum in New York definiert die „site specific art“ bzw. „environmental art“ folgendes: „Site-specific art or Environmental art refers to an artist’s intervention in a specific locale, creating a work that its integrated with its surroundings and that explores is relationship to the topography of its local, whether indoors or out, urban, desert, marine, or otherwise.“ [Guggenheim 2004]

⁴⁴ Vgl. Abb.55-57

⁴⁵ Abb.58-60

⁴⁶ Brüderlin 1996, S.154

⁴⁷ Vgl. O’Doherty 1996, S.70ff

einzu beziehen, mehr oder weniger durch den räumlich – im abstrakten Sinne – wirkenden Eigenschaften als Gesamtkunstwerk bezeichnet werden kann, geht die neue Exklusiv-Tendenz aber nicht nur um die Herstellung der ambitionären Wechselwirkung, sondern viel mehr um die Nutzung der vorhandenen architektonischen Merkmale. Obwohl Duchamps Konzept der unter die Decken gehängten 1200 Kohlen Säcke auf die damalige Ausstellungssituation, nämlich angeblichen Platzmangel an den Wänden, zurückgeht, könnte Duchamps Arbeit nicht nur in jener Pariser Galerie des Beaux-Arts, sondern genau so gut in London oder in New York umgesetzt werden und dieselbe Wirkung auf den Betrachter ausüben. Burens frühere Aktion in Mailand, den Galerie-Eingang mit weiß-grün gestreiftem Stoff zu blockieren, hätte unabhängig von der Form der Eingangstür auch in Berlin oder Paris stattfinden können. Im Gegensatz dazu wäre Eliassons Seelandschaft oder Burens Bregenzer Quadratornament außerhalb Zumthors Raum kaum denkbar. Die feine Differenz macht vor allem die unterschiedliche Fokusverschiebung der Kunst und die Umkehrung des Kausalverhältnisses zwischen der Idee und dem Kunstwerk aus. Während die frühere Environmental-Art trotz der starken Kontextbezogenheit eine Art Raum-im-Raum entstehen lässt und durch Interaktionen wie Füllen und Sperren die abstrakte Räumlichkeit einbezieht, nutzt die neue „Haute-Couture-Ausstellung“ die räumliche Gegebenheit, also konkrete, physisch-materielle Teile der raumbildenden Architektur, als Ausgangspunkt des Kunstwerks. Aus der Sicht des Ausstellungswesens, vor allem unter dem Aspekt der Austauschbarkeit der Ausstellungsräume und der Zirkulation der Kunstwerke vom Künstler-Atelier über Galerien bis zu Sammlerwohnungen oder Kunstmuseen, sind die früheren „polyphone(n) Konstruktionen“⁴⁸ eher als eine Art „pret-à-porter“, welche die Haute-Couture-Collection durch Massenanfertigung einem etwas breiteren Publikum anbietet, zu vergleichen. Dagegen können die vor Ort maßgeschneiderten Kunstwerke höchstens durch fotografische Mittel an einem anderen Ort ausgestellt werden, wie Pierre Huyghes Ausstellung in Turin 2004, in der das Bregenzer Projekt als Fotodokument ausgestellt wurde.⁴⁹ Oder eine aufwendige Rekonstruktion samt architektonischen Merkmalen könnte in der Zukunft an einem anderen Ort ausgestellt werden, wie Mondrians Entwurf von 1926 für das Studienzimmer für Ida Bienert, das erst 1970 in der Pace Gallery in New York rekonstruiert worden ist.

⁴⁸ ebd., S.46

⁴⁹ Vgl. *Expédition scintillante. A Musical*, in: Christov-Bakagiev/Castello di Ricoli 2004, S.92-115

Das Kunsthaus Bregenz, das durch seine Funktionsmischung von Museum und Ausstellungshalle zur Entstehung des neuen Typus der Kunstinstitution, also eines Kunsthauses beiträgt, markiert einerseits architektonisch jenen Zeitpunkt, an dem die Kunsthäuser verstärkt Interesse am architektonischen Raum zeigen. Andererseits manifestiert es sich durch sein innovatives Ausstellungskonzept, welches das Kunst-Ausstellungskonzept 1960er und 1970er Jahre wiederbelebt und sich damit auf die Wechselbeziehung von Kunst und Raum konzentriert: eine aktuelle Ausstellungstendenz, die „Haute-Couture-Exklusivität“ der Ausstellungen, wobei die architektonische Besonderheit eine bedeutende Rolle als Ausgangspunkt der Kunstwerke spielt.

3. Das Kunsthaus in Bregenz im Diskurs der Minimalismusarchitektur

3.1 Minimalismus im Architekturdiskurs

Die Rezeption des Kunsthauses Bregenz beschränkt sich wegen der Aktualität in der Kunst- beziehungsweise Architekturgeschichte nur noch auf wenige Forschungsarbeiten¹ und auf Zeitungs- und Zeitschriftenartikel. In diesen fällt vor allem auf, daß Zumthors Kunsthaus in Bregenz aufgrund seiner asketischen Reduktion auf die geometrische Form häufig mit dem sogenannten „Minimalismus“ in Verbindung gebracht wird, was vom venezianischen Architekturkritiker Marco de Michelis erwähnt², in der Magisterarbeit von Wolfgang Schwarz von der Technischen Universität in Wien thematisiert und von Stefanie Endlich in ihrem Zeitungsbericht³ so benannt wird. In der Monographie über die „Minimalistische Architektur“ stellt der diplomierte Architekturhistoriker und Autor Franco Bertoni neun Architekten vor. Darunter befindet sich Peter Zumthor und damit wird das Kunsthaus Bregenz auch in indirekter Weise auf die „Minimalistische Architektur“ bezogen.⁴ Dennoch muß noch überlegt werden, ob man diese Kategorisierung „Minimalismus“ gegenüber dem Kunsthaus Bregenz ohne Beschränkung einfach so einsetzen darf. Bevor aber die kritischen Aspekte des umstrittenen Begriffs „Minimalismus“ in Bezug auf das Kunsthaus Bregenz hervorgehoben werden, werden hier zuerst über die Entstehung und die Charakteristika des Begriffs sowie der Einfluß auf die Architekturszene, insbesondere die Wirkung im Bereich Museumsarchitektur, erläutert und deren phänomenologische Untersuchungen zusammengestellt.

Die Bezeichnung und Charakterisierung der „minimalistischen“ Architekturtendenz, welche Mitte der 1980er Jahre entstand und in den 1990er Jahren verbreitet wurde, ist noch umstritten. Diese Tendenz ist vor allem

¹ Bis jetzt bekannte Arbeiten sind Ursula Anna Goebels *Das Kunsthaus Bregenz und Peter Zumthor und die Wandlung einer Architekturauffassung – vom white cube zum atmosphärischen Kunstraum* (Universität Trier) und Marion Ruth Grubers *Das Archiv Kunst Architektur in Kunsthaus Bregenz* (Universität Innsbruck). In Bezug auf Peter Zumthor gibt es außerdem abgeschlossene Magisterarbeiten von Wolfgang Schwarz *Das Elementar-Minimalismus Peter Zumthor* (Technische Universität in Wien) und von Regine Hess *Peter Zumthor und die theoretische Grundlage seiner Werke* (Universität in Frankfurt). (Stand: August 2005)

² Siehe oben S.34

³ Stefanie Endlich berichtet in der Berliner Zeitung, daß Zumthor für die Architekturkritiker als „Anreger des neuen Minimalismus“ gilt und weist darauf hin, daß die Jury bei der Verleihung des Carlsberg-Architekturpreises 1988 Zumthors „raffinierten Minimalismus“ lobte. [Vgl. Endlich 2004, S.27]

⁴ Bertoni 2002

durch klare Formen der Reduktion und Rechtwinkligkeit gekennzeichnet. Während diese asketische Reduktion und Klarheit der Form und des Materials die gestalterischen Merkmale jener Tendenz ausmacht, verdeutlichen viele Namensvariationen und Sichtweisen zu jenem „Minimalismus-Phänomen“ ein kompliziertes Verhältnis: Einige Kulturkritiker nennen diese form-asketische Tendenz der 1990er Jahre auch „Neo-Minimalismus“⁵ oder „Post-Minimalismus“⁶ und damit wird das neueste Phänomen nicht nur vom Minimalismus der 1960er Jahre unterschieden werden, sondern gleichzeitig wird der auch enge kulturhistorische Zusammenhang dazu hergestellt. Es gibt aber auch Stimmen, vor allem in der Architekturszene, die dieses neue Phänomen zwar unmittelbar von der Minimal-Kultur der 1960er Jahre (Kunst, Literatur, Musik und Theater beziehungsweise Bühnenbild) beeinflusst sehen, aber dennoch als einen unabhängigen, eigenständigen Entwicklungsfaktor innerhalb der Architekturgeschichte betrachten. Die Kritiker, wie die Autoren Ilka und Andreas Ruby zum Beispiel, bezeichnen das neue Architekturphänomen als „Minimal Architecture“⁷, also als architektonisches Pendant zu Minimal Art, Minimal Music, Minimal Theater und so weiter, und betonen somit den analogen Charakter. Franco Bertoni dagegen betont den architektur-internen Charakter und nennt das Phänomen „Minimalistische Architektur“⁸. Für ihn ist der zweite Aspekt des Phänomens, der „trans-chronologische“⁹, entscheidend, auch wenn er von der minimalistischen Kunst als eine „anerkannte ikonische Funktion“¹⁰ für die minimalistische Architektur spricht. Dagegen differenziert Wilfred Wang, der ehemalige Leiter des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt, die „minimalistische“ Architektur von der eigentlichen „minimalen“ Architektur. Nach ihm ist zwar das heutige Minimalismus-Phänomen zu der Tradition des Minimalen zu zählen, aber in erster Linie ist der Minimalismus ein „Phänomen der Medien“ und im Vergleich zur eigentlichen Tradition des Minimalen „eine typische medialisierte und daher degenerierte Version“ des ursprünglichen Minimal-Ideals.¹¹ So imitiert die „minimalistische“ Architektur die eigentliche „minimale“ Architektur nur aus formal-ästhetischer Sicht und diese „formalistische

⁵ „[...] on a certain aesthetic attitude commonly encountered in these early years of the nineties [...] is usually referred to as neo-minimalism (a style that [...] looks back to the minimalism of the fifties and sixties, reproducing its features but, as usually happens in revivals, without the radical and moralistic motivations of the original movement) [...]“ [Nicolin 1994, S.13f]

⁶ Steinmann 1994, S.21

⁷ Vgl. Ruby/Sachs/Ursprung 2003

⁸ Vgl. Bertoni 2002

⁹ Adam 2001 b, S.3

¹⁰ Bertoni 2002, S.21

¹¹ Wang 2001, S.40f

Version des Minimalen“ fungiert durch „Manipulation des visuellen Codes“ und „kanonisierte Formen“ sowie „systematische Unterdrückung aller alltäglichen Details“ als ein Ersatz des Verlustes „der konventionellen kompositorischen und tektonischen Syntax“ in der Architektur.¹² Wang findet die Spuren der „minimalen“ Architektur vor allem in der skandinavischen Architektur von den 1920er bis in die 1970er Jahre, wie zum Beispiel der Villa Göth von Bengt Edman und Lennart Holm in Uppsala (1950). Diese Gebäude zeigen nach Wang die „Komplexität des Bauprozesses in der Gesamtgestaltung“. Die „minimale“ Architektur bildet im Gegensatz zur „fotogen ins Bild gesetzten“, oberflächlich-formalen Einheitlichkeit der „minimalistischen“ Architektur eine richtige Einheit mit seinen „unmittelbar einzusetzenden Materialien“ und ist durch zurückhaltende Wesentlichkeit gekennzeichnet.¹³ Ganz unproblematisch bleibt der Begriff „minimale Architektur“ jedoch nicht, weil die semantischen Bezüge des Wortes „Minimal“ insgeheim zu visuellen Werten, also zu formal-ästhetischen tendieren, sowie die „Minimal-Art“ in späteren Zeiten als ein mehr auf äußere Formen bezogener Kunstbegriff verstanden wurde.¹⁴ Der Begriff „Minimal Art“ in der Kunstszene taucht bereits im Jahre 1965 durch Richard Wollheim aus seinem Essay *Minimal Art* auf und ist als „Bezeichnung für die neueste amerikanische Kunstströmung“ der 1960er und 1970er Jahre etabliert.¹⁵ Im Gegensatz zur Bezeichnung „Minimal Art“ wurde der Begriff „Minimalismus“ die Bezeichnung für das gattungsübergreifende, kulturhistorische Gesamtphänomen der 1960er und 1970er Jahre.¹⁶ Er wurde aber nach Gregor Stemmrich nicht nur als Sammelbegriff für die Kultur-Tendenz dieses Zeitraums verwendet, sondern bezog sich auch auf „die Reaktion auf die Minimal Art“ oder „eine Kritik an der Minimal Art“.¹⁷ So werden nicht nur die Kunstrichtungen wie „ABC-Art“ oder „Primary structure“, sondern auch „Post-Minimalismus“, „Process Art“, „Land Art“, „Conceptual Art“ und „Art povera“ unter dem Aspekt des „Minimalismus“ betrachtet. In dieser Vielschichtigkeit des Begriffs „Minimalismus“ ist es verständlich, die Architektur-Tendenz der 1990er Jahre auch als ein verspätet realisierter Teil der Minimalismus-Antologie zu betrachten.

¹² ebd., S.42f

¹³ ebd., S.44f

¹⁴ Vgl. Stemmrich 1995, S.14f

¹⁵ Wollheim beobachtet eine Gemeinsamkeit bei den damaligen Kunstobjekten, deren „Kunstgehalt minimal ist: insofern sie entweder im höchsten Grad in sich selbst undifferenziert sind, und daher sehr wenig Gehalt irgendeiner Art besitzen, oder aber eine in manchen Fällen sehr bemerkenswerte – Differenzierung aufweisen, die nicht vom Künstler herrührt, sondern von einer Quelle außerhalb der Kunst, zum Beispiel der Natur oder einer Fabrik.“ [Richard Wollheim, zit.n. Stemmrich, ebd.]

¹⁶ ebd., S.15

¹⁷ ebd., S.16

Aus dem Grund der semantischen Komplexe der Begriffe „Minimal“ und „Minimalismus“ ist es notwendig, ohne terminologische Festlegung erst einmal zu wissen, um was sich bei dem Phänomen „Minimalismus“ handelt, welche Merkmale es mit sich trägt und in welchem Bezug Zumthors Gebäude unter diesem Minimalismus einzuordnen sind.

Analog zur feinen Ausdifferenzierung der Oberbegriffe sind auch die Kategorisierung und die Gegenstandsbestimmung der Minimalismus-Architektur unterschiedlich. Bertoni zum Beispiel zählt neben Peter Zumthor Luis Barragán, AG Fronzoni, Tadao Ando, Claudio Silvestrin, John Pawson, Eduardo Souto de Moura, Alberto Campo Baeza und Michael Gabellini zu den Vertretern der „Minimalistische Architektur“ und attestiert den Arbeiten dieser Architekten eine „Reduktion der Ausdrucksmittel“ sowie die „Wiederentdeckung des leeren Raums“ und „extremster Einfachheit und formaler Nüchternheit“.¹⁸ Dagegen konzentrieren sich die Autoren von *Minimal Architecture* mehr oder weniger auf die Zeitspanne der 1990er Jahre und dessen breit gefächertes Spektrum, das wiederum in drei Sub-Kategorien wie „Essential-, Meta- und Trans-Minimalism“ unterteilt wird. Nach den Herausgebern von *Minimal Architecture* ist der Essential-Minimalismus diejenige Kategorie, welche man im Allgemeinen unter Minimalismus versteht. Andreas und Ilka Ruby nennen in der Projektsammlung unter „Essential Minimalism“ Tadao Ando, Adolf Krischanitz, Morger und Degelo und die drei deutsch-schweizerischen Architektenteams Herzog und de Meuron, Diener und Diener sowie Gigon und Guyer. Die beiden Autoren beziehen aber die im Allgemeinen als Minimalismus-Protagonisten geltenden Architekten wie John Pawson oder Claudio Silvestrin, Alberto Campo Baeza und Eduardo Souto de Moura oder den als „charismatic individualist“¹⁹ bezeichneten Peter Zumthor nicht direkt in die Projektvorstellungen ein, sondern erwähnen sie nur im einleitenden Text als regionale Teilerscheinung²⁰ der „Essential Minimalism“. Dagegen werden zum Beispiel die Entwürfe von der im Allgemeinen als Vertreterin des Dekonstruktivismus geltenden Zaha Hadid in der

¹⁸ Bertoni 2002 (Buchumschlag-Angaben)

¹⁹ Ruby 2003, S.17

²⁰ Die Rubys unterordnen „Essential Minimalism“ wiederum nach Regionen: „London-Minimal“ wird durch „kühle Eleganz“ und kontrollierte Formgebung charakterisiert und „Mediterranen Minimal“, der durch Alberto Campo Baeza und Eduarfo Souto de Moura vertreten wird, fügt sich durch seine streng kalkulierten Formen in die Landschaft des Mittelmeerraums ein. „Swiss Minimal“ wird von den deutschsprachigen schweizer Architektenteam wie Diener und Diener, Meili und Peter sowie Gigon und Guyer vertreten und durch die geschickte Kombination der hohen schweizerischen Handwerkskunst mit streng geometrischer Architekturform gekennzeichnet. Außer diesen regionalen Subkategorien zählen Tadao Ando und Peter Zumthor als „charismatic individualists“, also als Einzelgänger, zu diesen „Essential Minimalist“.

Kategorie Trans-Minimalismus in die Projektsammlungen einbezogen. Nach Rubys Kategorisierung wird Zumthors Thermalbad in Vals mit seiner „radikalen“ Rechtwinklichkeit unter „Essential-Minimalism“ geordnet, während das Kunsthaus Bregenz wegen seiner Membranen-Merkmale und seines transluzenten Charakters unter „Meta-Minimalism“ eingeordnet werden könnte. Die Rubys ordnen nämlich unter „Meta-Minimalism“ all diejenigen Gebäude, die transluzenten Charakter und stereometrischen Baukorpus besitzen, wie zum Beispiel das Stellwerk in Basel von Herzog und de Meuron und das Congress Center im spanischen San Sebastián (1990-99) von José Rafael Moneo. Während sie mit der Bezeichnung von „Meta-Minimalism“ und „Trans-Minimalism“ ein weiteres Entwicklungsstadium des Minimalismus-Phänomens in der Architektur und die Wurzel des veränderten, entfremdeten Charakters im Minimalismus selbst suchen, bezeichnet Hubertus Adam diese Phase als „die Abkehr vom Minimalismus“, welche durch „die Rehabilitierung des Ornamentalen, die Diversifizierung des Raumgefüges und die Polymorphie der Form“ gekennzeichnet ist.²¹ In der Tat lassen sich die Beispiele des sogenannten „Trans-Minimalism“ eher unter dem Aspekt der Architektur-Skulptur²² betrachten, oder wie Adams Analyse, als Abkehrreaktion bezeichnen. So gesehen ist die einschränkende, aber architekturinterne Sichtweise von Bertoni sinnvoller, um jenes neue Phänomen zu verstehen und die eigenen Charakterzüge zu bestimmen, auch wenn er die Minimalisierungstendenz als „periodische Rückkehr“ von „Karstphänomenen“ analysiert.²³ Diese periodische Rückkehr basiert auf nichts anderem als auf der klassischen Dichotomie der Stilentwicklung, die von Begriffspaaren wie „apollinisch“ und „dionysisch“, „geometrisch“ und „malerisch“ sowie „abstrakt“ und „einfühlsam“ geprägt ist.

Wie auch immer die Kategorisierung und die Definition ausgefallen sein mag, der Zeitraum von 1994 bis 1996 bleibt ein wichtiges Eckdatum bei der Identitätssuche und vor allem bei der Namengebung für das neu auftretende Phänomen. In diesen Jahren erschienen einige wichtige Publikationen, welche die damals aktuelle Architekturentwicklung und die Veränderung zusammenfassend dokumentieren und begleiten. Einige Vorreiter gab es aber bereits in den 1980er Jahren. So zum Beispiel fand 1982 in Paris eine Ausstellung²⁴ über den japanischen Architekten Tadao Ando statt, der durch

²¹ Vgl. Adam 2001 a, S.16

²² Vgl. Brüderlin 2004 und Sewing 2004

²³ Bertoni 2002, S.23

²⁴ Institut Français d'Architecture 1982

seine frühen Werke wie das Haus Azuma eine erneute Japonismuswelle in Europa auslöste und bei der Verbreitung des architektonischen Minimalismus großen Einfluß ausübte.²⁵ Ein Jahr zuvor brachte Christian Bonnefoi in seinem Zeitschriftenbeitrag *Louis Kahn and Minimalism*²⁶ Kahns Architektur mit dem „Minimalismus“ zusammen. Germano Celan versuchte 1988 in der italienischen Zeitschrift *Rassegna* unter *Minimal* eine Wechselbeziehung zwischen Architektur und Minimalismus aus philosophischer, künstlerischer und architektonischer Sichtweise herzustellen. Auch Gerhard Auer veröffentlichte im selben Jahr einen Artikel über „Minimalistische Formen und Formeln in der Architektur“ in der Zeitschrift *Daidalos*.²⁷ Ab 1993 vermehrten sich die Veröffentlichungen über das Phänomen Minimalismus in der Architektur rapide. Wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt, stellten die italienische Architektur-Zeitschrift *Lotus International* im Jahre 1994 unter dem Titel *Neominimalismo*, Josep Maria Montaner ein Jahr vorher in der spanischen Zeitschrift *El Croquis* unter „Minimalismos“ sowie die Londoner Zeitschrift *Architectural Design* 1994 unter „Apects of Minimal Architecture“ die damals aktuelle Bestandaufnahme der Architektur zusammen.²⁸ Der Londoner Zeitschrift stellt unter anderem die Arbeiten von Alberto Campo Baeza, Claudio Silvestrin, John Pawson, Herzog und de Meuron, Tadao Ando und Donald Judd, aber auch von Richard Meier und Jean Nouvel vor. In demselben Jahr wurden die Arbeiten der fünf Deutsch-Schweizer Architekten beziehungsweise Architektenteams Burkhalter und Sumi, Diener und Diener, Herzog und de Meuron, Meili und Peter sowie Peter Zumthor, in der Ausstellung *Construction, Intention, Detail* in Austin, Texas, vorgestellt. Martin Steinmann vergleicht in seinem Text *Die Gegenwärtigkeit der Dinge* die Wahrnehmung der Minimal Art mit der Architektur auf den Deutsch-Schweizerischen Gebieten.²⁹ Steinmann vergleicht die Arbeiten der Deutsch-Schweizerischen Architekten mit der minimalistischen Ästhetik von Frank Stella,

²⁵ Das im Jahre 1975 in dem Ortsteil Sumiyoshi in Osaka errichtete Einfamilienhaus Azuma steht zwischen traditionell gebauten Häuserzellen als ein zwei Stockwerk hoher Sichtbetonquader ohne klassische Untergliederung. Im Inneren des Gebäudes baute Ando, um die sehr schmale Grundstückslage maximal zu nutzen, das Vier-Zimmer-Haus als eine Art Patio- bzw. Atrium-Haus. Der Innenhof fungiert gleichzeitig als Verbindungselement wie ein Korridor oder Treppenhaus. So sind die jeweiligen Räume nur durch den offenen Innenhof erreichbar. Das heißt beim Regen braucht man einen Regenschirm oder man sollte das Naßwerden in Kauf nehmen. Die Natur wird hier somit in ihrer guten als auch schlechten Seite unmittelbar erfahrbar. Diese Art von Lebensweise, die aus europäischer Sicht unvernünftig oder unbequem erscheint, läßt die Zen-Philosophie, Askese und Leiden im Leben zu integrieren, zum Vorschein bringen. (Abb.61-62)

²⁶ Bonnefoi 1981

²⁷ Auer 1988, S.96f

²⁸ Lotus 1994; Montaner 1994; Toy 1994; Weitere Bibliographie mit kurzer Zusammenfassung in: Savi/Montaner 1996

²⁹ Steinmann 1994, S.10f

die besagt: „Was man sieht, ist alles was man sieht“. Die den Symbolgehalt entleerte Verdinglichung des Materials und der Form ist derjenige Faktor, der die Architektur der 1990er Jahre mit der Kunst der 1960er Jahre verbindet und beide unter demselben Begriff „Minimalismus“ einordnen lässt. Eine neu aufblühende Tendenz erkennt auch Vittorio Lampugnani im Jahre 1993, der damals als Direktor des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt tätig war. Sein Artikel *Die Neue Einfachheit im Spiegel* löste eine neue Diskussion in der Deutschen Architekturszene aus.³⁰ Die „neue Einfachheit“ wird vor allem auch im Zusammenhang der Alpenregion unter dem Aspekt des Regionalismus betrachtet, der regional und traditionell verbundenes Material und dessen Bearbeitung entweder wiederzubeleben oder neu zu interpretieren versucht. Bis 1994 blieb jedoch im deutschsprachigen Raum diese neue Tendenz überwiegend als „Neue Einfachheit“ bestehen und nicht als „Minimal“, wie in England oder den südeuropäischen Ländern verbreitet war. Erst ab 1996 folgten eine Reihe Monographien, die das neu aufkommende Phänomen unter „Minimalismus“ bündelten und ordneten. Eine war das vom Schweizer Kulturamt herausgegebene Begleitbuch zum Schweizer Beitrag zur 18. Mailänder Architektur Triennale von 1996 mit dem Leitthema *identites and differences*. Hans Frei und Stanislaus von Moos haben den Schweizer Beitrag zur 18. Triennale unter dem Thema „minimal tradition“ zusammengestellt und widmen sich dabei vor allem der „einfachen“ Architektur von 1942 bis 1996. Dort wird Max Bill als historische Wurzel und als architektonische Identität der Schweizer Architektur der 1990er Jahre betrachtet. Obwohl Bill selbst nicht als Minimal Künstler zu bezeichnen ist, werden dennoch unter dem Aspekt der Gewöhnlichkeit, des Essenzialismus, der rhetoriklosen „semantischen Keuschheit“³¹ und der Schönheit als Funktion 12 Projekte von Bill und anderen zeitgenössischen Schweizer Architekten wie Herzog und de Meuron, Gygon und Guyer, sowie Burkhalter und Sumi vergleichend vorgestellt. In Barcelona fand im Sommer 1996 die Ausstellung *Less is more. Minimalism in architecture and the other arts* anlässlich des 19. internationalen UIA Kongresses statt. Bei der Ausstellung sowie im Ausstellungskatalog von „less is more“ wird, wie der Titel bereits verrät, der Charakter des Minimalismus durch den berühmten Satz von Mies van der Rohe als Symbiose von „Minimalism und Maximalism“³² definiert und in ihm der Schlüssel der Architektur des 20. Jahrhunderts gesucht. Dort wird nicht nur die der Architektur eigene historische Entwicklung, sondern auch das

³⁰ Kähler 1995, S.7

³¹ Moos 1996, S.9

³² Savi/Montaner 1996, (Vorwort: ohne Seitenzahl)

gesamte Spektrum der Kulturgeschichte um den Begriff des Minimalismus vorgestellt. In London erschienen im selben Jahr zwei weitere wichtige Publikationen: die eine ist von Herbert Ympa unter dem Titel *London Minimum* erschienen und dokumentiert jenen neuen Ausdruck in der Architektur und Raumgestaltung der 1980er und 1990er Jahre in London, wo „Geschäfte wie Joseph, Equipment, Kenzo, Issey Miyake und Comme des Garçons“ leere Räume als Showroom nutzten und „Architekten wie Eva Jiricna, Amstrong, Chipperfield, Stanton und Williams, sowie Pawson und Silvestrin“ arbeiteten.³³ Die andere ist John Pawsons Fotosammlung *minimum*, in dem Pawson seiner Ansicht nach die kristallisierenden Momente der „Idee der Einfachheit (simplicity)“³⁴ in der Architektur und Kunst präsentiert. Nach diesen oben genannten Publikationen versuchten die Kritiker und Architekten im Jahre 1988 in einem Symposium in London, *Something oder nothing: minimalism in art and architecture*, das minimalisierende Phänomen endgültig als Zeitphänomen der 1990er Jahre zu identifizieren. Wieder stellt die Londoner Zeitschrift *Architetur Design* das Ergebnis dieses Symposiums als zweiter Teil von *Aspects of minimal architecture* zusammen.³⁵ Das niederösterreichische Architekturnetzwerk ORTE veranstaltete im Jahr 2001 im Wärmekraftwerk Theiss bei Krems das Symposium *Edges of Minimalism*, das die das vergangene Jahrzehnt andauernde Architekturentwicklung als Zeitphänomen zusammenfaßte. Einige Symposiumsbeiträge wurden in der schweizerischen Architekturzeitschrift *archithese* unter dem Titel *Neue Formen des Minimalismus* veröffentlicht. Wie der Herausgeber, Hubertus Adam, in der Editorialnote bemerkt, soll diese Ausgabe die „vielfältigen Facetten“ des Minimalismus-Phänomens und dessen „Mehrdeutigkeit“ ans Licht bringen. Wie diese Reihe von Publikationen zeigt, werden Begriffe wie „Einfachheit“, „Minimalismus“, „Reduktion“ sowie „Less is more“ als leitende Wortbegriffe für das Phänomen der Architektur der 1990er Jahre benutzt und gleichzeitig kristallisieren sie den Charakter des Phänomens. Vor diesem Hintergrund prägt der Begriff „Minimal“ oder „Minimum“ die Architektur- und Designszene der 1990er Jahre. Was John Graham über Minimalismus in der Kunst sagt, „ein Gemälde auf die Mindestzahl seiner Bestandteile zu reduzieren, mit dem Ziel, sich der letzten und logischen

³³ Ympa 1997

³⁴ „Dieses Buch ist ein Versuch, einige Gedanken zum Begriff der Einfachheit, wie sie für Architektur und Kunst anwendbar wären, auf den Punkt zu bringen. Darüber hinaus will es Einfachheit als eine Lebensweise erörtern, sie als ein Mittel betrachten, wie man die Rituale des Alltags und Notwendigkeiten der Existenz ordnen und in den Griff bekommen kann.“ [John Pawson zit. n. Bertoni 2002, S.57 (Eng. Originaltext: Pawson 2000, S.7)]

³⁵ Toy 1999

Bestimmung der Malerei durch ihren Abstraktionsprozeß anzunähern,³⁶ auch auf die Architektur anwenden. Der Minimalismus in der Architektur zeichnet sich nämlich auch – so mindestens auf der formalen Ebene – durch die auf ein Minimum reduzierten Bestandteile sowie durch die Komprimierung von Funktionen und Form in den abstrahierenden, elementaren, geometrischen Formen aus. Demzufolge gelten die radikale Rechtwinkeligkeit, extreme Flächenausdehnung, geometrische Formreduktion und der asketische Verzicht auf dekorative Überflüssigkeit als das Hauptausdrucksmittel des sogenannten „Minimalismus“ in der Architektur. Genau diese „minimalistische“ Architektursprache liefert den Grund, warum auch das Kunsthaus Bregenz schnell mit dem „Minimalismus-Etikett“ versehen wird.

Die Beispiele in der Baupraxis zwischen dem Ende der 1980er Jahre und dem Anfang der 1990er Jahre geben ein noch konkreteres Bild dieser neuen Architekturform, die zuerst als regionale Teilerscheinung der Postmoderne wahrgenommen wurde, aber sich bald von den historischen Architekturzitaten der Postmoderne unterscheidet und langsam mit ihr eine gemeinsame Formsprache bildet, obwohl sie zueinander kaum einen direkten Bezug haben. 1986 wurde der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe, der für die Exposition von 1929 als Beitrag der Weimarer Republik temporär gebaut wurde und als bauliche Dimension seines berühmten Diktums „less is more“ galt, wieder errichtet. In London präsentierten 1988 John Pawson und Claudio Silvestrin zusammen den Cannelle-Cake-Shop, der in seiner, bis auf ein kleines, quadratisches Fenster komplett zugedeckten Schaufensterfassade eine Torte wie ein Kunstwerk oder eine Juwel präsentierte. 1989 gestaltete David Chipperfield sein Büro in London als eine schlichte, weiße Kiste. Auf der spanischen Insel Mallorca arbeitete John Pawson zusammen mit Claudio Silvestrin an dem Neuendorf Villa Projekt, das durch überdimensional hohe Wände, kräftige Farben, gerade Umfassungsmauern, kontrastreiches Licht und Schattenspiel sowie durch strenge Rechtwinkeligkeit stark an Luis Barragáns mexikanische Häuser erinnert. Die Lisson Gallery in London (1991) von Tony Fretton oder das Rahmengeschäft in Porto (1991) von Eudardo Souto de Moura zeigen wohlgeordnete, rechteckige Räume und sorgfältig entleerte, weite Räumlichkeiten mit Hilfe von flächenbündig gestalteten, wenigen Inneneinrichtungen. Im Jahre 1992 folgen Museumsprojekte von Schweizer Architekten dieser Tendenz: in München die Sammlung Goetz von Herzog und

³⁶ John Graham zit. n. Bertoni 2002, S.8

de Meuron, das Kirchner Museum in Davos von Gigon und Guyer sowie das Josephsons Skulpturmuseum La Congiunta in Giornico von Peter Märkli. Zwischen 1994 und 1995 werden vor allem zahlreichen Projekte von Silvestrin und Pawson wie Bartos Haus in der Provence und das Kleidungsgeschäft Johan in Graz sowie der Calvin Klein Showroom in New York und das Pawson Haus in London realisiert. Damit ist vorläufig der erste Höhepunkt der neuen Entwicklung der minimalistischen Architektur erreicht. Zumthors Kunsthaus in Bregenz, das 1997 fertig gestellt wurde, unterstreicht diese geometrische, rechtwinkelige Minimalismus-Tendenz.³⁷ Diese Liste von Museen zeigt, was Pehnt als zweite Generation der Museumsarchitektur bezeichnet und Newhouse als sakrale Räumlichkeit. Hier liegen formalistisch gesehen Entsprechungen zu dieser „minimalistischen“ Tendenz in der Museumsarchitektur.

3.2 Minimalismus und Museumsarchitektur

Wie die oben genannten Beispiele der sogenannten „minimalistischen“ Architektur zeigen, spielt in der Museums- und Ausstellungsarchitektur der Minimalismus eine besondere Rolle.³⁸ Bertoni zum Beispiel sieht schon bei Louis Kahn, vor allem in den „einfachen Sitzgelegenheiten aus Travertin vor der Eingangsarkade des Kimbell Art Museums (1966-72) in Fort Worth in Texas, den Vorreiter des sogenannten „Minimalismus“.³⁹ In den 1990er Jahren eröffneten, wie oben aufgelistet, eine Reihe neu gebauter Museen, die im Gegensatz zum postmodernen Formenchaos „das aktuelle Revival des Minimalismus“⁴⁰ einleiteten.⁴¹ Wolfgang Pehnt bezeichnet diese neu auftauchende Museumsarchitektur als „Anti-Entwurf“⁴²: „Vor allem von jüngeren Schweizer Architekten (Gigon und Guyer, Herzog und de Meuron) sind solche neuen Kubikel bereits realisiert worden, die sich von der simplen Askese der sechziger und frühen siebziger Jahre durch

³⁷ Abb. 63-65

³⁸ Bei der realisierten minimalistischen Architektur tauchen allen voran drei Bauaufgaben am häufigsten auf: Eine ist die der privaten, teilweise recht luxuriösen Villen sowie Wohnhäuser und die zweite ist die der genauso noblen Geschäftsräume. Die anfängliche Idee des Minimalismus wird vor allem durch diesen asketischen Aspekt der raum-verschwenderische Luxus-Leere realisiert. So zum Beispiel nimmt ein einziger Stuhl allein im Namen des „Minimalismus“ den ganzen Raum in Anspruch, während anderswo in dem gleichen Raum mehrere Personen wohnen müssen. Zur dritten Kategorie gehören die der Räume für Kunst.

³⁹ Bertoni 2002, S. 38

⁴⁰ Ulama 2001 b, S.8

⁴¹ Einige Beispiele der minimalistischen Museumsarchitektur siehe Abb.63-65

⁴² Pehnt 1994, S.32

raffinierte Askese unterscheiden.“⁴³ Annette Guyer beschreibt, so nach Pehnt, ihr Museumprojekt in Davos als „Sorgsamst einfach, sorgfältigst leer“.⁴⁴ An diese neue Tendenz der sogenannten „minimalistischen“ Museumsarchitektur schließen auch das auf Hochglanz polierte, monolithisch erscheinende, schwarze kastenförmige Kunstmuseum Liechtenstein ⁴⁵ in Vaduz der Architektengemeinschaft Morger Degelo Kerez, die Purizer Foundation for Art von Tadao Ando in St. Louis (2001), das Museum of Contemporary Art für die Fondatione Sandretto Re Rebaudengo nach dem Entwurf von Claudio Silvestrin in Turin (2002) und die zweite Wiener Kunsthalle unter dem Namen „projekt space“ von Adolf Krischanitz an.

Obwohl weder die Künstler noch die Architekten selbst ihre Arbeiten als Identitätstausch-Projekt sahen, stieß die Kunst, vor allem die Minimal Art, mit der Architektur besonders bei der Bauaufgabe Museumsarchitektur unmittelbar zusammen. Nämlich die durch „spezifisches Objekt“ immer mehr den „para-architektonischen“⁴⁶ Charakter besitzende Kunst wird mit der als begehbare Skulptur und damit wie ein Kunstwerk behandelte Architektur – im positiven und negativen Sinne – unmittelbar konfrontiert. Diese Konfrontation spitzt sich am meisten in der Minimal Art zu, da die Kunstwerke unter Minimalismus die geometrischen und stereometrischen Grundformen, also genau die Basisformen der Architektur, als objektivstes Gestaltungsmittel bedienen. Außerdem beteiligen sich einerseits die Bildhauer, wie Heerich oder Judd, selbst direkt bei der Realisierung für den Bau ihrer Privatsammlungen und schaffen dadurch entweder – als eine Art von vergrößerten geometrischen Skulpturen – eine Symbiose zwischen Architektur und Skulptur oder eine wohltemperierte Wechselbeziehung der Räumlichkeit und eigener Kunstwerke, die frei von den Intentionen der Architekten und Kuratoren entfaltet werden können. Im Gegensatz dazu entwarf Donald Judd zum Beispiel für das Verwaltungsgebäude des Kunsthauses Bregenz keine begehbare minimale Skulptur, sondern ein drei Stockwerk hohes Gebäude mit Tonnengewölbe, also quasi eine architektonische Analogie zu seiner Atelierhalle in einem ehemaligen Flugzeughangar in Marfa, wo er seine Arbeit *100 Untitled Works in Mill Aluminum* ausstellte. Andererseits

⁴³ ebd.

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ Das Vaduzer Projekt ist als vorhersehbares Ergebnis zu bezeichnen, weil Peter Zumthor und Adolf Krischanitz Jurymitglieder waren. Obwohl der Wettbewerbsentwurf von Morger Degelo Kerez nicht das beste, sondern nur der Zweitbeste war, wurde ihnen, dank des eingehaltenen Höhenlimits, der Bauauftrag erteilt. [Vgl. Fabach 2000, S.125] (Abb.65)

⁴⁶ Auer 1988, S.97

holten sich die Architekten von befreundeten Künstlern bei der Projektkonzeption Rat. So zum Beispiel wurde der Maler Helmut Federle oder der Konzeptkünstler Remy Zaugg von Herzog und de Meuron bereits bei der Konzeption für die Goetzsammlung in München zu Rate gezogen.⁴⁷ Markus Brüderlin berichtet, daß das Gebäude der Sammlung Goetz von Anfang an einen „intensiven, auch intellektuellen Dialog mit der Kunst, insbesondere mit der Idee der Minimal Art, gepflegt [...] hat.“⁴⁸ Das Architektenduo erklärte in einem Interview, daß sie reduzierte, zurückhaltende Formen benutzen, wenn sie die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche lenken wollen. Dennoch sei dies kein Hinweis, ihre Architektursprache mit der Minimal Art gleichzustellen, da sie Minimal Art mehr als Reduktion verstehen.⁴⁹ Auch für Peter Zumthor, so Brüderlin, hat „in den siebziger Jahren die amerikanische Land Art mit ihren kompromißlosen Installationen in der Wüste und ihrer symbolisch-mythischen Materialsprache wie eine Initiation gewirkt“⁵⁰. In der Tat suchte Zumthor mehrmals die Vereinigten Staaten auf. Zum Beispiel besuchte er 1966 das Pratt Institute in New York als Gaststudent, 1988 als Gastprofessor das Southern California Institute of Architecture in Santa Monica sowie 1992 die Tulane University in New Orleans. Bei diesen Besuchen hätte er wohl genug Gelegenheit, die amerikanische Kultur, vor allem Jazz und die zeitgenössische Kunst, unmittelbar zu erfahren. Zumthor ist vor allem mit dem amerikanischen Künstler Walter De Maria befreundet und bekommt, nach Brüderlin, durch dessen Arbeiten viel Anregungen.⁵¹ So zum Beispiel stellte Brüderlin in der Ausstellung *ArchiSkulptur* die Installation von De Marias *4-6-8 Series* (1966/1991) aus verchromtem massiven Edelstahl und Zumthors Modell der Berliner Topographie des Terrors gegenüber. „Die Radikalisierung der Empfindung, die mit dieser Verschränkung von Erhabenheit und Gefahr, serieller Ausdehnung und psychologischer Verdichtung erzeugt wird, nutzt Peter Zumthor, um mit einer einfachen seriellen Struktur einem Ereignis zu gedenken, das jede Vorstellung übersteigt.“⁵² Eine noch engere Verwandtschaft zu De Marias *4-6-8 Series* zeigt jedoch das Wandsystem des Thermalbads in Vals von Zumthor, was im nächsten Kapitel erläutert wird. Außerdem entwarf Zumthor, nach Brüderlin, für De Marias Bodenskulptur *360° / Ching*, welche für Zumthors Schweizer Pavillon als formale Anregung gedient zu haben scheint, eine Halle von 67 x 67 m in *Dia:Beacon Roggio Gallery* bei New York. Dennoch

⁴⁷ Köb/KUB 2000, S.26

⁴⁸ Brüderlin 2004, S.167

⁴⁹ Gugger/Binswanger 1995, S.21

⁵⁰ Brüderlin 2004 S.168, Vgl. Abb.92-93

⁵¹ ebd.

⁵² ebd. (Abb.92-93)

betrachtet und behandelt Zumthor seine Gebäude nicht als Skulptur oder Denkmal, sondern eher als eine Art von Gebrauchsgegenstand, der durch die konkrete Nutzung den eigentlichen Sinn gewinnt.

3.3 Leere und Einfachheit

Die formalen Eigenschaften der sogenannten „minimalistischen“ Architektur, die geometrische Formreduktion und der asketische Verzicht auf dekorative Überflüssigkeit, führen zur Etikettierung des Einfachheitsideals als Hauptmerkmal der „minimalistischen“ Architektur. Massimo Vignelli charakterisiert anhand einiger vereinzelter Äußerungen der Architekten und ihren Arbeiten das minimalistische Phänomen im Bereich der Architektur als „eine tief greifende Reaktion auf den visuellen Lärm“, die durch das „Streben zum Wesen der Dinge“ sowie durch die „Suche nach einer Heiterkeit und Stille als Gegenwart, nach der Dichte der Räume“ ausgedrückt wird.⁵³ Gemäß dieser Betonung des Wesentlichen und Essentiellen sieht auch Bertoni die Eigenschaft der minimalistischen Architektur als „formale Leere und Expressivität der Stille“ und sucht in dieser „architektonischen Stille“ die Idee der Einfachheit, die „nobilis simplicitas“, verkörpert.⁵⁴

Neben der geometrisch elementaren Form des Grundrisses und dem kompakten, stereometrischen Korpus prägt der stützenfrei erscheinende, 540 m² große, leere Raum des Kunsthauses das Bild der sogenannten „minimalistischen Einfachheit“. Im Allgemeinen sieht man in der Idee der Leere und im Umgang mit der Leere unter anderem den Einfluß der japanischen Zenphilosophie.⁵⁵ Vor allem sieht Bertoni diese Leere-Philosophie als Folge der Ando-Rezeption⁵⁶ in Europa, wo sie seit Ende der 1980er Jahre, wie die Pompidou Ausstellung, verstärkt auftritt: „Von diesen ersten Momenten an gilt die Architektur Tadao Andos als internationale Referenz für eine Schlichtheit in der Zeichensetzung und für eine Distanznahme zu jeglichem visuellen Überfluß. Mit dem Erfolg Andos wächst

⁵³ M. Vignelli zit. n. Bertoni 2002, S.57f

⁵⁴ Bertoni 2002, S.11 und S.26

⁵⁵ Bertoni 2002, S.21

⁵⁶ Zunächst führt der Sichtbeton von Ando, dessen sanfte und unverputzte Oberfläche, zur neuen Erkenntnis über das Material, welches im Abendland trotz Louis Kahn oder Le Corbusier mehr oder weniger als Material der Bru-Art, brutales Architektur-Material, betrachtet wurde. Neben dieser Sichtbetonbehandlung beeindruckten vor allem seine konsequent rechtwinkelige und geometrische Formen sowie die erhabene Leere, welche sich bei Luis Barragán und bei den südeuropäischen Architekten wiederfindet.

auch die Aufmerksamkeit für sein kulturelles Hinterland. Zen-Philosophie, der Geist einer Kultur der »Betrachtung ohne Objekte«, leerer Raum und *Ma* werden Bestandteil eines allgemeineren, oft oberflächlichen Lebensgefühls und damit zum gebräuchlichen Ansatz einer Kritik, die sich zeitweise zu großer Rhetorik und allzu einfacher mechanistischer Annäherungen bediente.“⁵⁷ In der ostasiatischen Philosophie, so zum Beispiel bei Tao, ist nicht das Dasein der Dinge, sondern das Nichtdasein der Dinge, wie bei Gefäßen der Hohlraum oder bei Türen der leere Raum, das wahrhafte Nützliche.⁵⁸ Genauso setzt die Leere im Kunsthaus Bregenz bereits die Nutzung der Ausstellung voraus. Jedoch diese „füllige Leere“ führt zu Reaktionen der ausstellenden Künstler, den ästhetischen Wert der Leere möglichst nicht zu verletzen. Wichtig aber dabei ist, daß diese Leere als architektonisches Element nicht mit der Resträumlichkeit der physischen Präsenz gleich gesetzt wird, sondern die Leere an sich selbst als Fülle verstanden wird. Wie Pawson, der mehrere Jahre in Japan an der Universität Architektur lehrte, die Leere definiert, kann auch als Eigenschaft von Zumthors Kunsthaus gelten: „Man stellt allgemein fest, daß die Leere oder der leere Raum in der Architektur nicht leer ist, sondern voll: Die Realisierung einer solchen Fülle verlangt jedoch höchste Disziplin und Fachkenntnis des Architekten. Hier dürfen keine Unsicherheiten oder zaghafte künstlerischen Effekte gestattet werden. Entweder das Werk ist vollkommen oder aber überhaupt nicht. Architektur ist »gefrorene Musik«: Je mehr man reduziert, desto perfekter müssen die Noten sein“⁵⁹ Sowie Pawson Schopenhauer zitiert, Architektur sei gefrorene Musik, wird die Architektur nicht selten mit Musik beziehungsweise mit deren Komposition verglichen. Unter dem Aspekt „Minimalismus“ und die Thematisierung der Leere ist allen voran John Cage und seine Kompositionsweise interessant. Cage hatte für seine „Komposition in alle denkbaren Parameter“ wie Struktur, Methode, Form und Material zerlegt. Dabei werden „Klanglose Parts“ nicht mehr wie früher als Pausen, sondern „als bestimmte Zeitlängen – mit der Frequenzzahl »Null« – gleichberechtigt neben den anderen Materialien“ behandelt.⁶⁰ Ähnlich wie beim neueren Verständnis der früher im Allgemeinen als Pausen verstandenen „klanglosen parts“ in der Musik als bestimmten Zeitlänge mit der Null-Frequenzzahl ist die Leere in der Architektur als eine bestimmte Raumdichte mit dem materiellen Anteil „Null“ zu

⁵⁷ Bertoni 2002, S.39

⁵⁸ „Molding clay into a vessel, we find the utility in its hollowness, cutting doors and windows for a house, we find the utility in its empty space. Therefore the being of things is profitable, the non-being of things is serviceable”(Tao, Chap.11) [Chang 1996 S.15f und 98]

⁵⁹ Deyan Sudjic zit. n. Franco Bertoni 2002, S.134

⁶⁰ Kellein 1996, S.440

begreifen. Diese beiden Elemente gehören wie alle andere sonore beziehungsweise materielle Präsenz auch zu Bestandteilen des Zeit- und Raumverständnis beziehungsweise -ausdrucks.

Während das Thema „Leere“ in der sogenannten „minimalistischen“ Architektur noch eine weitere Verwandtschaft zur Minimal Art, insbesondere zur Musik zeigt, bringt sich das Thema „Einfachheit“ nicht nur den Hauptwesenszug jener Architekturtendenz, sondern auch den kritischsten Punkt mit sich. Bei der Idee der Einfachheit geht es nach Bertoni um die materielle und geistige Befreiung von Überflüssigem, sie hat also mit Verzicht oder mit Reduzieren und Konzentrieren auf das Wesentliche zu tun. Bertoni findet aber gleichzeitig in der Tradition der Architektur und in verschiedenen Kulturen die architektonische Evidenz für die Verwirklichung dieser Idee der Einfachheit. Diese Einfachheit-Ideal und das „minimalistische Architektur-Universum“⁶¹ reicht, nach Bertoni, vom antiken Griechenland bis zum Minimal Art der 1960er Jahre, von mediterraner Schlichtheit bis zur puristischen Bauhausideal, von der japanischen Zen-Philosophie bis zur Tradition der Shaker oder Zisterzienser. Diese Suche nach Einfachheit und eben nach dem Wesentlichen führt, so Bertoni, zur „Aufmerksamkeit für das Spezifische“⁶² wie zum Beispiel Ort, Umgebung und Material, für all dasjenige, das den Ausgangspunkt sowie die Konsequenz bei der Gestaltung der sogenannten minimalistischen Architektur bildet. Vor allem Pawsons Kategorisierungen in seiner Ansichtssammlung über die „Idee der Einfachheit“ und deren Subkriterien wie ungeschmückte und unkomplizierte Masse, die Kraft des transformierenden Lichts und Schattens, Struktur als mathematische Disziplin, freiwillige Armut und deren dauerhafter Appell des Rituals, von Menschenhand reorganisierte Landschaft, die Ordnung als visualisierte Ratio, Raumdefinition, Reihung und Wiederholung (Serielle) als Element der Einfachheit, Transformation der proportionalen Kraft in Volumen, Essenz als nicht mehr reduzierbarer minimaler Stand und die Expressivität der Stille⁶³ verdeutlichen am besten die Merkmale solcher Architektur.

Obwohl sich die meisten Theorien der „minimalistischen“ Architektur auf das Ideal der Einfachheit konzentrieren, äußern sich die Architekten, vor allem die sogenannte „Deutsch-Schweizer Gruppe“, dennoch gegen diese Bezeichnung der Einfachheit, auch wenn die Kombination beider Begriffe, neue Einfachheit

⁶¹ ebd., S.15f

⁶² ebd., S.21

⁶³ Pawson 2000, S.7

und Deutsch-Schweizer Architektur, von Kritikern aus der Schweiz stammt. Peter Eisenman diffamierte 1995 bei der Eröffnung der Ausstellung *Light Construction* im New Yorker MoMA die nordschweizerischen Architekten als „Swiss Fascists“⁶⁴, während Kenneth Frampton dagegen die Arbeiten von Herzog und de Meuron, die zu dieser Deutsch-Schweizer Architekturgruppe zählen, als „spekulativ, dekorativ“ bezeichnete.⁶⁵ Jacques Herzog und Pierre de Meuron beurteilten in einem Interview mit der Zeitschrift *ARCH+* anhand von Framptons Wahrnehmung Eisenmans Aussage als „ideologisches Mißverständnis“ und nannten diese gegensätzliche Wahrnehmung ihrer Architektur als „Absurdheit der Rezeption“, die „von unterschiedlichen Kulturen und Wahrnehmungsarten“ nicht frei ist.⁶⁶ Die beiden Basler Architekten identifizieren sich ihre Arbeiten nicht mit der regional absonderlichen Deutsch-Schweizer Architektur und sehen diese Bezeichnung als reine „Erfindung“ der Kritiker. Dennoch ordnen viele Rezipienten die Arbeiten der aus Basel und Umgebung stammenden Architekten zusammen in jener Gruppe ein und verbinden die formalen Eigenschaften mittels neuverwendeten und altbekannten Materialien mit dem Ausdruck der deutsch-schweizerischen Einfachheit. Diese Verbindung, deutsch(-schweizerisch) und Einfachheit, führt dann zur kritischen Meinung wie die von Eisenman. Auch Lampugnani erwähnt diese Problematik des ideologischen Mißverständnisses der „neuen Einfachheit“ als Faschismus: „Wer im Bauen altbewährte Materialien wie Naturstein oder Holz verwendet, gilt als reaktionär. Wenn er daraus solide, gut detaillierte Bauten konstruiert, ist er fast schon totalitär. Und wenn die Grundrisse klar geometrisch angelegt und die Fassaden einheitlich und streng gegliedert sind, dauert es nicht lange, bis er als Faschist diffamiert wird.“⁶⁷

Im „Minimalismus“-Diskurs in der zeitgenössischen Architektur wird die Idee der Einfachheit aber auch in Bezug auf die Materialauswahl verwendet. Der niederländische Architekt Rem Koolhaas zum Beispiel verwendet „billiges“ und „einfaches“ Material, das man bis dahin nicht als Fassaden-Material verwendete. Dank dieser Materialverwendung, nach dem Motto „anything goes“, werden die Bauwerke von Koolhaas und seinem Büro OMA (Office for Metropolitan Architecture) als „Arte-Povera-Fassade“⁶⁸ betitelt und neben London, dem Mittelmeerraum und der Deutschschweiz unter dem Namen „holländischer

⁶⁴ Guggler/Binswanger 1995, S.18

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ Lampugnani 1995, S.15

⁶⁸ Vgl. Hoffmann-Axthelm 1999, S.78

Freistil⁶⁹ – eine Anspielung auf „De Stijl“ – als Randphänomen des sogenannten „Minimalismus“ betrachtet. Während die Deutschschweizer Architekten das Material unter Berücksichtigung auf den zu bebauenden Ort und auf die „Exklusivität der Wirkung des Materials“⁷⁰ sorgfältig auswählen, gemäß ihrer handwerklichen Tradition zur „Solidität, Präzision und Dauerhaftigkeit“⁷¹ veredelnd verwenden und dadurch eine gewisse „Festlichkeit“ ausstrahlen lassen, vermitteln die Bauwerke der niederländischen Architekten den rauhen, „alltäglichen“ Eindruck.⁷² Da das Wort „Einfachheit“ auch leichsinnig, unüberlegt, leichtfertig und vor allem billig bedeutet, wird gelegentlich stattdessen auch das Wort Reduktion vorgezogen. Vor allem im Fall Zumthors ist die Abneigung gegen die Bezeichnung „Einfachheit“ auch aus anderem Aspekt zu begründen: Im Gegensatz zur formal-ästhetischen oder material-ästhetischen Verwendung der „Einfachheit“ im „Minimalismus“-Diskurs wird er in der Philosophie als absoluter Gegenbegriff zur „Zusammengesetztheit“ verstanden.⁷³ Einfachheit im absoluten Sinne betont die Unteilbarkeit oder Ununterbrochenheit und wird somit die Eins oder dem Ganzen gleich- und der Zusammensetzung entgegengesetzt, während die Einfachheit beziehungsweise Zusammen-gesetztheit im relativen Sinne sich auf den „Grad von Komplexität“ bezieht. Da Zumthor die Architektur vor allem als Zusammensetzung der Baumaterialien versteht und dieses Merkmal als „Kunst des Fügens“⁷⁴ bezeichnet, weist der Begriff Einfachheit genau in die Gegenrichtung.

3.4 Die „elementare Wickeltechnik“ und der Statuswandel der Fassade

In jener Architektur, in der die gestalterische Form möglichst auf ein Minimum reduziert wird, werden die elementaren Bestandteile der Architektur wie Licht, Luft und Wasser als besondere Merkmale hervorgehoben. Einige sogenannte „Minimalismus-Architekten“ betrachten das Licht sogar als Baumaterial. Baeza zum Beispiel bezeichnet Licht als „essentiales Material in der architektonischen Konstruktion“, das zwischen Menschen und Architektur eine Beziehung

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ Jaeger 2004

⁷¹ ebd.

⁷² Karin Harather vergleicht an Hand von Sempers Bekleidungstheorie die architektonische Bekleidung und menschlichen Bekleidung. Sie kategorisiert dabei die architektonische Bekleidung in vier unterschiedliche Kriterien: Arbeitskleid, Alltagskleid, Festkleid und Uniform. [Vgl. Harather 1995, S.90]

⁷³ Kaulbach 1972, S.384

⁷⁴ Zumthor 1999, S. 11

herstellt.⁷⁵ Herzog und de Meuron sprechen auch über diesen Baustoffcharakter des Lichts: „beim Licht geht es nicht mehr nur darum, daß es einen Raum durchflutet, sondern es hat auch eine statische Seite und wird damit als Form sichtbar.“⁷⁶ Auch für das Kunsthaus Bregenz setzte Zumthor das Licht als Ausgangspunkt seines Konzepts fest, obwohl in Bregenz das Licht, anders als bei Barragán oder Silvestrin und Pawson kein stark kontrastierendes Licht-Schatten-Spiel anbietet, sondern sich vielmehr auf seine leuchtende Eigenschaft und Helligkeit bezieht. Die Nutzung von Licht als Konstruktionsmittel ist aber keinesfalls nur auf den Umgang mit der natürlichen Lichtquelle begrenzt, sondern bezieht auch die künstliche Beleuchtungselemente mit ein, die zur Unterstützung der architektonischen Konzepte dienen. Um dieses Licht nach außen oder nach innen weiter zu leiten, werden vor allem die transparenten Materialeigenschaften des Glases eingesetzt. Dabei etabliert sich das Thema Transparenz und Fassade, wie bei Siegfried Giedion oder Colin Rowe und Robert Slutzky, als Hauptangelegenheit der modernen Architektur. Die zeitgenössischen Architekten ziehen dagegen die halbdurchsichtige, schleierhafte Eigenschaft, Transluzenz, vor. Einige sogenannte „Architektur-Minimalisten“, vor allem die „deutsch-schweizerischen“ Architekten verwendeten für diesen Schleier-Effekt noch eine weitere Methode: nämlich die einheitlich und kompakt erscheinende Gebäudeumhüllung meistens aus einem einzigen Baumaterial. Mit Hilfe einer Gebäudeumhüllung unter serieller Anordnung aus entweder opaken oder nicht transparenten Materialien wird das Licht schleierhaft oder ansatzweise durch schmale Lücken geleitet. Als beispielhaft hierfür kann das Stellwerkgebäude in Basel von Herzog und de Meuron gelten. Herzog und de Meuron umwickelten den Baukörper des Stellwerks am Schweizer Bahnhof in Basel (SBB) mit 10cm breiten Kupferbändern. Der Grund dieser Kupferband-Ummantelung ist zwar in erster Linie auf den Schutz vor Korrosion und vor elektromagnetischen Feldern des Gleisareals und die Situation der zeitgenössischen Stellwerkausrüstung zurückzuführen, wo dank moderner Überwachungssysteme per Computer kein direkter, klarer Sichtkontakt zum Gleisareal nötig ist. Dennoch sind die „materiale Bildhaftigkeit“ und die schleierhaften, transluzenten Eigenschaften durch die aufgedrehten Kupferbänder an den Fensterzonen einprägender als diese praktisch orientierte Sachlage.⁷⁷ Zumthors Kunsthaus in Bregenz besitzt auch eine solche Ummantelung aus halbdurchsichtigen Glastafeln. Die locker miteinander geschindelten Glastafeln dieser Umhüllung sind nicht vitrinenhaft,

⁷⁵ Baeza 1994, S.22

⁷⁶ Gugger/Binswanger 1995, S.18

⁷⁷ Mack 1996, S.29

sondern als richtige Curtain-Wall, als – im wortwörtlichen Sinne – die vorgehängte Fassade zu bezeichnen.⁷⁸ Diese den Baukörper elementar stereometrisch betonende Umwicklung⁷⁹ aus meistens einen einzigen Material und dessen Erscheinungsmerkmale der Schweizer Architekten führen dazu, ihre Gebäude auch als „Schweizer Kiste“⁸⁰ zu bezeichnen. Die daraus entstandene Material-Intensität erklärt Michael Benedikt mit dem Begriff „High Realism“.⁸¹

Diese Methode der Gebäudeumhüllung, die nichts anderes als die Hervorhebung und Integration der Funktion der innenräumlichen, flexiblen Lichtblend-Einrichtungen zum äußeren einheitlichen und fixen Element ist, verändert den Status der Fassade vom Gesicht über Haut zur Hülle oder Bekleidung, die nun mehr und mehr aus der Oberflächigkeit gelöst und als eigensinniges (zwischen)räumliches Fassadenwerk etabliert wird. In der ursprünglichen Bezeichnung der Schauseite eines Gebäudes als Fassade ist nach Wilhelm Kücker das kulturelle Erbe eines anthropomorphen Aspekts verkörpert, ähnlich wie die Bezeichnungen wie Körper oder Glieder.⁸² Die Fassade, die vom französischen *face* abgeleitet ist, bezeichnet traditionell das Gesicht eines Gebäudes. Nach Kücker war es Jacques François Blondel, der 1750 in der *Encyclopédie* für die Außenseite eines Gebäudes mit dem Begriff die Ausdrucksfunktion als Schauseite, „der Öffentlichkeit zugewandte Hauptfront“ hervorheben wollte.⁸³ Seitdem wird in der Architektur die Bedeutung der nach menschlicher Physiognomie orientierten Fassade vor allem in der repräsentativen Rolle betont. In der Moderne dagegen befreit sich der Begriff „Fassade“ von dem kosmetisch geschminkten Aspekt und wird mehr durch das funktional orientierte Begriffspaar *skin and skeleton* ersetzt. Für die zeitgenössische Architektur schlägt Kücker jedoch anstelle der Bezeichnung von „Haut“, die mehr als „Nebenprodukt binnenräumlicher Festlegung“ fungiert und auf eine „ästhetische Verarmung“ hinweist, die Bezeichnung „Hülle“ vor.⁸⁴ Angelehnt an Gottfried Sempers These, der die Baukunst mit der Bekleidungstheorie betrachtet, wird dabei die Fassade nun in seiner Bedeutung als passendes „Fassadenkleid“ verändert. Karin Harather konkretisiert diese Bekleidungs-These der Architektur und unterteilt die Fassadenbekleidung

⁷⁸ Mehr über das Fassadensystem bitte siehe im Kapitel 4.1

⁷⁹ Bertoni bezeichnet die mit Kupferbändern umhüllte Fassade als eine „elementare Wickeltechnik.“ [Bertoni 2002, S.22]

⁸⁰ Weston 2003, S.199f

⁸¹ Michael Benedikt zit.n. ebd., S.186

⁸² Kücker 1998, S.261

⁸³ ebd.

⁸⁴ ebd.

charakteristisch in vier verschiedenen Kategorien: Arbeitskleid, Alltagskleid, Festkleid und Uniform.⁸⁵ In der zeitgenössischen Architektur werden diese Fassadenkleider je nach Bedarf „intelligent“ oder „illuminär“ gestaltet. In der Tat taucht in den letzten Jahren vermehrt die sogenannte intelligente „Funktionsfassade“ auf, der wie im neulich wieder eröffneten Museum of Modern Art in New York, die Warm- und Kaltwasserzulauffunktion zugefügt und damit die thermische Isolierung der Glasfassade verstärkt sind, oder die „Medienfassade“, die mit Hilfe des Computers unterschiedliche Bilder und Texte vermitteln kann. Nach Dieter Bartzeko wird solch eine neue Fassade „hermetisch oder durchscheinend [...] schließlich von Bauwerk emanzipiert“⁸⁶ und mit Hilfe von technischer Ausrüstung als eigenständiger Bestandteil der Architektur etabliert.

In dieser Statusveränderung der Fassade fungiert dieses häufig als zweite Haut benannte Fassadenkonzept mit einheitlicher Umhüllung als ein weiteres Gestaltungsinstrumentarium der sogenannten „minimalistischen“ Architektur. Diese Umhüllung gilt seitdem als eine Art Cocooning á la Geometrie, die zusammen mit dem Prinzip von Reihung und Wiederholung zwar ein bevorzugtes architektonisches Ausdrucksmittel des Minimalismus ist, gleichzeitig aber durch die Betonung der zusammengesetzten Eigenschaften der Baukunst deren Paradox verrät. Als eine weitere Interpretation der Umhüllungsmethode ist auch die Verewigung der baueigenen Prozedur, der Gerüstschutzplanen beziehungsweise -netze bei der Bauarbeit, zu nennen. Die aus meistens synthetischen Stoffen bestehenden Gerüstschutzplanen sind temporär und verwehren nach außen hin die seltsame Geheimhaltung des Geschehens hinter ihr. In der letzten Zeit werden vor allem netzartige Materialien als Gerüstschutzmaterial verwendet. Sie erlauben den schemenhaften Blick in das werdende Gebäude oder den Rohbauzustand. Dieses zwar als temporäre Schutzmaßnahme notwendige Element verleiht dem Gebauten unabhängig von dessen Form ein einheitliches und unbeabsichtigtes schlichtes Bild eines Gebauten. Die sogenannten „Minimalisten“ versuchen mit Hilfe von Gebäudeumhüllung dieses temporäre Element bei der Bauarbeit zum permanenten Bestandteil des fertiggestellten Gebäudes zu verewigen.

Zusammenfassend betrachtet wird das Kunsthaus in Bregenz mit seinem kompakten Baukörper und mit seinem einheitlich umhüllten Fassadenmantelwerk

⁸⁵ Harather 1995, S.82

⁸⁶ Bartzeko 1998, S.287

aus Glastafeln sowie mit der asketisch gehaltenen Gestaltung der Gebäudeinneren schnell dem sogenannten „Minimalismus“ im Architekturdiskurs zugeordnet und als Verkörperung von dessen Einfachheitsideal interpretiert. Vor allem die regionale und temporale Zugehörigkeit des Zumthor-Baus zu dieser Architekturformsprache unterstützen diese Meinungen. Obwohl es nicht übersehen werden sollte, daß Zumthors Gebäude wesentlich zur Charakterbestimmung des sogenannten „Minimalismus“ in der Architektur beitragen und enge Gemeinsamkeiten aufweisen, liegt Zumthors Interesse – ähnlich wie bei Herzog und de Meuron – bei Experimenten zur Findung neuartiger Symbiosen zwischen Material und Form sowie Funktion, also beim Material-Form-Funktion-Experiment, das sich jedoch etwas stärker an schlüssigen Lösungen sowie an dem seriellen Prinzip orientiert. Die genauere Analyse des Gebäudes unter einzelnen „Minimalismus-Merkmalen“, etwa der formalen Reduktion, dem Einfachheitsideal und dem Umgang mit Leere, zeigen zwar einerseits die Parallelen, aber andererseits auch die Probleme des Einsatz dieser Mittel im Falle Zumthor. Vor allem die dem Gebäude einheitlichen Eindruck verleihende Fassadenumhüllungsmethode verrät durch ihre Zusammengesetztheit das Ideal der Einfachheit im sogenannten „Minimalismus“ und schafft genau den Ausweg aus jenem „Minimalismus“. Die Rubys bezeichnen dieses Merkmal als „Meta-Minimalism“, das nicht nur die transluzente Außenhaut, sondern auch die Metamorphose der Fassaden durch Material-Experimente beinhaltet. Diese über die „einfache“ Form und den „essentiellen Minimalismus“ hinausgehenden Merkmale der Fassade verwandeln einerseits durch ihre serielle Segmentierung der Flächen und deren Verwandtschaft mit der Pixelrationierung der Bilderflächen auf Bildschirmen und tragen zur Medialisierung der Fassade bei. Andererseits werden sie gleichzeitig, wie Margit Ulama beurteilt, ins „minimalistische Ornament“⁸⁷ umgekippt. Dieser „meta-minimalistische“ beziehungsweise „ornamentale“ Charakter der Fassade vom Kunsthaus Bregenz bildet das Hauptthema dieser Arbeit und wird anhand zweier weiterer Gebäude von Zumthor im nächsten Kapitel näher betrachtet.

⁸⁷ Ulama 2001 a

4. Fassadenanalyse und Kompositionsprinzip

4.1 Kunsthaus Bregenz

Die Fassade des Bregenzer Kunsthauses ist eine mehrschichtige Konstruktion und ein selbsttragendes „Mantelbauwerk“ vor dem eigentlichen Gebäudekern. Diese gesamte Fassadenkonstruktion übernimmt Funktionen als „Wetterhaut, Tageslichtmodulator, Sonnenschutz und Wärmedämmschicht“. ¹ Die äußerste Schicht, die Zumthor „Haut“ nennt, besteht aus 712 gleichformatigen Floatglastafeln. Die fein geätzten, halbdurchsichtigen, lichtbrechenden und mehrlagigen Scheiben aus Verbundsicherheitsglas (VSG) sind vom Straßenniveau bis zur Dachkante „wie ein leicht gestäubtes Gefieder“ ² ohne Untergliederung einheitlich horizontal miteinander geschindelt. Die 293 x 172 cm großen und 20 mm dicken VS-Glastafeln ³ sind „weder gelocht noch beschnitten“ ⁴, sondern fugenfrei nur durch speziell entworfene Metallklammern jeweils an vier Punkten miteinander verbunden. Nur die Bereiche der drei verschiedenen Eingänge weichen von dieser Homogenität ab, wobei die Türmaße der Einheit der Glastafel folgen. Die Überlegungen, die Glastafeln fugen- beziehungsweise rahmenfrei und strukturierend, das heißt, nicht flächenbündig zu verbinden, gleichzeitig aber die nötigen Fassadenfunktion gegen Witterung einzuhalten und Verbindungselemente auf minimale Punkte zu reduzieren, führen zu der einzigartigen Konstruktionslösung einer Metallklammer mit vierfachem Haltersystem; eine Metallklammer hält jeweils zwei Glastafelpaare übereinander fest und an deren unterer Seite hält eine weitere Klammer noch zwei Glastafelpaare, die aber etwas nach innen versetzt sind. Dadurch entsteht eine leichte Neigung der Glastafeln an der rechten oberen Seite nach hinten und somit wird die das Regenwasser ableitende Funktion gewährleistet.

Anders als bei der üblichen Schindelkonstruktion lappen die Glastafeln beim Bregenzer Gebäude vertikal – und zwar nur auf einem relativ kleinen Teil – übereinander. ⁵ Die überlappenden Stellen bilden eine Art von Glas-Lisenen und erzeugen damit um das gesamte Gebäude herum ein gleichmäßiges

¹ Zumthor 1999 b, S.7 (Abb.68-76)

² ebd.

³ Zur Glaskonstruktion siehe Meierhans 1997

⁴ Zumthor 1999 b, S.7

⁵ Ursprünglich wollte Zumthor die Glasplatten schichtweise verschieben, damit mehr optische Dynamik entsteht. [Vgl. Jaeger 1997]

Streifenmuster aus transluzenten Glasschatten.⁶ Der Rhythmus dieser schleierhaften Lisenen der Glasflächen korrespondiert mit dem Rhythmus der Pilaster beziehungsweise Pfeiler an der Bühnenfassade des daneben stehenden Theatergebäudes von Willibald Braun und Willy Braun aus dem Jahr 1955. Aus konstruktiver Sicht liegen die übereinanderlappenden Seiten der Glasplatten der Kunsthausfassade exakt auf den Metallkonsolen, die diese Glasfassade tragen. Dadurch bleibt diese „Stahl-Rahmenkonstruktion aus Gitterkörpern“⁷ von außen unsichtbar. Von der Trägerkonstruktion werden je nach Licht- und Wetterverhältnis lediglich die großen, diagonalen Zugstangen zur Stabilisierung der Glasplatten-Konstruktion vage sichtbar. Ähnlich verschwommen sieht man, je nach Lichtverhältnis, horizontale Streifen, die durch die Bodenkanten und die abwechselnden Schichten von Lichtdecken und Betonwänden des inneren Kernbaus erzeugt werden, sowie die diagonal verlaufenden Treppenabstufungen an der Eingangsseite.

Die Bregenzer Fassade von Zumthor folgt zwar dem Prinzip Rasterfassade, dennoch fungiert sie nicht als bloßer Ordnungsträger, sondern stellt vielmehr eine „Synthese aus Ordnung und Formen“⁸ dar. In der klassischen Moderne repräsentierte das einteilende Maß der Fassade häufig das innere Raster des Gebäudes. Die Glastafeln der Bregenzer Fassade resultieren zwar auch aus dem inneren Grundraster von 1.45 x 1.45m, aber im Gegensatz zur Trägerkonstruktion steht das äußere Glastafelmaß nicht exakt im modularen Verhältnis von 1:2 zur inneren Struktur. Während die die Fassade tragenden Metallkonsolen mit den Systemmaßen 2965 x 1460 x 690mm, die Glasscheiben der Lichtdecken und die Schalungsspuren der Betonwände im Innenraum diesem Rastermaß folgen, nimmt die Fassadenglaseinheit wegen der Überlappungen und Neigungen ein übergroßes Format ein.⁹ Noch dazu weichen im Höhenmaß die Geschoßeinteilung und die Anordnung der Glastafeln mehr vom modularen Verhältnis ab. Dies führt zur Spannung zwischen Zugehörigkeit und Fremdheit sowie zur irritierenden Außen-Innen-Wahrnehmung. Die Außen-Innen-Beziehung wird viel mehr bei der Auswahl desselben Materials und durch die offen gefügte, luftige Konstruktion unterstützt. Die irritierende Außen-Innen-Wirkung, eine Art der Simultaneität von Innen und Außen, dient in erster Linie zur

⁶ Diese Konstruktionsweise ähnelt eher dem Legesystem von Dachziegeln als dem sonst schichtenweise versetzten Schindelsystem.

⁷ Meierhans 1997, S.38

⁸ Weil 2003

⁹ Meierhans 1997, S.38

Verteilung „temperierter Lichtstimmung“¹⁰ und vermittelt damit einen manipulativen Eindruck, als befänden sich in den Ausstellungssälen Wolken über dem Kopf oder gar der Himmel. Irritierend und manipulativ in dem Sinne, weil in Wirklichkeit der innere Gebäudekern fast luftdicht abgeschlossen ist.

Dieses mit Glasschuppen einheitlich bedeckte Gebäude in Bregenz wirkt aber von Weitem eher als flächenbündig gestalteter Baukörper aus Glas. Der gesamte Eindruck schwankt je nach Wetterlage von scharfkantigem Glasquader über tiefgrünem Lichtkasten bis zum milchigen Schleiernebel. Der Eindruck vom kompakten Baukörper verschwindet in erstaunlicher Weise beim Annähern an das Gebäude. Anstelle des flächenbündig erscheinenden Baukörpers taucht plötzlich ein Meer von luftig-lockeren übergroßen Glastafeln auf. In direkter Nähe löst sich die Pseudo-Voluminösität in die Dichte der hohen Material-Präsenz auf. In resepektabler Distanz zu dem Gebäude aber lässt die gleich- und regelmäßige Anordnung der Glasschindeln, die sich vertikal wiederholenden Glas-Schatten-Lisenen und die punktierend wirkenden Vorsprünge der Metallklammern deutlich beobachten. Der Rapport aus geometrischer Form und regelmäßigem Abstand von zwei unterschiedlichen Materialien, Glas und Metall, verleiht einen einfachen, leicht überschaubaren Rhythmus und dadurch wirkt die Oberfläche ornamenthaft. Zumthor zieht in seinen Bauten immer wieder diese ähnliche, material-konzentrierte, additive Konstruktion vor, die dadurch seinen Bauten eine texturhafte, taktile Wirkung verleiht. Diese texturale, taktile Wirkung wird vor allem im Fall des Thermalbads in Vals am besten deutlich, das im nächsten Abschnitt etwas näher betrachtet wird.

4.2 Therme Vals

Das Thermalbad in Vals, dem 1250m über dem Meeresspiegel liegende Gemeindeort in Graubünden, Schweiz, liegt von Hotelhochhäusern umgeben am Dorfeingang. Geplant war ursprünglich der „Neubau eines Vier-Sterne Hotels mit 120 Betten und einem Thermalbad“ als komplettes Sanierungsprogramm für das alte Bad aus den 1960er Jahren. Die Valser Gemeinde gab 1986 eine Studie für den Neubau an fünf Architekturbüros im Auftrag und erteilte schließlich Zumthor die Neubauplanung. Zumthors ursprünglicher Entwurf, eine langgezogene Luxus-Hotelanlage mit moderner Therme wie ein im Tal schwebendes Schiff zu

¹⁰ Zumthor 1999 b, S.8

errichten, mußte aus juristischen Gründen einer fast bis zur Hälfte des Volumens reduzierten Anlage, eine Badanlage als Solitärbau, weichen.¹¹ Anstelle eines „Alpendampfers für die Eidgenossen“ wurde ein „modern aber nicht fremd aussehender“¹² querliegender 50m langer Quader aus regional und traditionell angewendeten Baumaterialien der Schweizer Bergregionen realisiert. Die rechteckige Baumasse mit vier beziehungsweise drei großen Öffnungen in den jeweiligen Stockwerken wurde „tief in die Hangkante eingelassen“¹³ errichtet. Es erinnert an die, einseitig mit Pfeilern gestützten, halbtunnelartige Schutzanlage der Lawinen-Verbauungen, welchen man auf der kurvenreichen – insgesamt 98 Links- und 103 Rechtskurven¹⁴ – schmalen Bergstrasse von Ilanz nach Vals öfters begegnet.

Zumthor konzipierte das in den Hang hineingebaute Gebäude als eine Art von rechteckigen und rechtwinkligen „Höhlen aus verschiedenen engen Kavernen“¹⁵, in die man zuerst durch den unterirdisch angelegten, dunklen und schmalen Eingangsflur hineingeführt und dann langsam aber sukzessive die „mäandrierenden“¹⁶ Wege entlang zu den geräumigen und hellen Räumen mit herrlichen Aussicht auf die Berge hinausgeführt wird. Er strukturiert dementsprechend die Innenräume durch „sequentiell“ aufgeteilte großräumige Flure, den sogenannten „Gehflächen“, und durch die orthogonal zueinander stehenden Bade-Blöcke aus geschichteten Natursteinwänden. Die Badeblöcke, welche Zumthor manchmal als Steine bezeichnet, sind in unterschiedliche Themenbäder wie Schwitzstein, Duschstein, Massageblock, Trinkstein, Klangstein, Feuerbad, Kaltbad, Quellgrotte, Blütenbad und Ruheräume aufgeteilt. Diese steinernen Blöcke dienen sowohl als Hülse der Bäder auch als auch als Stützen für die Deckenkonstruktion.

Das Hauptmerkmal dieser Valser Thermenanlage zeichnet sich vor allem durch seine Natursteinwände aus. Die grüngräulich schimmernden Steinwände sind zwar nach der an altes römisches Mauerwerk angelegten, aber speziell für Vals entwickelten Methode für Naturstein-Beton-Verbundmauerwerk Schicht für Schicht – sowohl innen als auch außen im ganzen Gebäude durchgehend –

¹¹ Zur Vorgeschichte der Valser Projekt siehe Nosedá 1986 b, S.29ff

¹² Nach Zumthor war der Wunsch eines Mitgliedes des Valser Verwaltungsrates, „einen modernen Valser-Stil zu finden, ein Hotel zu entwerfen, das neu, modern aber nicht fremd aussähe“ [ebd. S.31]

¹³ Zumthor 1998, S.156

¹⁴ Adam 1997, S.739

¹⁵ Zumthor 1998, S.160

¹⁶ Vgl. ebd., S.157

hochgezogen. Dieses unter Bauleuten als „Valser Verbundwerk“¹⁷ benannte Mauerwerksystem zeigt an seinen sichtbaren Seiten deutlich den unverwechselbaren Charakter des Zumthor-Baus als eine material-konzentrierte, additive Konstruktion. Sein Bemühen „um den lapidaren und homogenen Eindruck der steinernen Masse“¹⁸ lässt deswegen weniger die Fassade als solche hervortreten als die präzise geschichtete Wandkonstruktion selbst.¹⁹ Das Thema von Innen und Außen spielt hiermit wieder eine bedeutende Rolle. Sämtliche Wände der Therme sind, ohne sichtbare Differenzierung zwischen Außenfassade und Innenwänden, gleichwertig bearbeitet. Mehr Unterschiede zeigen dagegen die inneren Wände der einzelnen Thermen-Blöcke. Ausgedrückt werden sie je nach Charakter des Blocks durch die unterschiedlich bearbeiteten Oberflächen der Steine, entweder als gebrochene Steinwände wie im Grottenbad, als Mix von gespaltenen, gesägten, sandgestrahlten, geschliffenen und polierten Steinoberflächen, oder durch die farbig gestrichenen Betonwände wie die feuerroten Wände im 40 Grad heißen Feuerbad und die kühlen, blauen Wände im Kaltbad mit 14 Grad Wassertemperatur.

Die einzigartigen Natursteinwände der Therme bestehen aus sogenanntem „Valser Gneis“ beziehungsweise „Valser Quarzit“, das im etwa 1 km talaufwärts entfernten Steinbruch gewonnen wird.²⁰ Diese regional spezifischen Gesteine mit hohem Quarzanteil lassen die Steinoberflächen in weißen Streifen schimmern. Diese, durch Millionen von Jahren ausgehärteten und verformten Gesteine besitzen die für Außenfassaden- beziehungsweise Dachmaterial erforderlichen Eigenschaften der Härte, Dichte sowie der Druckbelastbarkeit.²¹ Die

¹⁷ „Konstruktiv sind die Wände eine statisch wirksame Verbundkonstruktion aus geschichteten Steinplatten und armiertem Beton [...]“ [ebd.] oder „Die Steinplatten und der Beton der Wände sind miteinander verzahnt und vergossen und bilden so eine statisch wirksame ragende Konstruktion“ [Therme Vals 2004]

¹⁸ Zumthor 1998, S.157

¹⁹ Vor allem lässt sich das mit Gras überdeckte, an die Hangkante hineingebaute Gebäude und seine Fassadenansicht wegen seiner Lage und wegen der Sichtsperrung durch hohe Bäumen und ein Hotelhochhaus direkt vor dem Gebäude nur sehr beschränkt betrachten.

²⁰ Es gibt leider zwei Namen für die als Baustoff verwendeten Steine aus der Region Vals; Valser Gneis und Valser Quarzit. Während der Steinlieferant der Therme, die Truffer AG in Vals sowie die offizielle Site der Therme ihn als „Valser Quarzit“ bezeichnen, nennt Zumthor selbst ihn als „Valser Gneis“. „Petrografisch ist der Valser Quarzit ein sogenannter Orthogneis“ und der Beschreibung der Truffer AG nach ist das ursprüngliche Gestein vor 250 Mio. Jahren magmatisch, also durch Erstarrung entstanden und erst später, etwa vor 50 Mio. Jahren haben sich, durch Alpenfaltung seine Bestandteile metamorphisch verändert. An Hand des überwiegenden Quarz-Anteils von 60% nennt die Firma Truffer die Gesteine Quarzit, während sich Zumthor auf die ursprünglichen Gesteinsart Gneis bezieht. Beide aber betonen mit der zusätzlichen Bezeichnung „Valser“ die regionale Besonderheiten der Steine. [Vgl. Zumthor 1998, S.157; Truffer 2004; Therme Vals 2004; Wikipedia/Gneis 2004; Wikipedia/Quarzit 2004]

²¹ Über die Eigenschaften des Valser Quarzit und des Natursteins als Baumaterial siehe Therme Vals 2004 unter „Stein“ und Herzog/Kripper/Lang 2004, S. 63ff. Allerdings werden im Fassaden

Einzigkeit der Wände entsteht aber nicht nur durch die optischen Besonderheiten der Valser Steine, sondern durch das Mauersystem selbst. Es ist bekannt, daß die Struktur der Mauer als Handschrift der Architekten erkannt wird, so wie es zum Beispiel bei der sogenannten Mies-Mauer²² der Fall ist. Auch Zumthor entwickelte für sein „Valser-Verbundwerk“ ein eigenes System, das vor allem durch viele komplizierte Parameter wie zum Beispiel die verschiedenen Steinmodulmassen und deren Einsatz nach dem Permutationsprinzip von drei Zahlen bestimmt ist.²³

Zumthor legte hierfür zuerst systematisch das Standardmaß der „Bau-Steine“ in Höhe, Breite und Länge fest. Das heißt, die Bausteine bestehen aus drei unterschiedlichen Höhen von 3.1, 4.7, 6.3cm, mindestens drei unterschiedlichen Breiten von 10.5-12.5, 18, 25cm sowie fünf unterschiedlichen Längen von 37.5, 50, 62.5, 75cm und eine Überlänge.²⁴ Sie stehen zueinander in bestimmten Intervallen von 1.6cm und 12.5cm.²⁵ Zumthor entwickelte dabei einen Plan für die genauen Stelle und die Abfolge der Einzelsteine. Die insgesamt 60,000 Steinplatten sind auf diese Weise vorher akribisch berechnet und dann nummeriert eingesetzt worden. Die Abweichungstoleranz bei der Bearbeitung der Steinplatte lag im Bereich von sagenhaften 1/10mm. Grundlegend bei dieser Modulbestimmung sind vor allem die drei Höhenmaße von 3.1, 4.7 und 6.3cm, da sie konsequent die gesamte Bauhöhe bestimmen. Den drei unterschiedlichen Steinhöhen sind jeweils bestimmte Breiten zugeordnet: so zum Beispiel 3.1cm hohe Steine sind von 10.5cm bis 12.5cm breit, 4.7cm hohe Steine sind 18cm breit und die höchsten Steine (6.3cm) haben eine Breite von 25cm. Diesem Höhen- und Breitenmaß werden jeweils zwei unterschiedliche Längenmasse zugeteilt. Nur die 3.1cm hohen Steine haben ein Längenmaß, das Zumthor im Plan nur als „Überlang“ bezeichnet. Für die anderen zwei Steinmodule hat er

Atlas bei der schematischen Darstellung der Gesteinssorten irrtümlicherweise die beiden Oberbegriffe vertauscht. (Abb.81-82)

²² Mies van der Rohe bevorzugte die Mauerart im Wechsel von Läufer-Binderschichten, bei der das Maßverhältnis zwischen Kopfseite und Längsseite der Ziegel bei 1:2 liegt. [Vgl. Frampton 1993, S.181f] (Abb.113-114)

²³ Abb.81-86

²⁴ Nach Information der Therme Vals betragen die Steinlängen und -breiten von 30cm bis 320cm. Zumthor bezeichnet auf seinem technischen Plan das längste Maß der Steine einfach als „Überlang“. [Vgl. Therme Vals 2004 und Johnston 1996, S.48] (Abb.85)

²⁵ Die Intervalle sind beim Höhenmaß 1,6cm, beim Breitenmaß 7cm und bei dem Längenmaß 12.5cm. Bei der Längenbestimmung spielt 12.5cm nicht nur als Intervall eine Rolle, sondern die Länge selbst wird von dem Multiplikator 12.5 bestimmt. Die Differenzzahl bzw. Basiszahl des Längenmaßes von 12.5cm entspricht dem Richtmaß des Ziegelnorms. [Vgl. Pfeifer/Ramcke/Achtziger/Zilch 2001, S.72] In Vals wird die Stirnseite des Ziegels, 11.5cm, mit dem Fugenvolumen von 1cm addiert. Wenn man das schwankende Breitenmaß von 10.5-12.5cm als 12.5cm festlegt, verhält sich dieses Breitenmaß genauso wie die anderen Längenmaßeinheiten im 12.5cm-Intervall. Es entspricht wiederum von eins bis mindestens sechs Ziegelnormmaßen.

jeweils zwei Längenmaße zugeteilt, die zueinander in 12.5 cm Abstand stehen. Die so entstandenen Valser Steinmodule sind: 3.1 x 12.5 x 320 cm, 4.7 x 18 x 75 cm, 4.7 x 18 x 62.5 cm, 6.3 x 25 x 50 cm und 6.3 x 25 x 37.5 cm. Da sämtliche Steinwände, bis auf die Ecklösungen, als Läuferschichten, das heißt, der länglichen Richtung folgend, gemauert sind, übernehmen das Längsmaß und vor allem das Höhenmaß bei Gestaltung und Optik der Wände eine wichtige Rolle. Dagegen beeinflusst das Breitenmaß zwar die Optik der Ecklösungen stark, aber die unterschiedliche Breite der Steinmauer dient in erster Linie der optimalen Verbindung von Beton und Naturstein. Die drei unterschiedlichen Steinbreiten strukturieren nämlich die Rückseite der Mauer und maximieren somit als Verzahnungselemente die Verbundfläche mit Beton, um die gesamte Konstruktion mehr zu stabilisieren, ähnlich wie das Prinzip eines antiken römischen Verbund-Mauerwerks.

Die Komplexität und Vielfältigkeit dieser Kombinationsmöglichkeiten lassen sich schon gut erahnen bei den vielen Parametern, wie zum Beispiel die drei unterschiedlichen vertikalen Maße, die fünf beziehungsweise acht unterschiedlichen horizontalen Maße und die fünf unterschiedlichen Oberflächenstrukturen. Wie oben bereits kurz erwähnt spielt bei der Mauerung vor allem die Anordnungsfolge der Höhenmaße eine entscheidende Rolle. Dies geschieht in Vals nach dem Permutationsprinzip der drei unterschiedlichen Steinhöhen von 3.1, 4.7 und 6.3 cm. Eine Analogie dieser Permutations-Anordnung aus drei Grundelementen findet man in Walter De Marias *4-6-8 Series* von 1966. Der mit Zumthor befreundete, und diesem als formelle Inspiration dienende, amerikanische Künstler fertigte 27 rechteckige Metallplatten mit jeweils drei Metallstäben an. Diese Metallstäbe sind vier-, sechs- und achteckig und gruppieren sich nach dem Permutationsprinzip, wobei De Maria eine doppelte Besetzung desselben Motivs nicht ausschließt. Je nach Ausstellung, das heißt je nach Räumlichkeit des Ausstellungsortes, werden die Metallplatten anders gruppiert. Auf diese Weise kann entweder ein schmales, langes, rechteckiges Feld aus Metallstäben oder ein in drei Subgruppen aufgeteiltes Feld entstehen. Wenn man die Abstände der jeweiligen Metallplatten verändert, entstehen aus der mit drei einfachen Motiven besetzten Einheit variationsreiche Formen, wie zum Beispiel das Valser Wandsystem.²⁶

²⁶ Obwohl Markus Brüderlin unter formal-ästhetischem Aspekt De Marias *4-6-8 Series* mit Zumthor Topographie des Terrors vergleicht [siehe oben S. 50], zeigt diese Analogie der modularen Anordnung zwischen dem Valser Steinsystem und De Marias Metallmodulen mehr Verwandtschaft. (Abb.86, 91)

Auf dem technischen Plan für das Valser Wandsystem sind diese Höhenmaße als Richtmaßzahlen, das heißt inklusiv der Fugenhöhe von jeweils 0.3cm²⁷, also 3.4cm, 5cm, 6.6cm angegeben.²⁸ Dabei erreichen je drei beziehungsweise sechs Steinschichten die Höhe von 15cm beziehungsweise 30cm. Letztere entspricht einem Schweizer Fuß²⁹. Dieser halbe beziehungsweise ganze Fuß fungiert als Schichtungseinheit, wie die Treppenabstufungen es am besten verdeutlichen. Von dieser Einheit weichen einige Schichten mit der Kombination von 3⁴, 6⁶, 3⁴ sowie 5, 6⁶, 5 dem üblichen Rhythmus des halben Fußes ab.³⁰ Eine besondere Abweichung von der Permutationsregel zeigen außerdem die drei Schichten im mittleren Bereich der gesamten Wandhöhe von 9m beziehungsweise 30 Schweizer Fuß.³¹ Sie bestehen nämlich aus drei gleich hohen 5-5-5er Steinschichten. Es sind die dritte, vierte und fünfte Schicht unterhalb des Wasserspiegels in den Badeblöcken, das heißt, diese Schichten liegen 15-30cm tiefer als der Wasserspiegel der Bäder. Die Höhe des Wasserspiegels wird mit der Ebenen-Bezeichnung ±0 auf dem technischen Plan gekennzeichnet und entspricht der Geschoßgrenze des zweistöckigen Gebäudes. Eine Gruppe der oben erwähnten, anormalen Schichten, die von der 15cm Einheiten abweicht, liegt direkt auf diesen 5-5-5er Schichten und markiert somit insgesamt neun Schichten in diesem Bereich.

Trotz dieser 45cm dicken, anormalen Schichtenkombination wird diese Stelle an der Fassade kaum wahrgenommen, denn bei den Mauern wird, anders als im Plan, eine Markierung der dreier beziehungsweise sechser Einheitsbündel nicht sichtlich gekennzeichnet. Dadurch wird die Permutation nicht mehr als Regel, sondern vielmehr als kontinuierliche, aber variierende Wiederholung der Schichten wahrgenommen. Verhindert wird die eindeutige Erkennung dieser

²⁷ Durch präzise Bearbeitung der Steinplatten konnten das Mindest-Soll-Maß der Fugen auf Minimum reduziert werden. [Vgl. Truffer 2004]

²⁸ Wenn man das Höhenmaß von 3.1, 4.7, 6.3 bzw. 3.4, 5, 6.6 durch ganze Zahlen wie 3, 5, 6 ersetzt, folgen die Schichten vom Fassadenabsatz bis zum Dachansatz: 3,5,6, 5,3,6, 5,3,6, 6,5,3, 6,5,3, 3,6,3 5,6,5, 5,3,6, 6,3,5, 6,5,3, 6,5,3, 5,3,6, 5,3,6, usw. Zumthor notiert allerdings diese Maße als 3¹, 4⁷, 6³. [Vgl. die Werkzeichnung und schematische Darstellung siehe Abb.86]

²⁹ Die Schweizer haben das metrische System 1835 eingeführt und dabei die alten Einheiten in einem einfachen Verhältnis zu dieser neuen „gemeinsamen schweizerischen Maß- und Gewichtsordnung“ gebracht. Auf diese Weise folgen im Schweizer Längenmaßsystem die Maßeinheiten wie Striche, Linien, Zoll, Elle, Stab, Ruthe und Wegstunde - mit Ausnahme von Klaster – im dezimalen Verhältnis zu Fuß wie die Einheiten im metrischen System; also ein hundertstel, ein zehntel usw. Diese vereinfachte Maßabstimmung gilt allerdings vorwiegend in den deutsch-sprachigen Kantonen. Die Gemeinde Vals ist wie eine Enklave des deutsch-sprachigen Gebietes mitten in Graubünden. [Vgl. Maßsystem Schweiz 2004]

³⁰ Dies ist von der 19. bis 24. und von der 82. bis 87. Schichte vom Fassadenabsatz an. Hubertus Adam nennt in seinem Artikel über Valser Therme 15cm als Modulmaß. [Vgl. Adam 1997, S.742]

³¹ Die gesamte Gebäudehöhe, inklusiv dem Dachgesimse, beträgt knapp 10m.

Stelle noch dazu durch die Mischung von unregelmäßigen Farbnuancen und Schnittmustern der einzelnen Steinoberflächen. Diese abweichenden Stellen, das Permutationsprinzip und die 30cm beziehungsweise 15cm vertikalen Einheiten funktionieren vielmehr als praktische Hilfsmittel, die dem Handwerker wichtige Hinweise für bestimmte Stellen wie Ansatz- und Absturzhöhe der Fenster und Türen sowie des Ebenenwechsels geben. Die einzige Stelle, wo diese 5-5-5er Schichten zu beobachten sind, liegt im seitlichen Treppenhaus zu den unteren Massageräumen, sie bleibt also gut versteckt hinter der Komplexität. Im Allgemeinen sind solche Markierungen der Ebene Null oder bestimmter Geschoßgrenzen an Fassaden und Wänden nicht selten in der zeitgenössischen Architektur zu beobachten. Auf diese Weise überträgt die ornamentscheue Architektur der Moderne die Funktion der früheren Geschoß- oder Gesimsgestaltung und Ornamentierung.

Während die Schichtung der Wände dem Permutationsprinzip der drei unterschiedlichen Vertikalwerte folgten, stehen die einzelnen Steinschichtenhöhen von 3.1, 4.7, 6.3cm³² beziehungsweise deren Richtmaß von 3.4, 5, 6.6cm zueinander im klassischen – pythagoräisch-platonischen – Harmonieverhältnis wie Quinte (2:3), Quarte (3:4) und Oktave (1:2). In der Architektur gelten solche harmonischen Intervalle, die ein „richtiges Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen“³³ darstellen, nicht nur als das seit der Antike praktizierte Gestaltungs- und Ordnungsprinzip, sondern es war gerade die Lehre der Harmonie, die die Architektur aus der einfachen Handwerklichkeit zum Rang der Wissenschaft und Philosophie nobilitierte.³⁴

In Zumthors Therme strahlt neben solch grundlegender Bedeutung des harmonisch proportionierten Maßsystems vor allem die Kraft der Konsequenz und die Spannung der kontrolliert variierenden Komplexe. Bereits Rudolf Schwarz sah eine Parallele zu einer derartigen Komplexität der Schichtung in der Natur: „So wie unsere Mauern errichten, errichtet sich die Erde seit je Schicht um Schicht aus Niederschlägen der Luft und des Wassers. Geduldig mauert sie das

³² Als Grundmaß dient dabei ein Drittel der mittleren Vertikalwerte, 1.666 cm, vereinfacht 1.6 cm. Es entspricht wiederum dem vertikalen Intervallmaß, also dem Maßabstand. Verdoppelt wird es 3.2 cm, verdreifacht 4.8 cm, vervierfacht 6.4 cm. Dann bleibt bei jeder Steinhöhe 0.2 cm Fugenvolumen. Zumthor entschied sich aber für das Fugenmaß 0.3 cm, das einem alten Schweizer Linienmaß entspricht. Wenn man dementsprechend jeweils die Differenz (0.1 cm) addiert, kommt man zu dem angegebenen Richtmaß der einzelnen Steinschichten. Oder man kann vom mittleren Wert von 5 cm, das Intervallmaß, 1.6 cm, einmal substrahieren und einmal addieren.

³³ Naredi-Rainer 1995, S.139

³⁴ ebd., S.24 und Oechslin 1985, S.68

Flöz aus den hauchdünnen Membranen des Weltstoffs, der sinkt, bis es den spendenden Bereichen gut scheint, es zu beenden und ihm ein anders aufzulegen“³⁵ Ein ähnlich erhabenes Gefühl empfindet man vor den Valser Wänden und deren imposantem „Muster der Schichtung“. Der Eindruck, als stünde man vor einer Mauer, die ein Gigant mit steinernen Bändern gewoben hätte, unterstreicht den textilhaften Charakter solcher präzise geschichteten Mauerarbeiten. Andererseits verdeutlichen die regelmäßig strukturierten Steinwände mit der unregelmäßigen Steinmusterung den ambivalenten Charakter der „künstlichen Natürlichkeit“. Die Spannung zwischen stereometrischem Baukörper und Komplexität der Schichtung, die visuelle Reize durch das Zusammenfügen der Gegensätzlichkeit, der Zusammenklang der harmonischen Intervalle und ein wohltuendes, angenehmes Rhythmusgefühl durch Wechsel und Wiederholung verleihen den Valser Wänden die unverkennbare, und unerklärliche, eigenartige Schönheit. Vor allem der Rhythmus und das musikalische Kompositionsprinzip spielt in den Zumthor-Bauten eine grundlegende Rolle. Der Begriff Rhythmus wird trotz seines ordnenden Elements im Universum, im Gegensatz zur Harmonie, wegen seiner zeitlichen Dimension in der Kunstgeschichte beziehungsweise Architekturgeschichte relativ geringfügig beachtet. Lediglich der Rhythmus bleibt im Bereich der Ornamentik als wichtiges Element übrig, allerdings nur solange, bis dieses mit der Austreibung der Bauornamentik in der Architekturpraxis und Architekturdiskurs kaum mehr erwähnt wird.

4.3. Schweizer Pavillon

Auf einen noch direkteren Zusammenhang zwischen Rhythmus und Architektur verweist das Projekt des Schweizer Pavillons bei der Expo-Hannover-2000. Das gesamte Programm des Schweizer Auftritts bei der Expo-Hannover-2000 wurde als ein Gesamtkunstwerk namens „Klangkörper“ konzipiert. Es wurde unter der Regie von Zumthor und durch die kollektive und gleichzeitig eigenständige Mitwirkung von fünf weiteren „Kuratoren“ der Gebiete Musik, Literatur, Theater, Mode und Gastronomie realisiert. Wie der Name Klangkörper erahnen läßt, wurde dort von insgesamt rund 350 Musikern – aus verschiedenen Regionen der Schweiz – permanent, aber abwechselungsreich musiziert.³⁶ Und nicht nur

³⁵ Rudolf Schwarz zit. n. Moravánszky 1998, S.109f

³⁶ Täglich spielten jeweils zwölf Musiker in dreistündigen Schichten nach dem musikalischen Konzept des Komponisten Daniel Ott einen Grundklang, Improvisationsstücke sowie Klänge

„durch die Klänge der Musik“, sondern auch durch „die Klänge der Gastronomie, die Stimmen der Besucher“ sollte sich der architektonische Rahmen in einen „klingenden Körper“, einen „Resonanzkörper“, verwandeln.³⁷ Dabei bietet der Baukörper als architektonisch definierter Raum für das Zusammenspiel der unterschiedlichen Bereiche des Projekts mehr als die reine Selbstdarstellung oder „Werbepbotschaften und Eigenlob“³⁸ wie die meisten anderen Nachbargebäude auf der Expo.

Eine Besonderheit des Schweizer „Klangkörpers“ liegt in der engen Beziehung von Architektur und Musik. Sie besteht nicht nur aus der Funktion des Baus als Klangkörper, sondern vertieft sich durch die Zahlen-Korrespondenz zwischen architektonischen und musikalischen Kompositionen: Der Komponist Daniel Ott, der beim Schweizer Projekt für die musikalische Komponente verantwortlich war, versucht die Zahlenreihen der Architektur, wie zum Beispiel die Zahl der Stapel (12), der Höfe (3, 3), der Wände innerhalb eines Stapels (4, 5, 6, 8, 10 oder 11) sowie die der Proportionen des Grundrisses, und die Zahlen der zeitlichen Dimension (158 Tage und 23 Wochen) in eine musikalische Struktur umzusetzen.³⁹ Eine ähnliche Wechselbeziehung zwischen Musik und Architektur zeigt vor allem der Philips Pavillon von Le Corbusier und seinem Assistenten Iannis Xenakis bei der Brüsseler Weltausstellung 1958. Dort wurde auch ein „audio-visuelles Spektakel“ nach dem Musikstück *poème électronique* von Edgar Varèse und Iannis Xenakis aufgeführt.⁴⁰ Die „hyperboloidische Paraboloiden-Konstruktion“⁴¹ des Baukörpers wurde nach der Partitur *Metastasis* von dem damals bereits gelegentlich komponierenden Iannis Xenakis entworfen. Die Form und die Proportion der sogenannten Regelfläche des Gebäudes basiert auf dem Gebilde der Tonflächen, die bei der Benutzung von Glissandi auf den unterschiedlichen Streichinstrumenten entsteht und „ein Koordinationssystem aus der Tonlänge und der Tonhöhe“ bildet.⁴² Während der Philips Pavillon eher eine visuelle Korrespondenz durch die rein formale Übertragung eines Musikelementes, der Klangfläche, in die architektonische Form bildet, bietet Zumthors Klangkörper umgekehrt den Ausgangspunkt für die musikalische Komposition. Eine weitere Idee von Architektur als „riesiger »Musikkasten« aus

aus den Heimorten im Rahmen des sogenannten „Musikalische Fensters“. [Hönig 2000 a, S.176]

³⁷ ebd., S.202 (Abb.94-99)

³⁸ Zumthor 2000, S.33

³⁹ Hönig 2000 a, S.275

⁴⁰ Pehnt 1989, S.28 (Abb.101-103)

⁴¹ ebd.

⁴² ebd.

Holz“ wurde durch Renzo Piano mit seinem *Il Prometeo* in der venezianischen Kirche San Lorenzo für Luigi Nonos Chorwerk *Prometheus oder die Tragödie des Hörens* bei der Architektur-Biennale in Venedig 1985 realisiert.⁴³ Piano errichtete in der Renaissancekirche mit guter akustischer Eigenschaft ein hölzernes Auditorium aus 15 überdimensionalen U-förmigen Rippenkonstruktionen, das aussieht wie ein im Raum schwebendes Schiff. Durch Anwendung technischen Knowhows aus Schiffs- und Instrumentenbau, sowie durch die Verbundenheit der beweglichen Holzstühle mit der Rippenkonstruktion sollte dort die „totale akustische Aufnahmefähigkeit“ ermöglicht werden.⁴⁴ In Pianos Projekt ist trotzdem den Eindruck unvermeidlich, die Architektur dem Dienste der Musik unterstellt zu haben, um ein Maximum an Klangqualität zu ermöglichen. Anders als *Il Prometeo* stehen bei Zumthors Klangkörper die beiden Medien als zusammenwirkender, selbständiger Teil mehr oder weniger im Gleichgewicht.

Trotz der überwiegenden Bedeutung des musikalischen Auftritts im Klangkörper blieben der Ausgangspunkt und das Zentrum eher die Architektur.⁴⁵ Die Bedingung des öffentlich ausgeschriebenen Architekturwettbewerbs der Schweizer Regierung im Jahre 1997 für die Expo-2000, den Baustoff Holz zur Geltung zu bringen, löste Zumthor durch eine Anlage, die Waldwegen oder Holzlagern ähnlich ist. Sein Entwurf für den Wettbewerb mit dem Projektnamen „Batterien“ stellte mehrere parallel laufende Stapel aus Holzbalken dar und sollte „das spannungsvolle Zusammenwirken von Materialien versinnbildlichen“⁴⁶. Der Bau steht auf einer drei Zentimeter dick asphaltierten Fläche von 52.10 x 58.30 m. Die rund 9m hohe Anlage besteht aus 12 Stapeln, die aus rechteckigen, labyrinthähnlich angeordneten 98 Holz-Stapel-Wänden von insgesamt rund 37,000 frisch geschnittenen Holzbalken bestehen, drei elliptisch-spiralförmigen „Versorgungseinheiten“⁴⁷ drei „Flankenhöfen“, drei Kreuzhöfen und vier unterschiedlich großen Klangräumen sowie drei Bars innerhalb der einzelnen Stapel. Die aus verschiedenen Regionen der Schweiz stammenden Holzbalken wurden, wie in einem Holzlager, mit Hilfe von mehreren kleinen Stapelhölzern gestapelt und zum Trocknen gelagert. Die Holzbalken sind weder gelocht noch

⁴³ Piano 1985, S.84

⁴⁴ ebd. S.85

⁴⁵ Hönig 2000 a, S.202

⁴⁶ Die Angaben zum Schweizer Projekt und zu dem Bau stammen aus dem alphabetisch geordneten Begriffssammelband, dem Begleitbuch des Pavillons, Klangkörperbuch. [Vgl. ebd. S.6, S.22 und S.131]

⁴⁷ Die Grundrißform der drei Versorgungseinheiten für Funktionsräume, Küchen, Lager, Infothek, Clubraum sowie Künstlercafé besteht aus den zusammengefügt zwei verschiedenen Ellipsen, von denen ein Teil eine parallel laufende Spirale bildet. [ebd., S.65 und S.229]

gebohrt, sondern nur durch Spannung zusammenhaltend verarbeitet und konnten somit nach dem Ende der Expo als normales Werkholz wiederverwendet werden. Die durch eingeflochtene Querbalken zusammen verbundenen vier bis elf Stapelwände bilden jeweils einen von zwölf Stapeln und sind zueinander abwechselnd orthogonal geordnet. Innerhalb der Stapel folgen die einzelnen Wände der parallelen Anordnung und die Holzbalken verlaufen jeweils entweder in Ost-West-Richtung oder in Nord-Süd-Richtung.

Interessant für den Aspekt Rhythmus und Ornament sind vor allem die Grundrißmuster und die Konstruktion dieser Holzstapelwände. Die wie eine homogene Masse erscheinenden Holzstapel bestehen in Wirklichkeit aus zwei unterschiedlichen Baumarten. Alle in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Stapel sind aus Douglasföhrenholz und alle in Ost-West-Richtung verlaufenden aus Lärchenholz gebaut.⁴⁸ Die massiven Holzbalken sind in „handelsübliche(m) Rechteckquerschnitt“ von 10 x 20cm, in „drei“ Hauptlängen von 448cm (Typ A), 290cm (Typ B) und ca. 146cm (Typ C) verarbeitet.⁴⁹ Die kürzeren Balken stehen zu den längeren jeweils im Verhältnis von ein Drittel zu zwei Drittel. So stehen diese Balken, im Verhältnis von 2:3, der klassischen Quinte, oder von 1:3, einer Duodezime. Die Schichtung folgt wieder im Wechsel des Dreier Kombinations-Satzes, der sich in der Länge der Randbalken zueinander unterscheidet: eine Schicht mit dem kürzesten Randbalken, eine mit dem mittellangen Randbalken und eine mit dem 448cm langen Normalbalken am Rand. Die regelmäßig wechselnde, kleine Lücke zwischen den benachbarten Balken erzeugt den wohltuenden Rhythmus eines Dreier-Taktes und teilt die Wände in den vertikalen, strich-linearen Achsen in gleiche Intervalle ein. Das Rhythmusgefühl wird durch die zwischen den Balken quergelegten, kleineren Stapelhölzern sowie durch die Spannstange aus Chromstahl noch verstärkt: Erstens liegen je vier beziehungsweise zehn Stapelhölzer in gleichem Abstand in jedem ungeraden Abschnitt der vertikalen Achse und erzeugen damit den staccato-artigen Rhythmus. Zweitens ist die Spannstelle mit Chromstahlstange und Spannfeder in der Mitte dieses mit Stapelhölzern gefüllten, vertikalen Abschnittes – somit 3m

⁴⁸ Die nach dem englischen Botaniker D. Douglas (1798-1834) benannte Baumart Douglas-Föhre, auch Douglas-Fichte genannt, besitzt zähe und dauerhafte Eigenschaften. Das bei nicht allzu hoher Luftfeuchtigkeit auch ohne Holzschutzbehandlung sehr wetterbeständige Lärchenholz ist in der Schweiz beliebtes Bau- und Werkholz. Es bekommt bei der Verwendung im Freien mit der Zeit eine schöne Patina von tiefschwarz bis silbrig-grau. [ebd., S.57f und S.148]

⁴⁹ Im Klangkörperbuch stehen für das Balkenmaß nur zwei Hauptlängen. Die Schnitte zeigen aber drei unterschiedlich lange Balken. Ohne die dritte Länge wäre die Musterung, die im Schnitt und im Pavillon zu sehen ist, nicht machbar. [Vgl. ebd., S.20] Die Typenbezeichnung der Balken A.B.C stammt von der Verfasserin dieser Arbeit. (Vgl. Abb.98)

Abstand – angeordnet. Drittens lassen die Ritzen zwischen den Balken aufgrund des Maßes des Stapelholzes von 54,4 x 4.5 x 4.5cm den Balkenabstand in etwa halber Höhe entstehen und somit läßt sich ein Rhythmus von 2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1 und so weiter erkennen.

Währenddessen zeigt der Grundriß das gewebeartige Anordnungssystem der durch die Querbalken zu je einer Stapel-Einheit gebildeten zwölf Stapel. Die parallelen, aber in unterschiedlicher Kombination mit kürzeren und längeren geordneten Wandreihen und Passagen lassen eine formelle Assoziation an das chinesische I-Ging-Zeichensystem zu. Dieses folgt einem binären, dichotomaischen Ordnungsprinzip von *Yin* (– –) und *Yang* (–) und drückt sich in Hexagrammform, also in sechs unterschiedlichen Strich-Kombinationen auf einem rechteckigen Feld aus: Das Hexagramm besteht aus einem Doppel-Trigramm, das seinerseits aus dreifachen Yin und Yang Kombinationen besteht. Demzufolge wird ein dreifaches Yin-Feld, *Yin-Yin-Yin*, zum Beispiel, mit drei kurzen Strich-Paaren (– –) gezeichnet und bedeutet etwa „Mutter“, während die Kombination von *Yang-Yang-Yang* mit drei langen Strichen „Vater“ bedeutet. Aus den acht (2 x 2 x 2) Basiszeichen des Trigramms entsteht das I-Ging-Zeichensystem mit insgesamt 64 unterschiedlichen Zeichen. Walter De Maria verwendete 1981 dieses Ordnungsprinzip für sein Werk *360° I CHING/64*. Dort wurden insgesamt 192 sechseckige, weiß lackierte, 2m lange Holzstäbe und 384 kürzere (87.5cm lange) Holzstäbe in 64 Hexagramm-Feldern angeordnet. Diese 64 Felder sind anders als das tatsächliche I-Ging-Zeichensystem in 10 x 6 Reihen angeordnet, an deren schmalen Enden sich jeweils zwei Felder befinden. Die Felder selbst bestehen aus zwei unterschiedlich langen Holzstäben, die nach dem binären Kombinationsprinzip des I-Ging-Systems angeordnet sind. De Maria nennt diese Arbeit „Meaningless Work“⁵⁰, wobei die künstlerische Subjektivität ausgeschaltet wird und nur rein performativ existiert. Zumthor setzte einige Zeichenelemente seines Freundes in der Grundrißanordnung der Stapelwände um, wobei er die Richtung der Stapel drehte. Durch diese Drehung und zusätzliche Differenzierungen wie Wechsel der Baumarten, unterschiedliche Anordnung der Sitzgelegenheiten und die Gestaltung der inneren Höfe wird der Zeichencharakter des I-Gings gebrochen. Dennoch behält diese formale Analogie das systematische Anordnungsprinzip, das die zwölf Stapel im Grundriß wie „Schuss und Zettel eines textilen Gewebes“ um die viereckigen Höfe herum

⁵⁰ Kellein 1987, S.46

windradförmig anordnet.⁵¹ Das Grundrißmuster, die windradförmige Anordnung, findet man sowohl bei der Verteilung der Badeblöcke in der Valser Therme als auch bei der Positionierung der Betonwände im Bregenzer Kunsthaus wieder. Diese Windradform scheint für Zumthor eine grundlegende Ordnungsform zu sein. Eine akzeptable Erklärung dafür könnte die uralte Symbolkraft solcher Ornamentformen wie Windräder sein. Die Form eines Windrads geht auf eine Metamorphose von Quadrat-Kreis-Kombinationen zurück, sie symbolisiert das uralte Weltbild, Himmelsrichtungen und Bewegung, und drücken somit eine merkwürdige Symbiose zwischen Ruhe und Bewegung aus.

4.4 Komposition statt Konstruktion

Wie der Schweizer Pavillon zeigt, scheinen seine Gebäude aus architektonischen und natürlichen Parametern wie Material, Form, Luft und Licht mehr komponiert als konstruiert. Zumthor, in dessen Atelier nicht nur ein Konzertklavier steht, sondern der, wie zum Beispiel bei der Eröffnung des Bregenzer Kunsthauses oder des Thermalbads in Vals⁵², gelegentlich auch selbst Instrumente spielt, der auch ein passionierter Jazz-Liebhaber und ein guter Kenner zeitgenössischer Musik ist, vergleicht seine architektonischen Vorhaben nicht selten mit musikalischer Komposition. „Die Materialien in der Architektur sind wie die Töne für den Komponisten. Mit den Materialien arbeite ich, ich habe alle gern. Das Interessante ist, die Töne immer wieder neu zusammensetzen und einen spezifischen Klang zu erzeugen.“⁵³ Auf die Frage, ob man seine Architektur in Musik übersetzen könnte, antwortet Zumthor: „Möglich, daß sie wie Luigi Nono klingen würde. Oder wie Aaron Copeland. Vielleicht auch wie Heinz Holliger. Vor allem spüre ich Ähnlichkeit zu zeitgenössischen Kompositionen, die man so hören muß, wie man ein Bild betrachtet, die also mit Dichte, Raum, Bewegung, Klangfarbe arbeiten.“⁵⁴ Zumthor sagt außerdem, daß er Gebäude so entwerfen möchte, wie Luciano Berio komponiert. Berio, der als einer der Pioniere der elektronischen Musik gilt und durch Collagentechnik wie in der Orchesterfassung von *O King* berühmt geworden ist, komponierte von 1958 bis 2002 „eine Serie von Kompositionen für

⁵¹ Hönig 2000 a, S.88f (Abb.99)

⁵² Manfred Sack berichtet, daß sich Zumthor bei der Vernissage der Eröffnungsausstellung in Bregenz den Kontrabaß genommen hat und mit dem Pianisten duettierte. [Vgl. Sack 1997, S. 40]

⁵³ Schiendorfer/Perregaux 2003

⁵⁴ Rauterberg 2001

Soloinstrumente unter dem Namen *Sequenza*“, bei der allerdings nicht die Collagentechnik mit Zitaten anderer Komponisten angewendet wurde.⁵⁵ So entstanden insgesamt sechzehn Einzelstücke für jeweils ein Instrument: von Querflöte bis Violoncello. Wie Berio „für jedes einzelne Instrument ein Solostück geschrieben hat mit dem Anspruch, die eigentliche Qualität dieses Instruments aufklingen zu lassen“ und „Oboe das spielen lassen, was nur die Oboe spielen kann. Was dann wirklich Oboe ist“, möchte Zumthor seine „Materialien auch so klingen“ lassen.⁵⁶ In der Tat werden die materialienintensiven Eindrücke bei Zumthors Bauten durch die Beschränkung der Baumaterialien und ihrer möglichst im einzelnen hervorgehobenen Eigenschaften vermittelt. Zumthor bezeichnet diese Merkmale als Konzentrationen und Unterscheidungen.⁵⁷ Diese Differenzierungen und Konzentrationen sind auch der Hauptgrund, warum Zumthor neben zeitgenössischen Komponisten auch die Musik von Johann Sebastian Bach schätzt: „Etwas vom Eindrücklichsten an der Musik Johann Sebastian Bachs ist, sagt man, ihre «Architektur». Ihr Aufbau wirkt klar und durchsichtig. Es ist möglich, die melodischen, harmonischen und rhythmischen Elemente der Musik im einzelnen zu verfolgen, ohne das Gefühl für die Komposition als Ganzes, in der alle Einzelheiten ihren Sinn finden, zu verlieren.“⁵⁸ Aus demselben Grund werden die Partituren und Motive von Bach auch in der bildenden Kunst, wie zum Beispiel in den Werken von Paul Klee, als Ausgangsmotiv der kompositorischen Arbeit verwendet.

Die enge Verbindung zwischen Musik und Architektur erfolgt nicht nur aus dem Grund, daß musikalische Einrichtungen wichtige Bauaufgaben waren, sondern daß die beiden Gattungen in ihrem Wesen die universale Gesetzmäßigkeit wie Harmonie und Proportion gemeinsam haben. Seitdem die Phytagoräer ca. im 5. Jahrhundert vor Christus die universale Gesetzmäßigkeit mittels der Ordnung von Zahlen und Proportionen auszudrücken ermöglicht haben, war es schon bei Platon oder Palladio ein beliebtes Thema, die Verwandtschaft zwischen Architektur und Musik zu betrachten oder eine mediale Übertragung der elementaren Prinzipien herzustellen. Dietmar Guderian kategorisiert beispielsweise die „Umsetzung der musikalischen Harmonik ins Bildnerische“ in mehrere Kriterien.⁵⁹ Das erste Kriterium ist der traditionelle Versuch, Musik zu

⁵⁵ Wikipedia/Berio 2005

⁵⁶ Rauterberg 2001

⁵⁷ Vgl. Mack 1999, S.104

⁵⁸ Zumthor 1999 a, S.12

⁵⁹ Guderian 1996, S.434f

malen. Dies geschieht nach Guderian meistens durch das subjektive Empfinden und dies wird im Bild wiedergegeben. Im zweiten Kriterium geht es um die Benutzung des bereits visualisierten musikalischen Zeichens wie Notenschrift oder Tonwelle. Während die einen, wie zum Beispiel Andy Warhol in seinem Tanzschrittbild oder Malewitsch mit seinen Schallwellen, eines dieser Zeichen direkt im Bild übertrugen, versuchten andere, zum Beispiel Robert Strübin, die Notenschrift in das Farbsystem umzusetzen, also sie modifiziert anzuwenden. Ähnlich wie diese systematische Übertragung von der Tonskala in die Farbskala funktioniert die Umsetzung der Harmonielehre. Mit Hilfe von „Tonzahlen und Intervallkonstanzen“⁶⁰ wird ein System von Farben oder ein proportionales Verhältnis von Länge, Breite und Höhe hergestellt. Zu dieser Art von Synthese trägt die Entwicklung der modernen Musik wesentlich bei, die unter anderem durch „Befreiung des Klanges von der Musik“ gekennzeichnet ist und damit die „Musik als »song organisé« als organisierter Schall, als organisierter Ton, als organisiertes Geräusch“ betrachtet.⁶¹ Nach Peter Weibel läßt Edgar Verèse zum Beispiel durch seine Befreiung des Klangs Begriffe wie „spatiale Musik“ und „Musik im Raum“ entstehen. Sie führen dann zur Entstehung von Klang-Skulpturen, Soundskulpturen und Schall-Skulpturen, die vom Rohmaterial, wie „Wasser, Wind, Straßenlärm und Atmosphäre“ bedient werden.⁶² Diese Befreiung von der strengen Harmonielehre und der Statuswandel der Musik in die Form von organisiertem Ton und Geräusch führten zusammen mit der Emanzipation von Farbe und Form in der bildenden Kunst zu einer noch intensiveren und noch mehr systematisierten Übertragung der beiden Medien.

Während in der Vergangenheit die traditionelle Harmonielehre bei der Übertragung der Tonalen in die Proportionalen als entscheidendes Kriterium wirkte, ist in der Moderne, im benjaminschen „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“⁶³ oder in der Zeit der „Repetition“⁶⁴, wie Jacques Attali es nennt, unter anderem die serielle Technik eine grundlegende Gestaltungsmethode. Die von Zumthor genannten, zeitgenössischen

⁶⁰ ebd.

⁶¹ Weibel 1987

⁶² ebd.

⁶³ Vgl. Benjamin 1977

⁶⁴ Nach Weibel teilte Jacques Attali die Entwicklung der westlichen Musikgeschichte in drei Phasen ein, das Ritual, die Repräsentation und die Repetition. Demzufolge geht es in der Phase des Rituals um die Zeit des Kampfs gegen den Lärm, welche langsam mit dem Ordnungssystem bewaffnet einght. In der zweiten Phase, der Repräsentation, wird die Musik durch die Harmonielehre rationalisiert und gleichzeitig die soziale Ordnung geschaffen, während in der dritte Phase die Musik durch Elektronisierung und Digitalisierung immer mehr und schneller reproduzierbar wird. [Vgl. Weibel 1987]

Komponisten Nono, Berio und Holliger gehören zur „Schule eines Boulez und Stockhausen“⁶⁵, die mit Hilfe der elektronischen Instrumente „die von der Techno-Gesellschaft hervorgebrachten Strukturen musikalisch thematisieren“ und dafür Techniken wie „serielles Komponieren, graduelles Verschieben, Monotonie, Repetition, Ökonomie, Minimalisierung“ verwenden.⁶⁶ In der bildenden Kunst diente die serielle Technik vor allem den Fluxus-Künstlern und Minimal-Künstlern als eine der wichtigsten Gestaltungsmethoden, weil sie die Subjektivität des Performers oder Interpreten ausschaltet.⁶⁷ Bei Zumthor werden musikalische Komposition und architektonische Gestaltung einerseits durch Differenzierung und Konzentrierung und andererseits durch das serielle Verfahren verbunden.

Bezüglich des kompositorischen Aspektes ist das Kunsthaus Bregenz außerdem mit Werken des Fluxus- beziehungsweise Minimal Künstlers La Monte Young zu vergleichen.⁶⁸ Allein die Tatsache, daß Young mit Walter De Maria eng befreundet ist, dessen Werke für Zumthor eine formale Inspiration bieten, weist darauf hin, daß die Versuche nicht so abwegig sind, beispielsweise Youngs Komposition *Trio for Strings* und die Fassadenkonstruktion des Kunsthauses Bregenz zu vergleichen. Schon auf den ersten Blick sieht man die formale und kompositorische Analogie zwischen Youngs minimalistischer Komposition, die aus einer einzigen Tonkombination und einer Pause und deren Wiederholung besteht, und der Glasschindel-Fassade im Kunsthaus Bregenz, die aus einer einzigen modularen Kombination von Glas, Metallhaltern und offenen Fugen besteht. Hinter diesen beiden scheinbar einfachen Kompositionen steckt aber die traditionelle Harmonielehre. Dieter Schnebel analysiert Youngs *Komposition*

⁶⁵ Peter Weibel ordnet die Entwicklung der modernen Musik in zwei Schulen. Eine wird unter anderem von Varèse und Cage vertreten, zur zweiten Schule gehören unter anderen Boulez, Stockhausen, Berio und Xenakis, wenn auch einige Musiker wie La Monte Young und Dieter Schnebel sich zwischen den beiden Schule bewegen und selbst die Mitglieder der beiden Schulen gelegentlich die Schule wechselten. [Vgl. ebd.]

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ siehe unten S.93ff

⁶⁸ In Bezug auf das Kunsthaus Bregenz unternimmt die Berliner Hochschule der Künste in ihrem interdisziplinären Projekt *Komposition Konstruktion*, in dem die Zusammenhänge zwischen moderner Architektur und Musik hergestellt werden, einen Vergleich des Kunsthauses mit einer Komposition von Alex Arteaga. Die an dem Projekt teilnehmenden Studierenden nehmen „die offene Vielschichtigkeit durch formales Minimum“ als Hauptvergleichspunkt. Bei ihren Versuchen werden die beiden Arbeiten aber nicht unter dem Aspekt der Komposition untersucht, sondern unter dem Aspekt der Rezeption, in Form von Raumerfahrung. So wird die Leere der Ausstellungsräume und die „verändernde Tageslichtsituation“ mit „akustischen Eigenschaften des Raumes als strukturbildendes Element“ im Arteagas Stück *Lob der Schalheit für sieben Frauenstimmen und nachhallenden Raum* verglichen. Nach ihrer Analyse bilden die „Idee des Flechtens von Stimmen“ von Arteaga und die „Idee der Vielfältigkeit der sich verändernden Lichtverhältnisse“ von Zumthor eine Analogie. [Vgl. Hassenstein/Steiner 2000, S.62f] (Abb.104-105)

1960 #7, die aus einem einzigen Intervall von h und fis besteht und das Basismotiv von *Trio for Strings* bildet, als moderne Version der Pentatonik: Technik der Quinte. Nach Schnebel diene die Quinte „als Schlüssel und als Nahtstelle abendländischer und archaischer Musikkulturen und Musikinstrumente“⁶⁹ unter den klassischen Harmonieintervallen. Die bei der „Temporierung des Klaviers“ und bei der Stimmung der Streichinstrumente zugrundeliegende Quinte gilt nach Schnebel „als besonders einfaches und konsonantes Intervall der Durtonleiter“⁷⁰. Wie die proportionale Analyse der Bauelemente im Kunsthaus Bregenz zeigt, verbirgt sich hinter dem scheinbar einfachen Gebäude in der formalen Ordnung und in den Maßstäben die proportionalen Verhältnisse wie Oktaven, Quinte und Septime. Diese Beziehungen sind nicht immer sofort, sondern nur mittelbar zu erkennen, weil Zumthor die Musik nicht als formales Übersetzungsinstrument, sondern als sein Kompositionsprinzip verwendet.⁷¹ Dennoch sind die serielle Technik, die Emanzipation der Töne, die Zerlegung der musikalischen Parameter in einzelne Elemente und deren Neuordnung, die Schaffung der Vielfältigkeit der Polyphonen aus den Homophonen und die Einbeziehung von Lärm und Pause zum sonoren Ausdruck diejenigen Elemente, die bei Zumthors Bauwerken die Parallele zur zeitgenössischen Musik bilden. Dabei werden die tonalen Eigenschaften, wie Rhythmus, in der Architektur in einem visuellen Wert, wie Ornament, verwandelt. Die (archi)tektonische Verwandtschaft zur musikalischen Komposition hilft somit der Rückkehr des Ornaments in die zeitgenössische Architektur.

⁶⁹ Dieter Schnebel zit. n. Guderian 1996, S.441

⁷⁰ ebd.

⁷¹ „[...] die Werkzeichnungen der Architektur [sind] mit den Partituren der Musik vergleichbar. Sie sind in ihrem hohen Abstraktionsgrad die genaue Darstellung der architektonischen Komposition und die verbindliche Grundlage für deren Ausführung.“ [Zumthor 1988, S.10]

5. Parergonales Fassadenwerk und tektonisches Ornament

5.1. Wiederkehr des Ornaments

„Mein Freund hatte darauf bestanden, daß das Wesentliche des Ornaments in drei Dingen bestehe: Kontrast, Serie und Symmetrie“¹, so schreibt John Ruskin, der Vorreiter der Arts-and-Crafts-Bewegung, in seinem Buch *The Two Paths*. Er antwortete per Brief auf die Meinung von diesem „Freund“, Rodolph Nicholson Wornum, dem Verfasser von *The Analysis of Ornament*, daß „keines von diesen, und auch nicht alle drei zusammen, ein Ornament produzieren können. Hier – und ich machte einen dicken Klecks mit der Rückseite meiner Feder auf das Papier – haben Sie Kontrast; aber es ist kein Ornament. Hier: - 1, 2, 3, 4, 5, 6 (ich schrieb die Zahlen hin) – ist eine Serie; aber es ist kein Ornament. Und hier ich skizzierte die Figur auf den Rand – haben sie Symmetrie; aber es ist kein Ornament.“² Darauf antwortete Wornum, „Ihr Material ist kein Ornament, weil Sie es nicht verwendet haben. Hier haben Sie es zurück, als Entwurf für ein elegantes Halstuch.“³ Diese nette Anekdote illustriert nicht nur die damalige Diskussion zwischen den zwei Theoretikern um das Wesen des Ornaments, sondern verdeutlicht auch den allgemeinen Umgang mit Motiv und Form als Ornamentmaterial und somit die Kategorisierung des Ornamentscharakters. Ruskin verstand unter Kontrast, Serie und Symmetrie einzelne Elemente und verwendet sie dementsprechend in einzeln. Ein Ornament entsteht jedoch durch die Kombination dieser drei Prinzipien. Und erst wenn diese Ornamente, wie zum Beispiel Wornum vorschlägt, auf einem Halstuch, dessen primäre Funktion darin besteht, es sich um den Hals zu wickeln, gedruckt werden, wird diese Bilderkombination als „dekoratives“ Ornament wahrgenommen und damit wird das Ornament, die Bilderkombination, selbst mit Dekoration gleichgesetzt. Demzufolge gibt es, genau genommen, zwischen dem reinen Ornament und der dekorativen Anwendung des Ornaments einen Unterschied, wenn dieser auch sehr fein und kaum wahrzunehmen ist.

Wenn man Wornums Theorie folgt, bilden die Glastafel und die vier metallenen Punkthalter in der Fassade vom Kunsthaus Bregenz den Kontrast, die Anordnung der Glastafeln und Metallklammern im Rapport die Symmetrie und

¹ John Ruskin zit. n. Ernst Gombrich 1982, S.166

² ebd. (Abb.106)

³ ebd. (Abb.107)

die Serie. Genauso verhielt es sich mit den einzelnen Steinmodulen und deren Anordnung in Vals und auch mit den aufeinander gestapelten Holzbalken in Hannover. Eine ähnliche Erklärung für die Synthese von Ordnung und Differenz, Gliederung und Rhythmisierung ist in dem Begleitbuch zum Schweizer Pavillon *Klangkörperbuch* zu finden, wo Konzeption und Bauinformation über den Pavillon in lexikalisch geordneten 900 Stichwörtern dokumentiert werden. Dort haben die Kuratoren des Schweizer Projekts, zu dem auch Zumthor gehört, eine Passage dem Ornament gewidmet. Demnach wird das Ornament mit der „Gliederung und Rhythmisierung des Baukörpers“ gleich verstanden: „Ornament: Im Falle des Klangkörpers wird die Gliederung und Rhythmisierung des Baukörpers - von den kleinsten Formen bis zu den großen Linien – aus der Konstruktionsweise gewonnen: das Stapeln, das Aufschichten, das Spannen und Pressen der Wände, das Überspannen von Räumen, das Fügen, Aneinanderreihen und Verzahnen von Balkenlagen oder Auslegen von Stapelhölzern“.⁴ Diese Erklärung verdeutlicht den Charakter des visuellen Phänomens – regelmäßig, rhythmisch, sich wiederholend, ornamental – nicht als Zweck zu dekorieren, sondern als konstruktives und strukturelles Resultat. Trotzdem ist es bemerkenswert, daß die Bezeichnung Ornament nicht vermieden wurde. Im Gegensatz dazu findet der verwandte Begriff „Muster“ im Buch keinen Platz, statt dessen findet man unter „Musterstapel“ eine Erklärung für den Probebau zum Test der Statik, der Akustik und der Haltbarkeit gegen Witterungen.⁵ Gerade ein Teilmodell im Maßstab 1:10, an dem die unterschiedlichen Stellen, Abstände und Kombinationen der Bauelemente ausprobiert wurden, zeigt deutlich, daß die letzte Entscheidung nicht zugunsten der rein mathematischen Rechnerei oder der Konstruktion beziehungsweise Statik, sondern zugunsten des visuell wohltuenden Effekts gefallen ist.⁶ Die Ornamentserklärung im Klangkörperbuch kann in diesem Sinne auch auf die anderen Projekte von Zumthor angewendet werden. In der zeitgenössischen Architektur bleibt Zumthor mit der Bezeichnung der äußeren visuellen Werte der Gebäudekonstruktion als Ornament aber nicht allein. Herzog und de Meuron zum Beispiel sprechen sogar von der Idee der „Tätowierung eines Gebäudes“⁷. Die beiden Architekten benutzten diese Idee bereits für die Fassade des Ricola-Gebäudes, einer neuen Produktions- und Lagerhalle (1992-1993) in Mulhouse, die mit einem Blattmotiv des Fotografen Karl Blossfeldt

⁴ Hönig 2000 a, S.188

⁵ Zumthor selbst verwendet in seiner Ideenskizze den doppeldeutigen Begriff „Muster“, wie zum Beispiel „Regel-Muster-Flankenhof/Kreuzhof“. [Vgl. ebd., S.91] (Abb. 97)

⁶ Abb.96

⁷ Gugger/Binswanger 1995, S.21

bedruckte Polycarbonplatten zeigt.⁸ Sechs Jahre später bekleideten die beiden die gesamte Fassadenoberfläche der Bibliothek in Eberswalde (1994-1999) mit auf Glas und Beton gedruckten Fotografien von Thomas Ruff.⁹ Diese in der Wiederholung zusammengesetzten Bilderreihen wirken wie Serienbilder von Andy Warhol. Margit Ulama bezeichnet diese „Bilderhaut“ als „das minimalistische Ornament“. Diese Bilderhaut scheint die reduzierten und dadurch verarmt erscheinenden „minimalistischen“ Baukörper zu „nobilitieren“ oder umgekehrt; der auf reine stereometrische Form reduzierte Baukörper dient als „Voraussetzung für [...] die Rehabilitierung des Ornaments“.¹⁰ Nach Ulama wird aber nicht nur diese Bilderhaut des Basler Architektenduos, sondern auch die dicht und unregelmäßig angeordneten Fensterelemente des Informationstechnischen Institutes der TU Graz von Florian Riegler und Roger Riewe am Ende zum Ornamentalen.¹¹

In der Tat taucht das Thema Ornament in den letzten Jahren wieder verstärkt in der Kunst- und Architekturszene – sei es in Form von Ausstellungen, Symposien oder Sonderthemen in Fachzeitschriften – auf. Einige solcher Strömungen zeichnen sich vor allem in der Ausstellung *Ornament und Abstraktion* in der Fondation Beyeler bei Basel im Jahr 2001 und beim interdisziplinären Symposium *Zur Wiederkehr des Ornaments* im Züricher Institut *Cultural Studies in Art, Media and Design* vom Oktober 2004 aus. Die deutschen Architektur- und Design-Fachzeitschriften wie *Bauwelt*, *Baumeister*, *form* sowie die Schweizer *archithese* widmen sich vermehrt dem Thema Ornament.¹² Zuvor gab es im Jahr 1985 das Symposium *Ornament und Askese* während der Wiener Festwochen im Wiener Konzerthaus. Das Ergebnis wurde von Alfred Pfabigan als Herausgeber unter dem Titel *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wiens der Jahrhundertwende* veröffentlicht. Weiterhin gab es auf wissenschaftlicher Ebene seit 1987 eine dreiteilige deutsch-österreichisch-französische Forschungsreihe, deren Ergebnisse von Gérard Raulet und Michel Collomb beziehungsweise Burghard Schmidt in Publikationen wie *Critique de l'ornement. De Vienne à la postmodernité* (1992), *Kritische Theorien des Ornaments* (1993) und *Vom Parergon zum Labyrinth* (2001) herausgegeben wurden. Auf einer Tagung in Rennes 1994 wurde als ein Ableger der zweiten deutsch-französischen

⁸ Abb.109-110

⁹ Abb.108

¹⁰ Ulama 2001 a; Ulama 2001 b, S.11

¹¹ Ulama 2001 b, ebd.

¹² Vgl. *archithese* 2004; *Baumeister* 2003; *Baumeister* 2004; *form* 2004

Forschungsphase ein weiterer Sammelband von Ursula Franke und Heinz Paetzold mit dem Titel *Ornament und Geschichte* (1996) herausgegeben. Der von Isabelle Frank und Freia Hartung herausgegebene Sammelband *Die Rhetorik des Ornaments* (2001) ist die Beitragssammlung des 1988 in Potsdam und New York stattgefundenen Symposiums *On Ornament* und analysiert die historische Entwicklung der abendländischen Ornamentik von der Antike bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Sicht von Kunst, Literatur und Architektur.¹³ Durch solche Symposienreihen angeregt, beschäftigten sich in den letzten Jahren jüngere Wissenschaftler wie zum Beispiel Jörg Gleiter, Katia Glaser oder Maria Ocón Fernández in ihren Dissertationen mit dem Thema Ornament unter den Titeln *Rückkehr des Verdrängten*, *Die Funktion des Ornamentalen* oder *Ornament der Moderne*. Sie gehen aus von der theoretischen Debatte um das Ornament der Klassischen Moderne nach der Industrie-Revolution, über den philosophisch-ästhetischen Aspekt der Dekonstruktion und des Ornaments bis hin zur zeichentheoretischen Analyse des Ornament-Charakters bei Musik- und Videoclips.¹⁴

Es gibt eine erstaunlich lange Liste der Ornamentforschung in den letzten zwei Jahrzehnten, wenn man bedenkt, daß seit jener heftigen Debatte über das Ornament zwischen Adolf Loos und der Wiener Sezession zur vorletzten Jahrhundertwende das Ornament als abgeschafft und überwunden galt. Was Loos Anfang des 20. Jahrhunderts als verbrecherisches Zeichen denunzierte, wurde um die Mitte desselben Jahrhunderts von Hans Sedlmayr für tot erklärt.¹⁵ Das Thema Ornament wurde mit der Verbreitung des Funktionalismus vergessen, in der die Funktion als höchste Tugend galt und die ästhetischen Werte der Formen ignoriert wurden. Es gab aber auch vereinzelt einige kritische Stimmen zur Moderne und ihrer Haltung zum Ornament, vor allem aus kulturphilosophischer Sicht, wie Siegfried Kracauer, Theodor Adorno und Michael Müller mit Schriften wie *Ornament der Masse*, *Funktionalismus heute* oder *Der Verdrängung des Ornaments* zeigen.¹⁶ Diese kritischen Stimmen richteten sich zwar mehr oder weniger an die Moderne selbst, aber auch dort wird die Problematik des scheinbaren Verschwindens beziehungsweise Überwindens des Ornaments thematisiert. In der kunsthistorischen Forschung jedoch beschränkte

¹³ Die Symposien-Publikationen sind: Pfabigan 1985; Raulet/Collomb 1992; Raulet/Schmidt 1993; Raulet/Schmidt 2001; Franke/Paetzold 1996; Frank/Hartung 2001

¹⁴ Vgl. Gleiter 2003; Glaser 2002; Fernández 2004

¹⁵ Hans Sedlmayr widmet sich dem Thema Ornament und Moderne in seiner berühmten Schrift „Verlust der Mitte“, unter dem Titel „Tod des Ornaments“ Vgl. Sedlmayr 1991, S.90

¹⁶ Vgl. Kracauer 1963, S. 50ff; Müller 1977; Adorno 1997

sich das Thema Ornament – wenn es überhaupt jemand erforschte – auf die Zeit vor Loos. Erst ab den 1980er Jahren tauchen vereinzelt positive Bewertungen über das Ornament auf, zum Beispiel in Ernst Gombirchs Schrift *Ornament und Kunst* (1982) oder *Ordnung und Verzierung* (1986) von Ulrich Schütte sowie in jenen Symposienreihen in verschiedenen Städten.

Der Grund für das wiederentdeckte Interesse an dem quasi Tabuthema Ornament liegt vor allem in der Architekturszene: nämlich in der Verbreitung der Postmoderne sowie des Dekonstruktivismus. Deren spielerischer Umgang mit historischen Formenzitaten, die ohne Bezug auf die architektonische Konstruktion und allein für den dekorativen Zweck verwendet wurden, änderte die Bedeutung der als Ansammlung von funktionalen und zweckgebunden Teilen verstandene Architektur zum bloßen Träger des „Fassadismus“¹⁷. Die Umkehrung der unwichtigen Nebensächlichkeiten und der im Funktionalismus als hauptsächlich geltenden Konstruktion wird unter der dekonstruktiven Supplementarität, wie Derrida es nennt, zum Hauptanlaß der Gestaltung gemacht. Dieser veränderte Umgang mit Form und konstruktiven Architekturteilen wird vor allem an den Fassaden hervorgehoben und veranlaßt die Forscher über das uralte Gestaltungsprinzip, Dekoration und Ornament, nachzudenken. Eine der neu gewonnenen Diagnosen zum Ornament-Symptom der Moderne lautet zum Beispiel nach Gleiter oder Müller „Verdrängung“. Nach dieser an Sigmund Freuds Psychoanalyse anlehnenen Diagnose werden das Ornament und damit das urmenschliche Bedürfnis, die chaotische Welt in ein rhythmisches Ordnungssystem zu setzen, nicht überwunden oder gar abgeschafft, sondern unter dem rationalen und logischen Denken zwanghaft verdrängt. Wie Loos' berühmter Aufsatz *Ornament und Verbrechen* zeigt, galt bereits Anfang des 20. Jahrhunderts der Ornamentsdrang, unter kulturellem und sozialem Entwicklungsaspekt gesehen, als unterentwickelt, überflüssig und sogar verbrecherisch. Die Taylorsche Weltansicht, Gewinnbringendes als Wertvolles und Ideales hoch zu preisen, beflügelte die Stellung der funktional orientierten Ästhetik. Seitdem reagierte die Moderne auf die überflüssige, Arbeitszeit raubende und nur nachahmende, funktionslose Ornamentierung verabscheuend. Diese Haltung entwickelte sich regelrecht zur Ornamentsphobie oder Ornamentsallergie der Moderne. Dieses Verdrängte kommt nun, so Gleiter, in Form von Bizzarem, Grotteskem, Allegorien und supplementären Dekonstruktionen wieder an die Oberfläche und wird damit symptomatisch in den

¹⁷ Phillip Johnson zit. n. Oechslin 1992, S.27

Bereich des Bewußtseins gerückt. Das war das Geheimnis der formlauten Wiederkehr vom verschwundenen und als abgeschafft geglaubten Ornament.¹⁸ Nach Gleiter verändert das Thema beziehungsweise das Phänomen Ornament lediglich seinen Status. So war die Abschaffung, oder besser die mit weißem, glatten Fassadenputz verdeckte „Glasiertheit“ der Moderne, sowie das Verstecktsein in Form von Rastern und Modul-Maßen ebenso ein „Statuswandel“ des Ornaments: ein „Wandel von der Mimesis an die Natur zur Mimesis an die technisch-rationale Faktizität der Maschine“¹⁹

Insbesondere ist aus der Sicht der Bekleidungstheorie, die, wie Gottfried Semper behauptet, den Ursprung der Architektur im textilen Gebrauch findet und die gemauerten Wände als „Stoffwechsel“²⁰ von flexibler Wandbedeckung zum permanenten, statischen Element betrachtet, die Vorliebe für Weiß in der klassischen Moderne nichts anderes als eine extrem dünne, kosmetische „Bekleidung“. Das Problem des Ornaments in der Architektur liegt demnach nicht in der „Bekleidung“, die neben der das Material und die Unterkonstruktion schützenden Funktion auch ästhetische Werte – *ornato*, *simmetria*, *eurithmia* und *convenienza* – vermittelt, sondern in der „Verkleidung“, die den materiellen und ästhetischen Mangel oder Fremdheit der (Unter-)Konstruktion nur oberflächlich abdeckt und dadurch nur „schein-heilig“ wirken läßt. Vor allem geriet um die vorletzte Jahrhundertwende, als die neuen Materialien wie Eisen und Glas noch nicht ihre materialgerechte Formsprache gefunden hatten und mit Hilfe des historischen Gewands die Fremdartigkeit der neuen Materialien zu vertuschen versucht wurde, die Verkleidungstaktik schnell in die Kritik. Die Kritik am Ornament geht auch auf die Hierarchisierung des Rationalen und Emotionalen sowie des Geistigen und Handwerklichen zurück. Das Problem des Ornaments liegt aber auch in der Problematik der schwer meßbaren Werte der Schönheit. Unter dem Vitruvianischen Trias der architektonischen Werte – *firmitas*, *utilitas* und *venustas* – ist die Schönheit nur bedingt objektiv – mit Hilfe von Harmonie- oder Proportionslehre zum Beispiel – zu regeln und zu messen. Im Gegensatz zu rational argumentierter Harmonie oder Proportionslehre bewegt sich das Ornament beziehungsweise die Wirkung des Ornaments auf einer sehr subtilen Geschmacksebene, die den Status der Sinnestäuschung besitzt. Die

¹⁸ An Loos' Diktum angelegt, bezeichnet ein amerikanischer Architekturkritiker die zeitgenössischen Architekten, die das Ornament wieder ins Bewußtsein holen und als wichtige Gestaltungselemente verwenden, als „Serien-Killer“. [Vgl. Meister 2005, S.17]

¹⁹ Gleiter 2003. S.207

²⁰ Harather 1995, S.53

Sinnestäuschung anhand des Ornaments, welches die ewige Tugend, die Wahrheit, zu vertuschen versucht, war für den Gegner Grund genug, das Ornament zum „Bösen“ zu verdammen.

Problematisch dabei bleibt auch der vielfältige Gebrauch des Begriffs Ornament. Es gab ohnehin die komplexe Beziehung zwischen den Begriffen Muster und Ornament. Noch komplexer wird die Problematik erst dadurch, daß mit der jüngsten Entwicklung des kritischen Diskurses um das Thema Ornament die Kritiker und Wissenschaftler dem Phänomen des wiederaufgetauchten Ornaments synonyme Begriffe wie *ornatus* oder *parergon* gegeben haben. Das Wort Ornaments besteht aus der Kombination vom Wortstamm *ornare*, der „schmücken“ bedeutet, und der Endung *mentum*, das auf „instrumentale, zweckgebundene Eigenschaften des Ornaments“ hindeutet.²¹ Der Begriff Ornament wurde in der Antike ursprünglich in der Rhetorik verwendet. In der antiken Rhetorik waren *ornatus* beziehungsweise *elocutio* einer der fünf untrennbaren, festen Bestandteile der Redekunst, wie zum Beispiel auch Grammatik oder Syntax, um die „angemessene Darstellung des Sachverhaltes“ erreichen zu können.²² Auf lateinisch wird das Ornament sowohl *ornamentum* als auch mit dem stammverwandten *ornatus* geschrieben, was nicht nur „ausschmücken“, sondern auch „Distinktion“ oder „Insignium“, also „Rangabzeichen“ oder „Würde“ bedeutet.²³ Nach Katia Glaser wurde der Begriff Ornament aber im deutschen Sprachraum auf „Zierat“ oder „Verzierung“ reduziert und in der Kunstgeschichte als Gegenbegriff vom Figurativen verwendet. Die lateinische Bezeichnung *ornatus* benutzt Gleiter für die Charakterisierung der Doppel-T-Träger von Mies van der Rohe´s Seagram Building in New York. Die Stahlprofile an der Fassade tragen nicht, wie es scheint, die Dachkonstruktion, sondern sind ein vorgeblendetes und verkleidetes Gestaltungselement der Fassade, die auf die tatsächliche Tragkonstruktion hinter der Fassade bildhaft hinweisen, die jedoch aus Gründen des Brandschutzes nicht in seiner rohen Form, sondern „abstrahierend“ geformt werden mußten.²⁴ Dieser pseudo-konstruktive, „rhetorische“ und „indexikalische“²⁵ „ornatus“ „transfiguriert“ die technisch-

²¹ Glaser 2002, S.18

²² Raulet 2002, S.656

²³ ebd. und Günter Irmischer zit.n. Glaser 2002, S.18

²⁴ Gleiter 2003, S.214f (Abb.111-112)

²⁵ Gleiter unterteilt das Ornament mit Hilfe von Zeichentheorie in drei Kategorien: die ikonografische, die indexikale und die allegorische. ebd., S.215

materielle Rationalität in die neue Bildlichkeit²⁶ und verleiht dem Gebäude die charakteristische Semiotik.

Die formelle Abstraktion der rechteckigen Glastafel und der punktuellen Metallhalterung in dem Rastersystem in Bregenz bezeichnen die Mathematiker als Beispiel eines monothematischen Ornaments, welches für sie als Teil des geometrischen Ornaments eine Berechnungsaufgabe anbietet.²⁷ Also ein bestimmtes Gebiet der Ornamentik, das „in der Regel aus der Aneinandersetzung geometrischer Figuren nach bestimmten Gesetzen der Anordnung“²⁸ besteht, wie der Mathematiker Lothar Collatz geometrische Ornamente definiert. Nach ihm ist diese Art von Ornamentierung eine „schlichte“ oder „lückenlose“ Ebenenteilung durch, zum Beispiel „Translationen“, „Drehungen“ und „Punktspiegelungen“ eines Basis-Motives.²⁹ Im Allgemeinen bezeichnet man sie dagegen aber als Musterbildung oder immense Wiederholung, also Rapport. Das Muster ist nach Hans Sedlmayr der abstrakte Überrest von „Linien oder Flecken“ des ausgestorbenen Ornaments in der Moderne.³⁰ Das so ins Muster Verwandelte sei nach Sedlmayr nicht mehr Ornament, nicht mehr „reines“ Ornament, weil „ein Ornament *Tiefe*, nicht im räumlichen Sinn, besitzen und geistige Bezüge, ein eigentümlicher Kontakt zwischen dem Menschen und den Dingen, ausdrücken kann. Das abstrakte Muster besitzt diese Kraft nicht mehr.“³¹ Bernhard Schneider bezeichnet diese Verwandlung als „eine Verkehrung der Mittel-Zweck-Relation“, die „ein symbolisch-semantisches Strukturprinzip“, wie die Reihung, „in ein voll instrumentalisiertes Prinzip zur Optimierung statischer, fertigungstechnischer, verkehrstechnischer und ökonomischer Rationalität“ umwandelt.³² Die Ursprüngliche beim Ornament wird dagegen als Repräsentationsinstrument kanonisiert und durch die mimetische Praxis den Status der bloßen Dekoration gewonnen. Gérald Raulet sucht den Grund des veränderten Ornamentstatus in der Veränderung der Gesellschaft selbst, in der sich eine gewisse Ornamentik entwickelt hat.³³ Dort bleiben statt des sinnvollen Zusammenwirkens zwischen

²⁶ ebd., S.213

²⁷ Vgl. Collatz 1986

²⁸ ebd., S.16

²⁹ ebd., S.17ff

³⁰ Sedlmayr 1991, S.90

³¹ ebd.

³² Schneider 1977, S.116

³³ „Das Ornament wird erst dann problematisch, wenn die feudale Welt zusammenbricht. Erst dann ist die Verbindung von Haupt- und Nebensache, Werk und Beiwerk, Substanz und Attribut zerrissen.“ [Raulet/Schmidt 2001, S.8]

Substanz und Attribut nur noch semiotische Formen übrig, die halbherzig oder nostalgisch-dekorativ verwendet werden. Das Kranzgesims der Steinbauten ist als semantischer Überrest der ursprünglichen Holzkonstruktion zu verstehen, wenn auch diese Mimesis-Theorie der Architektur umstritten ist. Oder die Nahtstiche der Bänder einer zeitgenössischen Armbanduhr, wo dank des modernen Klebstoffs eigentlich kein zusätzliches Nähen nötig ist, aber um den Verbraucher zu beruhigen, dekorative Stiche eingesetzt werden, zeigt, daß diese Zerrissenheit auch für die veränderte Herstellungstechnik gilt. In diesem Zusammenhang ist das Hervortreten des Begriffs Muster eher als gesellschaftlich bedingtes Phänomen der Moderne zu sehen, in der Vernunft und Rationalismus als ideelle Werte gesucht und in der abstrakten Klarheit, Glätte und Regelmäßigkeit des ästhetischen Ideals gefunden wurden. Demzufolge ist das Muster im gesamten Spektrum der Ornamentik als die aufblühende, industrielle Gesellschaft und deren Konsumwelt wider spiegelnde Haltung zu verstehen. Die wahre Identität des in geometrischen Formen und mit Pseudo-Objektivität verpackten Musters ist beim Ornament zu finden.

Beim Betrachten einiger Fassaden der zeitgenössischen Architektur, wie zum Beispiel die des Institut du Monde Arabe in Paris (1987) von Jean Nouvel, die des temporären Pavillons der Serpentine Gallery in London (2002) von Toyo Ito, die Wände der Kirche San Giovanni Battista im Tessin (1992-1998) oder die des Museums für Moderne Kunst in San Francisco (1989-1995) von Mario Botta, die Fassade von Museum für Moderne Kunst in Wien (2001) von Ortner und Ortner, die des Swiss Tower in London (2003) von Norman Foster, die des Auditoriums in León (1995-2002) oder die des Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) (2001-2004) von Luis Mansilla und Emilio Tuñón wird deutlich, wie schwer das Auseinanderhalten von Muster und Ornament ist.³⁴ Das wie die arabischen Fenstergitter „Muschrabijas“ wirkende und ähnlich wie bei der Camera-Obscura steuerbares Fassadenelement von Nouvel³⁵ oder die undefinierbaren Linien-Flächen-Formationen von „immer größer werdenden, rotierenden Quadraten“³⁶ von Ito zeigen, wie unzureichend die Bezeichnung Muster ist. Auch die in Schachbrettmuster gesetzten Steine von Botta, die unterschiedliche Farbnuancen zeigenden Basaltlava-Steinwände im Wiener Museums-Quartier, die rautenförmig angeordneten Gläser an dem pinienzapfenförmige Baukörper von Foster sowie leuchtende Farbplatten sind

³⁴ Abb.115-127

³⁵ Herzog/Krippner/Lang 2004, S. 266f (Abb.115-117)

³⁶ Knebel 2003, S.73 (Abb.122-123)

mehr als nur ein Streifen-, Schachbrett- oder Rautenmuster. Dort bleibt der visuelle Wert der Fassade nicht nur abstraktes Gebilde eines Musters, sondern besitzt die ornamentale „Tiefe“ als „geistigen Bezug“ zu einer bestimmten gestalterischen Intention, Konstruktion und Form sowohl funktional als auch ästhetisch zu vereinbaren. Dort erkennt der Betrachter nicht nur die Regelmäßigkeit, das Muster, sondern die sinnvolle Synthese zwischen Konstruktion und Form, so wie Fritz Neumeyer in den Glasfassaden der Bürohochhausentwürfe von Mies van der Rohe die „essentielle Ornamentik“ im Sinne der Tektonik sieht.³⁷ Diese Beispiele untermauern die These, daß die Bezeichnung Muster nur eine alternative Namensgebung für die Tatsache gewesen war, um das Ornament unter der Oberfläche der Logik zu verdrängen, und damit die Identität als Ornament zu verneinen.

5.2 Parergonalität und Fassadenwerk

Wenn Alois Riegl Ornament als „Muster auf (dem) Grund“ definiert, setzt er dabei nicht nur die Unterscheidung zwischen Muster und Ornament voraus, sondern betont auch den zusätzlich zugefügten Charakter des Ornaments und damit auch die uralte Beziehung zwischen Subjekt und Attribut sowie zwischen Werk und Beiwerk. Diese Unterscheidung zwischen Muster und Ornament beziehungsweise Grund bleibt aber nicht immer unproblematisch, vor allem das auf dem Grund zugefügte Muster plastische Dimensionen annimmt. Hierzu taucht der Diskurs über den Begriff *Parergon* (Beiwerk) auf, den Gleiter mit Hilfe von Derrida und Kant bei seiner strategischen Analyse zum Statuswandel des Ornaments einführt und der letztendlich auf die kontroversreiche Architektur-Debatte um die Schönheit, den Geschmack und die Funktion hinausläuft. Nach Gleiter steht Derridas Begriff von *Parergon* und *Parergonalität* dem der „romantisch-idealistische(n) Transzendentalität der Künste“ entgegen und ist als etwas in dienender Funktion den Werken Untergeordnetes sowie „Beigefügten, Aufgeklatschten oder Schmückenden“ zu verstehen.³⁸ Der Begriff *Parergon* ist zurückzuführen auf Immanuel Kants Schrift *Kritik der Urteilskraft*. Kant setzte das Wort *Parergon* erst in der zweiten Auflage seines dritten Kritikbandes *Kritik der Urteilskraft* hinter dem Wort „Zierrath“ in Klammern.³⁹ Er bezeichnet die

³⁷ Vgl. Gleiter 2003, S.211f

³⁸ ebd., S.269ff

³⁹ „Selbst was man Zieraten (Parerga)^{d)} nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das

„Einfassungen der Gemälde“, das „Gewand an Statuen“ oder die „Säulengänge um Prachtgebäude“ als *Parerga*, als „dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und den Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert.“⁴⁰ Der aus *Paragon* (Beiwerk) abgeleitete Begriff *Parergon*, geht aber noch weiter zurück auf Vitruv und Cicero. Cicero interpretiert die Bauornamente an Tempelgiebeln als „Nebenprodukte der Notwendigkeit“ für das Gebäude, welche als Lösung „das Regenwasser von den beiden Seiten des Dachs [...] abfließen zu lassen erdacht worden“ sei.⁴¹ Diesen Charakter der notwendigen Nebenprodukte findet man auch bei Vitruv wieder. Marcus Vitruvius Pollio, genannt Vitruv, beschreibt dies in dem neunten Buch seines Architekturtraktats über die Wasseruhr. Im Unterschied zu den in der Antike verbreiteten Klepsydra (Wasserdieb), einfache Zeit- beziehungsweise Fristmeßinstrumente, bei denen mit Hilfe von abtropfendem Wasser durch ein kleines Loch in einem Gefäß die Zeit gemessen wird, erwähnt Vitruv eine kompliziert konstruierte „Wasseruhr (*horologium ex aqua*)“⁴², eine Wasseruhr vom Ktesibios-Typ, welche mit Hilfe von Wasserdruck und Hydraulik die Meßfunktion durch verschiedene sichtbare oder hörbare Elemente, wie sich drehende „kleine Statuen“, die „ovale Steinchen fallen“ lassen oder „Trompeten blasen“, darstellt. Diesen „Nebenzierrath“ bezeichnete Vitruv als *Parerga*.⁴³ Die Figuren, welche Vitruv als *Parerga* bezeichnet, spielen zwar bei der Kernfunktion einer solchen Wasseruhr vom Ktesibios-Typ eine nebensächliche Rolle, dennoch sind sie nicht nur nützlich, sondern visualisieren auch das sich vom urtypischen Fristmeßinstrument, Klepsydra, unterscheidende Merkmal, das insbesondere durch die Vermittlung des zirkulierenden, rhythmischen Zeit- und Taktgefühls, also durch die „kontinuierliche Zeitindikation“⁴⁴, gekennzeichnet wird. Diese für das bequemere Lesen der Zeit durchaus nützlichen Elemente der Wasseruhr nehmen dieselbe Stellung ein wie bei Kant die Einfassungen der Gemälde, die Gewänder an Statuen oder die Säulengänge um Prachtgebäude.

Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form, wie Einfassungen der Gemälde oder Gewänder an Statuen, der Säulengänge um Prachtgebäude.“

[Kant 1794, S. 65 (§.14)]

⁴⁰ ebd.

⁴¹ Cicero zit. n. Gombrich 1982, S.32

⁴² Nach dem Vitruv-Übersetzer, August Rode, benutzte Vitruv nie das Wort *Clepsydra* für die Wasseruhren. [Vgl. Vitruvius 1987, S.229 (IX. Buch, VI. Kapitel)] (Abb.130)

⁴³ ebd., S.230

⁴⁴ Dohrn-van Rossum 1995, S.31f

Die bei Kant auf Zweckmäßigkeit und auf den Kern der Wahrheit hinauslaufende Begriffsgegenüberstellung von *Parergon* und *Ergon* charakterisiert Derrida als etwas allein durch seine Form zur „intrinsisch-ästhetische(n) Vorstellung“ des *Ergon* Beitragendes.⁴⁵ Das *Parergon* besitzt nach Derrida zwar den Charakter von etwas Zusätzlichem und „nur äußerlich Zugehörigem“. Im Gegensatz zum bloßen Schmuck dient es aber dazu, den „Wohlgefallen des Geschmacks“ zu vergrößern. Kant selbst unterscheidet zwischen echtem *Parergon* und einem „Schmuck“, der wie der goldene Rahmen, bloß die Aufmerksamkeit durch Reiz erregt.⁴⁶ Karl Philipp Moritz, ein Zeitgenosse Kants, hinterläßt etwas mehr Information über die verzierende Funktion, das Verhältnis des Rahmens und der Einfassung zum Werk. Nach Moritz dient der Rahmen zur Umgrenzung und Isolierung des vollendeten Bildes und ist eben durch diese absondernde Funktion, also „durch die Idee des Isolierens oder Heraushebens aus der Masse“ zur „Verzierung“ geworden.⁴⁷ Problematisch wird aber gerade der nicht eindeutig differenzierbare Übergang von der rein dienenden Funktion in die Verzierung. Demzufolge werden die von Kant gewählten Beispiele für *Parergon* von Derrida und Gleiter wegen seiner Unklarheit und Komplexität kritisiert.⁴⁸

In Bezug auf die Identität des Fassadenmantels in Bregenz bleibt vor allem das Beispiel der „Säulengänge um Prachtgebäude“ zwar am interessantesten, gleichzeitig aber auch am problematischsten. Gleiter interpretiert dies von Kant erwähnte Beispiel als „Tempelmotiv“ wie der Bramantes Tempietto in Rom, die Palladios Kirche oder das Parthenon auf der Akropolis.⁴⁹ Was Gleiter unter Kants „Säulengängen“ versteht, ist ein Bautypus von Peristyl und Tholos, der sowohl durch die um einen rechteckigen oder runden Baukern – *cella* oder *naos* – aber auch einen Innenhof, einen Hohlraum, umschließenden Säulen- und Pfeilerreihen gekennzeichnet ist. Bis auf Bramantes Tempietto tragen die anderen beiden Säulengänge das Dach beziehungsweise die oberen Stockwerke und somit könnte ohne sie das Gebäude nicht richtig stehen. Seine Meinung über solche Gebäudetypen bezieht sich auf Derridas Analyse in *Die Wahrheit in der Malerei*. Derrida charakterisiert das *Parergon* als denjenigen zusätzlichen, aber durch „innerlichen Mangel eines Systems“ untrennbaren Teil eines Werkes als Ganzes: „Weil sie sich schwieriger ablösen und vor allem weil ohne sie, ohne

⁴⁵ Derrida 1992, S.86

⁴⁶ Kant 1974, S.65

⁴⁷ Moritz 1973, S.6f

⁴⁸ Gleiter 2003, S.271f, Vgl. Derrida 1992, S.77ff

⁴⁹ Gleiter 2003, ebd. (Abb. 132-135)

ihre Quasi-Ablösung, der innerliche Mangel des Werks zum Vorschein käme“, sind die Bekleidung und die Säulen ein Parergon.⁵⁰ Es ist dennoch etwas bedenklich, Kants Beispiel „Säulengänge um Prachtgebäude“ unbedingt auf einen Bautypus von Peristyl oder Tholos zu beschränken, da sich Kant selbst im 51. Paragraphen desselben Buches mit „Prachtgebäude“ und „Tempel“ auseinandersetzt.⁵¹ Demzufolge läßt sich bei Kants Wortwahl mit Prachtgebäude eher ein „Palastgebäude“ oder andere profane, repräsentative Bauten, assoziieren. Vor allem führt die Kombination von Prachtgebäude und Säulengängen zu jener sogenannten Revolutions-Architektur, zu der Etienne Boullées Entwürfe für die Opera, die Börse sowie das Rathaus gehören.⁵² Sie alle sind von ausgeprägten Säulenreihen umgeben. Boullée selbst äußerte sich über den dekorativen Charakter des Säulenmotivs: „die Griechen, deren Schöpfungen als so überlegen anerkannt werden, [...] schmücken ihre Tempel mit großartigen Kolonnaden.“⁵³ Deren pathetische Wirkung sorgte bei Kants Zeitgenossen, den Intellektuellen des 18. Jahrhunderts, für großes Aufsehen, so daß diese euphorische Verwendung von Säulenmotiven um und an Gebäuden als „Kult der Kolonnade“⁵⁴ bezeichnet werden kann. Dieser „Kolonnaden-Kult“ war ein Teilphänomen des im 18. Jahrhundert verbreiteten „Antikomanie und Megalomanie“, welche zusammen mit der Wiederentdeckung Vitruvs und Winkelmanns Publikation über die antike griechische Kunst verbreitet wurde.⁵⁵ Was seine Architektursprache aber im ersten Augenblick „schmucklos“ und „revolutionär“ macht, ist vor allem die Tatsache, daß Boullée gegenüber Barock- oder Rokoko-Architekten die Säule, stellvertretendes griechisch-antikes Architekturmotiv, nicht als halbplastischen Wandschmuck, sondern als freistehendes, eine tragende Funktion erfüllendes Element benutzte, und zwar in mehrfachen Wiederholungen. Diese Zugehörigkeit der Konstruktion verlieh den Bauten, im Gegensatz zu reliefhaft aufgeklebten Halbsäulen-Motiven, den schmucklosen Eindruck. Wenn das Parergon jedoch etwas ist, das, wie Derrida analysiert, nur „allein durch seine Form“ an einem Werk mitbeteiligt ist und „eine

⁵⁰ Derrida 1992, S.77f

⁵¹ «Zur Plastik, als der ersten Art schöner bildender Künste, gehört die Bildhauerkunst und Baukunst ... Bei der ersten ist der bloße Ausdruck ästhetischer Ideen die Hauptabsicht. So sind Bildsäulen von Menschen, Göttern, Tieren u.dgl. zu der ersteren Art, aber Tempel oder Prachtgebäude zum Behut öffentlicher Versammlungen oder auch Wohnungen, Ehrenbogen, Säulen, Kenotaphien u.dgl., zum Ehrengedächtnis errichtet, zur Baukunst gehörig.“ [Kant 1974, S.178 (§.51)]

⁵² Abb.136

⁵³ Etienne Boullée zit. n. Langner 1977, S.46 (Original) und S.63 (Übersetzung)

⁵⁴ Langner 1977, S.55

⁵⁵ ebd.

formale und allgemeine prädikative Struktur kennzeichnen“⁵⁶ muß und dessen Abtrennung ohne die Zerstörung des ganzen Werks nicht möglich ist, dann sind die Säulenreihe am Peripteros und die Kolonnaden am „Prachtgebäude“ genau so parergonal wie die Einfassung, die nicht den Status eines goldenen Rahmens, sondern den der Begrenzung eines vollendeten Werks besitzt. Ciceros Äußerung über die visuelle Wertwahrnehmung der Säulengänge, nämlich daß die Säulen beziehungsweise Säulengänge der griechischen Tempel nicht nur aus statischen, konstruktiven Gründen erbaut wurden, sondern auch dem Wohlgefallen der Augen und somit dem erhabenen Gefühl durch die unendlich scheinende, regelmäßige Reihung ein und desselben Motivs dienen⁵⁷, unterstreicht Derridas These. In der Tat lagen die tatsächlichen Funktionsräume der antiken Tempel außerhalb des Gebäudes auf dem Vorplatz. Im Gegensatz zu mittelalterlichen Kirchen, die als Versammlungsplatz für eine Menge Leute gedacht waren, sind die griechischen Tempel an sich selbst mehr als architektonisch errichtetes Denkmal zu verstehen, deren primärer Zweck darin bestand, eine repräsentative Schutzhülle für die Götterstatuen zu bieten und als Bühne für rituelle Zeremonien zu dienen. Die Säulenreihen der griechischen Tempel dienten demzufolge nicht nur der Statik, sondern auch diesem repräsentativen Zweck, der mittels der Kraft des Rappports ausgedrückt wurde. Das Parergon ist demzufolge etwas, das unabhängig vom statischen Verhältnis aus der Sicht von Gestaltung und Ästhetik als das visuelle Werte erhöhende Ausdrucksmittel zu verstehen ist. Somit erklärt sich die Zugehörigkeit zur Ornamentik.

Die Identitätsfrage der Säulengänge – ob Parergon oder Ergon, Ornament oder Konstruktion, Subjekt oder Attribut – ist insofern für die Analyse des Fassadencharakters des Bregenzer Kunsthouses wichtig, weil die Glasfassaden-Konstruktion von Zumthor, typologisch gesehen, durchaus mit dem Status eines griechisch-antiken Peripteros oder eines alt-ägyptischen Peripteraltempels zu vergleichen ist. In Bregenz ummateln anstelle der Kombination von Säulenreihe und Interkolumnium die gleichmäßig verteilten Glasplatten. Es ist also kein formales Nachahmen eines Peripteros, sondern als typologische Analogie zu verstehen, die aus der Konsequenz der ähnlichen Bauansätze – Schutz und Offenheit anzubieten – entsteht. Die Raumorganisation aus einer geschlossenen

⁵⁶ Derrida 1992, S.75

⁵⁷ „In Tempeln und Säulengängen haben (die Säulen) die Aufgabe, das Gebäude aufrecht zu erhalten, aber ihr Aussehen ist ebenso vornehm, wie sie nützlich sind.“ [Cicero, zit. n. Gombrich 1982, S.32]

Räumlichkeit und eine sie umgebende, „interstitiale“⁵⁸ Räumlichkeit, die weder eindeutig zum Inneren noch zum Äußeren gehört, sondern sich dazwischen befindet, gewinnt durch dasselbe serielle Gestaltungsprinzip das Ansehen gegenüber der Öffentlichkeit. Bereits Karl Friedrich Schinkel verwendete in seinem Alten Museum in Berlin dieses architektonische, zwischenräumliche Motiv als dramatische Inszenierung. Nach Michael Mönninger „schnitt“ Schinkel „seine Schaufassade am Lustgarten“ auf und öffnete sie „zu einer Säulenhalle mit doppelläufiger Freitreppe [...], die Innen- und Außenraum zugleich bildet.“⁵⁹ Während in der zeitgenössischen Architekturszene die Dekonstruktivisten die geschlossenen Baukörper durch ihre Zersplitterungsmethode wortwörtlich öffneten, schufen andere zeitgenössische Architekten die Zwischenräume mehr als selbstständiges Fassadenwerk aus der Kombination der seriellen Anordnung und der Transluzenz.⁶⁰

Solche luftigen, teilweise halboffenen Fassaden, die meistens mit transluzenten, membranen Materialien wie Glas, dünnen Marmorplatten, Kunststoff oder Metallgewebe bedeckt sind, tauchen, wie im vorigen Kapitel beschrieben, in letzter Zeit vermehrt auf. Im Jahr 2004 widmete sich der „rund 30 Jahre nach Erscheinen des ersten Konstruktionsatlasses“⁶¹ zum ersten Mal herausgegebene Atlas über Fassaden in einem Kapitel derartigen doppelschaligen Fassadenkonstruktionen. Einer der drei Autoren dieses Fassadenatlas, Thomas Herzog, erklärt im Vorwort die Situation und den Anlaß zur Herausgabe des Atlas mit der Tatsache, daß in den letzten Jahrzehnten „die Verbreitung von mehrschaligen (Fassaden) und Doppelfassaden“ erfolgt ist. Die Anwendung der Doppelfassaden setzt vor allem die Verbreitung des Glases als Baumaterial voraus. Eines der früheren Beispiele der „vollverglasten Pufferfassade“⁶² einer solitären Anlage, also eine Doppelfassade im modernen Sinne, zeigt das Fabrikgebäude des Stofftierherstellers Steiff in Giengen von 1903. Die für die Näharbeit wichtige, maximale Nutzung des Tageslicht erdachte, doppelte Vollverglasung des Gebäudes außerhalb der inneren, matten Glaswände war so zweckerfüllend gewesen, daß die mit der Verbreitung des Teddybärs gewachsene Firma im Laufe der Zeit mehrere Produktionshallen nach dem gleichen Prinzip gebaut haben und dieses jetzt als Ensemble unter

⁵⁸ Eisenman 1999, S.18ff

⁵⁹ Mönninger 1998, S.281

⁶⁰ Pawson stellt in seinem Bildband die Säulenreihe des Parthenon, die genau von diesem interdependenten Zwischenraum aus aufgenommen ist, unter der Kategorie „Serie“ vor.

⁶¹ Herzog/Krippner/Lang 2004

⁶² ebd., S.241

Denkmalschutz stehen.⁶³ Wie das Beispiel der Fabrikhalle von Steiff zeigt, war die Doppelfassade in erster Linie nichts anderes als Lichtmodulator oder klimatechnische Schutzsystem gedacht. Die zweite Glasschicht dient dabei aber auch als denkmalpflegerische Vitrinierung zum Schutz der historischen Gebäudesubstanz, wie beim SUVA-Projekt von Herzog und de Meuron.⁶⁴ In der zeitgenössischen Museumsarchitektur oder in anderen öffentlichen Einrichtungen wie zum Beispiel Verwaltungsgebäuden wird diese zweite Glasummantelung mit luftigen Zwischenzonen wegen der klassischen Architektur-Dramaturgie, „Sehen- und-Gesehen-werden“, und eben wegen deren Möglichkeit zur medialen Nutzung vermehrt verwendet. Joachim Krausse erklärt, daß die Ausbildung der heutigen Fassade zu „screen“ keine spezielle Erfindung der zeitgenössischen Architektur, sondern „eine klassische Lösung auf aktuellem Stand“ ist.⁶⁵ Nach ihm ist die scheinbare Information über „die im Gebäude stattfindenden Ereignisse“ nichts anderes als die „bildsprachliche Rhetorik“ und das „öffentliche Repräsentationssystem“ durch die kanonisierte Form der Fassadengestaltung, die seit der Frührenaissance mit der Auflösung der Wandmalerei zum Tafelbild praktiziert wurde.⁶⁶ In Bregenz wird anstelle des tatsächlich Geschehenden im Inneren lediglich die vom Licht verhüllte Atmosphäre nach Außen geleitet, womit der Bregenzer Glasmantel dazu dient, das Spektrum dieser klassischen Architektur-Dramaturgie zu erweitern.

Wie bereits im ersten und dritten Kapitel anhand einiger Beispiele aus der zeitgenössischen Architektur dargestellt wurde, dient diese mehrschichtige, räumliche Konstruktion der Fassade einerseits als einen „minimalistischen“, einheitlichen Baukörper betonende, architektonische Ausdrucksmethode und andererseits, zusammen mit einer transluzenten äußeren Haut als ein indirektes Licht-Instrument oder als ein sich nach Lichtverhältnissen verändernder Bild-Reflektor. Unter Einfluß sogenannter „minimalistischer“ Umwickeltechnik und der eine Symbiose von Material-Form-Funktion bildenden, experimentfreudigen „Schweizer-Kiste“ sowie mit Hilfe von sogenannten intelligenten Materialien, die zusätzliche Eigenschaften wie thermische Isolierung, Illumination, autoregulative Fähigkeit oder Computersteuerbarkeit besitzen, entsteht ein erneuter Diskurs über ein beliebtes Thema der Architektur-Moderne: Fassade und Transparenz. Während Walter Benjamin, auf die Eigenschaft des Glases bezogen, die

⁶³ Meyer 2003, S.90ff (Abb.140-141)

⁶⁴ Abb.140-141

⁶⁵ Krausse 1991, S.76

⁶⁶ ebd.

Transparenz der Moderne als nichts mehr verbergende Auralosigkeit betrachtet⁶⁷, erkennt Derrida dagegen im Glas mit Hilfe dessen transparenter Eigenschaften die Äquivalenz zu „Rätsel und Vexierbild des Traums“⁶⁸. Auf der Oberfläche des Fensterglases haften nicht nur die durchschaubaren inneren Ansichten, sondern auch die Bildreflexe der Umgebung. Die Simultaneität der inneren Ansichten und der Außenwelt-Reflexe, die je nach Fensteranzahl das Umgebungsbild in mehreren Teilen segmentieren, liefert ein seltsames Bild. Nach Jörg Gleiter findet die „Aneignung der Bildqualität des Glases in der Avantgarde der architektonischen Moderne“ vor allem durch „formale Minimalisierung der Architektur“ statt.⁶⁹ Wie Herzog und de Meuron zugeben, lenkt die formale Minimalisierung die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Oberfläche.⁷⁰ Gleiter bezeichnet diese Bildqualität des Glases als „parergonale Resemantisierung der Architektur durch Glas“ und sieht im verbreiteten Einsatz der neuen Materialien wie Glas und Stahl den Grund zur Abschaffung des klassischen Ornaments. „Die Bedeutungs- und Geisthaltigkeit des klassischen Ornaments“⁷¹ wird in der Überlagerung von Innen- und Außenwelt durch das transparente Material oder die transluzente Gebäudehülle verwandelt und damit in eine ununterbrochen verändernde Wahrnehmung transformiert.⁷² Im Gegensatz zum Anfang der Moderne bestimmen in der zeitgenössischen Architektur mehr die geätzten, matten Glasscheiben oder deren halbdurchsichtige, schleierhafte Eigenschaften dieses Fassadenbild. Damit vermehren sich in der zeitgenössischen Architektur statt des klar transparenten, direkten Bilderspiels die schleierhaften, verschwommenen, schattenartigen abstrakten Bilder. Diese Transluzenz dient nach Matthias Loebermann zur „Suggestion und Mehrdeutigkeit“⁷³ und die Zweideutigkeit ist der Appell zwischen Aufforderung und Abwehr und entspricht der Charaktereigenschaft der zeitgenössischen Gesellschaft.

Thomas Herzog sieht in den transparenten und transluzenten Glas- und Membranflächen der sogenannten Medienfassade, die heutzutage grafische und

⁶⁷ Vgl. Benjamin 1983, S.666

⁶⁸ Gleiter 2003, S.303

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ Gugger/Binswanger 1995, S.21

⁷¹ Gleiter 2003, S.303

⁷² Rowe und Slutzky unterscheiden in ihren Aufsatz *Transparenz* zwischen einer „real existierenden, buchstäblichen“ und einer „scheinbaren, im übertragenen Sinn vorhandenen“ Transparenz. Für die Fassade der Villa Gaches von Le Corbusier sprechen sie von Transparenz im übertragenen Sinne, Transparenz im kubistischen Sinne. Dabei lehnen sich die Autoren an den Vergleich Siegfried Giedions, der die kubistische Idee auf die Architektur zu übertragen versuchte. [Vgl. Rowe/Slutzky 1974, S.10f und Giedion 1976]

⁷³ Loebermann 1998, S.101

farbliche Wirkungen neuer Art zeigen, die Tradition der Gebäudehülle als Bildträger: „Viel mehr als technische oder utilitaristische Aspekte spielt dabei die Fassade als Medium für architektonische Wirkung eine zentrale Rolle. Die Außenwand wird zum Bildträger unter Einbeziehung von Relief, Skulptur, Malerei, Mosaik und Schrift, wo alle primärfunktionalen Teile Gegenstand höchster dekorativer Ausformung werden.“⁷⁴ Allein das Fenster und seine Läden dienen nicht nur als Funktionselemente, sondern auch als Gestaltungselemente, den wichtigsten Gliederungselementen bei Fassaden. In der repräsentativen Architektursprache werden die gestalterischen Elemente, Fenster und Öffnungen, dann durch zusätzliche Bauornamente verstärkt dekoriert und semantisch betont. In der zeitgenössischen Architektur wird dieses, in der Moderne verneintes Gestaltungsinstrument wieder bewußt eingesetzt. Waldemar Jaensch bezeichnet Fenster und Türen als Manipulatoren, die durch „veränderbare Oberflächen – Verfahren zur Beurteilung kinetischer Manipulatoren im Bereich der Gebäudehülle als Maßnahme zur Regulierung des Gebäudeklimas“⁷⁵ dienen. Wie das Studentenwohnheim in Coimba von Manuel und Francisco Rocha des Aires Mateus am besten zeigt, gewährleisten in der zeitgenössischen Architektur die Fensterläden, Lamellen, perforierte Bleche oder Metallgewebe den erforderlichen Sonnen- und Sichtschutz, aber auch den Bedarf nach Helligkeit und Lüftung sowie das dekorative, ornamentale, ästhetische Bedürfnis.⁷⁶ Dieter Bartetzko kommentiert zum Fassadenwerk des Institut du Monde Arabe von Nouvel, daß der Architekt „durch die Hintertür Ornament und Fassaden auf den Thron zurückgeholt“ hat.⁷⁷ Wie der Pariser Fall zeigt, ist bei der Verbreitung der mehrschichtigen Fassadenkonstruktion auffällig, daß mit dem Interesse und mit der zunehmenden Bedeutung der Gestaltung der Fassade als eigenständiges Bauelement sowie als Bilderträger auch das Interesse am Ornament steigt. Dieses zurückgekehrte Interesse am Ornament taucht aber keinesfalls in Form einer Wiederaufklebung der alten Ornamentsammlung an der Fassade, sondern in Form der neuen Material-Form-Experimente auf. In der Tat tauchen seit einigen Jahren verstärkt neue Fassadengestaltungen auf, zum Beispiel Glasschindeln, gedruckte Glasplatten, im Metallnetz gefangene Bruchsteinmauern, zersplitterte Glasmauerung, Naturstein-Lamellen, bedruckte Steinplatten, geschichtetes Brennholz, metallenes Buchstabennetz und sogar verschiedene Kunststoffe und Textilien, als wäre die Fassadengestaltung ein

⁷⁴ Herzog/Krippner/Lang 2004, S.13

⁷⁵ Waldemar Jaensch zit. n. ebd., S.259

⁷⁶ Abb.128-129

⁷⁷ Bartetzko 1998, S.285

Laboratorium für Material-Form-Experimente. So entsteht an vielen Orten eine „Metamorphose“, „eine Umwandlung oder Umformung beim Bauen“ durch die Nutzung „eines Baustoffs oder Materials zu einem neuen, bisher ungewohnten Zweck“ und verändert die „Kontexte“ der Architektur.⁷⁸ Diesem Phänomen der Metamorphose widmete sich die venezianische Architektur-Biennale von 2004.⁷⁹ Das Phänomen der metamorphen Fassadenbildung ist nach Dieter Hofmann-Axthelm nichts anderes als ein Ausdruck des „ästhetischen Narzißmus“⁸⁰, also der Selbstgenügsamkeit der parergonalen Fassade. Wie auch immer der Status der Fassadengestaltung heißt, gibt es in der Architekturpraxis mittlerweile das Berufsgebiet des Fassadenberaters, der sich von der Materialauswahl und Detaillösung bis zur Statik kümmert, um die Ideen der Architekten umzusetzen. Für den Bau in Bregenz gab es auch ein „Fassaden-Team“⁸¹, um insbesondere die anspruchsvolle Planung und komplizierte Installation der fugenfreien, 250 kg schweren Glastafeln gewährleisten zu können.

5.3 Serielles Verfahren und tektonisches Ornament

Unabhängig von der Angemessenheit der Verwendung des Begriffs Beiwerk, Parergon, bleibt nun der gestalterische, visuelle, semiotische Aspekt solch einer sich wiederholenden Konstruktion, die nicht nur auf den statischen Bedarf, sondern gerade auf den rhythmischen, ornamentalen Charakter und den menschlichen „edlen Trieb der Seele“⁸² zurückgeht. Gottfried Semper erkannte bereits, daß die menschliche Wahrnehmung „eine merkliche Vorliebe für elementare Formen, gerade Linien, Kreise und andere einfache Anordnungen“ hat und die Menschen die Neigung besitzen, „dergleichen Regelmäßigkeiten schneller als Zufälligkeiten in (unseren) Begegnungen mit der chaotischen Außenwelt zu sehen.“⁸³ Die Regelmäßigkeit ist nach dem Kunsthistoriker Ernst Gombrich ein Überlebens-Mechanismus aller Lebewesen, der in der scheinbar chaotischen Welt die Abweichungen und damit die Gefahren erkennt und hilft sich zu orientieren.⁸⁴ Die einfachste Regelmäßigkeit wird durch eine Wiederholungsstruktur, wie das Reihungsprinzip, am deutlichsten verkörpert.

⁷⁸ Dworschak/Wenke 2000, S.6

⁷⁹ Biennale Venezia/Forster 2004

⁸⁰ Hoffmann-Axthelm 1999, S.78

⁸¹ Vgl. Rechnunghof 1996, S.10

⁸² Moritz 1793, S.5

⁸³ Gombrich 1982, S.16

⁸⁴ ebd., S.14ff

Bei solchen sich immer wiederholenden Gegenständen finden die Menschen, so Moritz, Wohlgefallen an deren „Einförmigkeit“, die mit dem Empfinden beim „Anblick de(s) blauen Himmel(s) und (der) unendlichen Meeresfläche“ vergleichbar ist.⁸⁵ Die transzendente Liebe zum Unendlichen, die Gombrich mit dem lateinischen Begriff *amor infiniti* bezeichnet, ist neben der Angst vor der Leere, *horror vacui*, der Triebgrund zum Ornament.⁸⁶ Das immense Wiederholungsmoment der Reihung und die Regelmäßigkeit sind wichtige Bestandteile des Ornaments gewesen, um die Umwelt in einem Ordnungssystem zu halten. Andererseits diente die „potenzielle Unendlichkeit“⁸⁷ der einförmigen Reihungsstruktur zum Erwecken von pathetischen, sublimen Gefühlen. Die suggestive Kraft der Ornamente wird daher „zur Darstellung profaner und sakraler Macht“ verwendet, weil sie „magische Schwellen und Barrieren, wie jene Ornamentbänder an der Außenseite von Tempeln oder Kirchen“ schaffen.⁸⁸

Die suggestive Kraft der Reihungsstruktur und des Ornaments ging in der Moderne durch produkt-ökonomisch effektive Instrumentalisierung verloren, bis die Künstler der 1960er Jahre – Minimal Art, Concept Art und Pop Art – dieses Reihungsprinzip als künstlerisches Ausdrucksmittel wieder verwendeten. So zum Beispiel stellte der Minimal-Künstler Donald Judd stereometrische Figuren wie Metall-Quader in mehrfachen Wiederholungen auf. Ihn interessierte dabei die Methode Reihung „als elementare Form einer kollektiven Ganzheit“, die den Variationsaspekt erkennbar werden lässt und bei dem Betrachter „einen Konflikt zwischen vorgestellter Einheit und gesehener Mannigfaltigkeit provoziert“.⁸⁹ Die mit Moritz’ „Einförmigkeit“ vergleichbare Wechselbeziehung von Einheit-Vielfältigkeit-Ganzheit durch ästhetische und objektivierte Verfahren der Reihung wird in der Kunstgeschichte speziell mit dem Begriff „Serialität“ bezeichnet.⁹⁰ Wie die konzeptionelle Verwandtschaft zwischen Zumthors Bauten und De Marias Arbeiten zeigt⁹¹, dient diese Serialität dazu, als reine Struktur die Sprache des Baumaterials auszudrücken.⁹² „Die Merkmale von solchen seriellen Ordnung von einfachen, reduzierten Formen der Minimalisten“ sind nach Elke Bippus „die

⁸⁵ Krufft 1986., S.15

⁸⁶ Gombrich 1992, S.92

⁸⁷ Vgl. Kambartel 1977, S.22

⁸⁸ Brüderin/Fondation Beyeler 2001, S.59

⁸⁹ Kambartel 1977, S.25

⁹⁰ Der Begriff stammt sowohl aus der Arbeitsmethode jener Künstler der 1960er und 1970er Jahre, aber auch aus den zwei Ausstellungen am Ende der 1960er Jahre wie *Serielle Formationen* in Frankfurt und *Art in Series* in New York. [Vgl. Bippus 2003, S.10ff]

⁹¹ Siehe Kapitel 4 (insbesondere: S.65f, S.72f, S.76f)

⁹² Vgl. Bartetzko 1998, S.286

Reduktion künstlerischen Vokabulars zugunsten der unverfälschten Klarheit, programmatische Vermeidung jeglicher Subjektivität und Bestimmung der Betrachterrolle durch den Künstler“.⁹³ Durch derartige Reduktion und Vermeidung der Subjektivität des Künstlers werden zwar die so entstandenen und vor allem ausgestellten Werke in ihrer maximalen Objektivität, sei es durch grundbildende Form, die Materialität sowie die Oberflächen-Struktur beziehungsweise die Oberflächen-Eigentümlichkeit deutlich wahrgenommen. Aber genau in dem Moment kehrt sich diese Objektivität wieder in Subjektivität um, da immer eine bestimmte Auswahl von Form und Material getroffen werden mußte, und das scheinbar Subjektivitätslose gewinnt seinen ästhetischen Wert. Die sogenannten minimalistischen Architekten bedienen sowohl die geometrischen beziehungsweise stereometrischen Grundformen als auch das serielle Verfahren. Durch architektonische Dimensionierung der minimalen Form und der seriellen Ordnung werden die rein praktischen Ordnungsprinzipien wie das Funktionsschema oder das Rastersystem nicht nur als Muster, sondern auch wieder als ästhetischer Wertträger, Ornament, wahrgenommen: dasjenige Ornament, das als Konsequenz aus rhythmischen, regelmäßigen, sich wiederholenden, geometrischen Grundformen und aus seriellen Ordnungssystem besteht. Dieses wiedererkannte Ornament kann als geometrisches Ornament, minimalistisches Ornament (Ulama) oder eben als tektonisches Ornament (Kollhoff), als konstruktives Ornament (Kahn) sowie als zeitgenössisches Architektur-Ornament bezeichnet werden.

Dennoch wird die auf „die magischen Beschwörungstaktiken“ zurückzuführende metrische, rhythmische und serielle Struktur selbst im wieder aktualisierten Ornamentdiskurs auch kaum behandelt. Während die Philosophen und Kunstwissenschaftler über die neue Begriffsfindung sowie die theoretische Rechtfertigung oder über die unterschiedlichen Aspekte der Ornamente, wie das dualistische Konstruktion-Dekoration-Schema und das hierarchische Ideen-Abbild-Schema, debattieren, wird das geometrische Ornament in das Gebiet der Mathematik geschoben. Die Mathematiker finden im Interesse seiner Berechenbarkeit und der Ausdrucksmöglichkeit im Zahlenverhältnis und im Zahlensystem eine Reihe von Beispielen der tektonischen Struktur wie beim Straßen-Pflastersystem, beim Boden-Ornament und bei der Deckenstruktur. Das Phänomen, das geometrische, tektonische Ornament nicht als Ornament zu betrachten, liegt vor allem im „Mythos der Konstruktion“ der Moderne, die die

⁹³ Bippus 2003, S.16

konstruktive Ehrlichkeit als Statussymbol der Moderne voran getrieben hatte.⁹⁴ Nach Hans Kollhoff führten dieser Konstruktions-Mythos und die Glaube daran zum architektonischen Dilemma der Moderne. Kollhoff behauptet, daß die konstruktive Reinheit weder durch „die Flucht in High-Tech-Phantasien“ noch durch „die Flucht in die Vergangenheit“ erreicht, da selbst die kühnste Konstruktion erst wetter-, wärme-, feuerschutztechnisch, „bekleidet“ werden muß.⁹⁵ Fritz Neumeyer bezeichnet den modernen Mythos der reinen Konstruktion sogar als „tektonische Illusion“ und sieht in der Ruinenromantik des 18. Jahrhunderts deren Ursprung. Nach Neumeyer trägt die „fiktive Archäologie“ zur Ruinenästhetik und zu „anatomische(n) Studien am architektonischen Leichnam“ bei.⁹⁶ Vielmehr sollen die Architekten, so Kollhoff, über die tektonischen Eigenschaften der Architektur, also über die „Lehre vom Zusammenfügen von Einzelheiten zu einem Ganzen“⁹⁷ nachdenken. Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts definiert auch Gottfried Semper die Tektonik als „die Kunst des Zusammenfügens starrer, stabförmig gestalteter Theile zu einem in sich unverrückbaren Systeme“⁹⁸ und fördert durch seine umfangreichen Beispielsammlungen solche tektonischen Künste. Semper behauptet in seiner Schrift *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, daß der Ursprung des Ornaments in dem textilen Gebrauch am Gebäude liegt. Vor allem die aus Teilen zusammengesetzte Eigenschaft bestärkt seine Bekleidungstheorie, welche die Analogie zwischen der tektonischen Eigenschaft der Baukunst und der Struktur der Webkunst findet. Obwohl Semper später seine Definition über Ornament vom tektonisch konstruktiven zum oberflächlichen, flächenfüllenden und verzierenden Ornament revidiert⁹⁹, rechtfertigt und fördert er die mit der Struktur und Funktion verbunden Ornamentierung, die zum Schutz von schnell abnutzenden Stellen oder als Zusammenhalt funktioniert, wie die hervorgehobenen Nähte bei der Indianerbekleidung oder die bunten Ledernähte der Pelzaußenseite der Germanen.¹⁰⁰ Ähnlich wie Semper schlägt auch Kollhoff als Lösung des architektonischen Bekleidungs dilemmas vor, jede konstruktive Einzelheit „vom sehr Rohen zum sehr Präzisen“ zu bearbeiten.¹⁰¹ Karl Bötticher erklärt diese Eigenschaft mit den Begriffen „Kunstform“ und „Kernform“, die die hervorragende

⁹⁴ Kollhoff 1993 b, S.9

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ Neumeyer 1993, S.67

⁹⁷ Kollhoff 1993 a, S.7

⁹⁸ Semper 1863 b, S.209

⁹⁹ Vgl. Semper 1966, S.97

¹⁰⁰ ebd., S.93

¹⁰¹ Kollhoff 1993 b, S.17f

Eigenschaft der „hellenistische(n) Architektur“ ausmacht.¹⁰² Auch Marc-Antoine Laugier empfiehlt, „das Ornamentale der Architektur“ durch den Gebrauch „kostbaren Materials“ und die Betonung „der Werte dieses Materials (Farbigkeit, Maserungen)“ entstehen zu lassen.¹⁰³ Während Kollhoff in der zeitgenössischen Architektur die tektonischen Einzelheiten auf ein Minimum zu reduzieren und mehr zu präzisieren verlangt, schlägt Semper, seiner Zeit gemäß, die Betonung durch sekundäre Elemente wie Farbe oder Kombinationenmodus vor. Beide aber versuchen die ästhetischen und semantischen Werte der Tektonik zu optimieren.

Da die Architektur vor allem die Zusammensetzung unterschiedlicher Materialien verlangt, läßt sich eine bestimmte Formensprache, also der semiotische Ausdruck der Materialien, nicht vermeiden. Christopher Alexander empfiehlt in diesem Sinne dem Architekten, „Mach das Ornament möglichst noch während des Bauens – nicht danach – und zwar aus den Planken, Brettern, Fliesen und Flächen, aus denen das Gebäude tatsächlich besteht – »Wandschale«, »Gerahmte Öffnungen«, »Schuppige Außenhaut«, »Weiche Innenwände«, »Weichgebrannte Fliesen und Ziegeln«. Verwend für das Ornament Farbe [...] benutz die kleineren Leisten, die Fugen bedecken, als Ornament“.¹⁰⁴ Die früheren Bauornamente wurden gewöhnlich auch dort angebracht, wo mindestens zwei unterschiedliche Materialien oder Formen zusammentreffen, wie Fenstergesimse, Fensterrahmen, Giebel, Architrave oder Schweißstellen, Übergangsstellen und so weiter, um den radikalen Bruch zu vermeiden, den technischen Mangel zu beseitigen oder den Übergang zu optimieren. In der zeitgenössischen Baupraxis bieten der Maueratlas und der Betonatlas variationsreiche Gestaltungsmöglichkeiten durch Mauer- und Fugenart, Schalungsstruktur und Material-Kombinationen. Allein der als einfachstes Baumaterial geltende Backstein ist nach Bernhard Schneider kein pures Material, sondern durch seine Form, Größe, Farbe, Tonart und Mauerart unterschiedlich bestimmt.¹⁰⁵ Selbst die monolithische, also nicht gefügte Struktur wie Stahlbeton besitzt, nach Stefan Polóny, ein Fugensystem, das sehr oft die Struktur der tragenden Steinkonstruktionen imitiert.¹⁰⁶ Außerdem hinterlassen die monoton erscheinenden Sichtbeton-Oberflächen in Wirklichkeit vorher ausgedachte Schalungsspuren. Diese absichtlich „ornamentierten“ Schalungsspuren fungieren

¹⁰² Karl Bötticher, zit. n. Oechslein 1994, S.59

¹⁰³ Paetzold 1996, S.165f

¹⁰⁴ Alexander 1995, S.1242

¹⁰⁵ Schneider 1977, S.116

¹⁰⁶ Polóny 1977, S.26

als Handschriften der Architekten schon seit Mitte des 20. Jahrhunderts wie durch Louis Kahn, Le Corbusier oder Tadao Ando. Louis Kahn erklärt sogar das Ornament als „die Bewunderung der Fuge“¹⁰⁷. Kahn verwendete für das Salk Institute eine sorgfältig ausgesuchte, mit Teak verkleidete Sperrholzverschalung, damit sie „die von ihm gewünschten Spuren in Beton“ hinterlassen und ein „subtiles konstruktives Ornament“ entstehen konnte.¹⁰⁸ Daß diese Schalungsspuren öfters allein ihrer Form wegen kopiert wurden, zeigt den semiotischen, ornamentalen Charakter solcher sekundären Elemente deutlich. Der Betonunternehmer berichtet, daß Zumthor auch für die Betonwände des Kunsthauses in Bregenz eine bestimmte Art von „Fugenbild“ gewünscht hatte, wenn auch nur ein sehr Schlichtes. Zu der Liste derartiger legalen Ornamente der zeitgenössischen Architektur tragen auch andere Materialeigenschaften wie die Spiegelung bei, welche neben der Transluzenz das auralose Material Glas wieder zum Ornamentträger verwandelt.¹⁰⁹ Das Linzer Lentos Museum von Weber und Hofer, die neue Spiegelglas-Fassade des Kunsthauses in Mürzzuschlag in der Steiermark (1988-1991) von Konrad Frey oder der Erweiterungsbau für den Hauptsitz der Helvetia Patria in St. Gallen (1999-2000) von Herzog und de Meuron zum Beispiel benutzen gerade diese reflektierenden Merkmale des Spiegels als verstecktes Ornament.¹¹⁰ Insbesondere verzerrt das letzte Beispiel die Umgebung wie eine „gebrochene Wirklichkeit“ durch die sogenannte „Facetten-Optik“ mit Hilfe von in jeweils eine andere Richtung gekippten Spiegelglasfenstern.¹¹¹ In Linz wird das verzerrt reflektierte Bild von der Umgebung durch die Überlagerung der spiegelbildlich angebrachten, sich wiederholenden Schriftzüge von „lentos kunstmuseum“ in ein geheimnisvolles, schwebendes Ornament verwandelt. Christoph Bignens sieht bereits in den Spiegelglasfassaden der Modernen Architektur eine Verwandtschaft mit der Spiegelgalerie und dem Spiegelkabinett des Barock und Rokoko.¹¹² Nach Bignens ist „die von der Abendsonne in Gold getauchte Spiegelfront Manhattans“ nichts anderes als die Fortsetzung der goldbestückten Versailler Spiegelgalerie und verwandelt somit die „glänzende Hülle aus Spiegel“ ganzer Stadtbezirke in ein „beeindruckendes Universum der Illusion“.¹¹³ Die Bezeichnung „Ästhetikgläser“¹¹⁴ für diese Spiegelglaselemente weist auf die

¹⁰⁷ Richard Saul Wurman, zit. n. Weston 2003, S.88

¹⁰⁸ ebd.

¹⁰⁹ Über die Interpretation der Rolle der Fassaden als Bilderträger bitte siehe Kapitel 5, S. 93ff

¹¹⁰ Abb.145-147

¹¹¹ Adam 2003, S.10ff

¹¹² Bignens 1992,S.29f

¹¹³ ebd.

¹¹⁴ Schweizer Glasindustrie, zit. n. ebd., S.31

ästhetische Komponente der Spiegeloptik und ihrer verborgenen Ornament-Qualität hin. Neben dem ornamentalen Spiegeleffekt erzeugt die Betonung der sekundären Elemente bei den strukturellen, funktionellen Teilen wie farbigen Fensterrahmen oder die Einbeziehung der außer architektonischen Parametern wie Licht- und Schattenspiel sowie die Nachtsbelichtungen auch aleatorische, fiktive Ornamente. Im manchen Fällen werden auch die vertikalen Erschließungselemente wie Treppen oder Rampen, soweit sie sich im sichtbaren Bereich befinden, besonders ornamental und pathetisch in Szene gesetzt, wie das Bild von den sich kreuzenden Treppenläufen durch gezielt positionierte Ausguckkästen im erweiterten Museum of Modern Art in New York von Yoshio Taniguchi oder wie die sich bewegende Rolltreppe an der Fassade des Pariser Centre Pompidou von Renzo Piano und Richard Rogers. Währenddessen werden die Inschriften, die als komprimierte, semantische Zeichen die symbolisch-allegorische Rolle des früheren Ornaments und Bauschmucks übernommen haben, nicht nur als typographische, also schriftgestalterische, Elemente angebracht, sondern sie werden auch, wie im Lentos Museum, durch Vervielfältigung und Spiegelsymmetrie als Schrift-Ornament verwendet.

Einige zeitgenössische Fotografen bringen diese raffiniert hinter der Konstruktion versteckten tektonisch-konstruktiven, ornamentalen Merkmale der Architektur ans Licht. Die Fotografen wie Dieter Leistner oder Andre Kilger verwandeln den dreidimensionalen architektonischen Korpus eines Gebäudes beziehungsweise eines Gebäudeteils durch die streng achsial-symmetrisch, zentralperspektivisch fokussierte Aufnahme in ein zweidimensionales Ornament.¹¹⁵ Durch die Verschiebung der Medien entsteht die Abstrahierung und Ornamentalisierung des Architektonischen. Diese Verschiebung beziehungsweise dieser Dimensionswechsel ist mit Begriff Distanz zu erklären. Nicht nur die zeitliche, sondern auch die räumliche – kulturelle oder dimensionale – Distanz trägt den „Statuswandel“ einer tektonischen beziehungsweise konstruktiven Komposition zum abstrakten Ornament, zu jenem Ursprung des konstruktiven Prinzips.

Diese tektonischen Eigenschaften nennt Zumthor „Kunst des Fügens“¹¹⁶; sie spielt bei seinen Gebäuden von Zumthor eine grundlegende Rolle. Wie Zumthor in seiner Aufsatzsammlung *Anschauung der Dinge* erwähnt, sucht er die Eigenschaft der Architektur in der Tektonik, welche Einzelheiten miteinander

¹¹⁵ Abb.148-149

¹¹⁶ Zumthor 1999 a, S.11

verbindet und dabei eine hohe Masse und Dichte erzeugt. Zumthor unterscheidet bei der Raumbildung der Architektur in zwei grundsätzliche Möglichkeiten: „den geschlossenen Körper, der in seinem Innern Raum isoliert, und den offenen Körper, der einen mit dem unendlichen Kontinuum verbundenen Raumteil umschließt.“¹¹⁷ Die „Ausdehnung des Raumes“ kann nach Zumthor durch „gereimte Körper wie Platten oder Stäbe sichtbar gemacht“ werden.¹¹⁸ Dabei dient das serielle Ordnungsprinzip, das im Ausschalten der gestaltenden Subjektivität die reine Struktur hervorbringt, als Gestaltungsmittel. Daß Zumthors Gebäude, anders als viele andere zeitgenössische Architektur, nicht auf den ersten Blick als Ornamentum identifizierbar wirkt, liegt vor allem daran, daß er alle Parameter, sowohl in visuellen, als auch in materiellen Ebenen, möglichst auf ein Minimum reduziert und damit eine sinnvolle Symbiose zwischen Form, Material und Funktion bilden läßt. Die Eigenschaften, die die früheren Baukünste verkörperten, verleihen seinen Gebäuden den „archaischen“ oder „essentiellen“ Eindruck. Das gelungene Zusammenspiel zwischen der strengen Reduktion der Gestaltungsparameter, Form, Material, Anordnung und Komposition und der rhythmischen Permutation verleiht Zumthors Gebäuden ein besonderes sinnliches Merkmal, dessen visueller Wert nichts anderes als der pure geometrische Ornament oder ein tektonisches Ornament ist. Dabei wird der Status nicht nach dem rein dekorativen Zweck zusätzlich Zugefügten oder der rein statischen Funktion gemessen, sondern viel mehr auf die ursprüngliche Konsequenz zurückführt, daß „Ornament und Bauvolumen [...] ein logisches Ganzes“¹¹⁹ bilden.

¹¹⁷ ebd., S.20f

¹¹⁸ ebd., S.22

¹¹⁹ Ulama 2001 b, S.11

6. Peter Zumthor und sein Architektur-Denken

6.1 Peter Zumthor

Die englische Zeitschrift *Architectural Review* bezeichnet Peter Zumthor als „Schamanen“¹ und auch andere Zeitungen bringen ihn durch ähnliche Bezeichnungen wie Mönch, Apostel, Mystiker und Guru einer Kultfigur nahe.² All diese Bezeichnungen weisen einerseits auf die Merkmale seiner Gebäude hin, die vor allem als materialintensiv, körperhaft, ortsgebunden, asketisch, handwerklich und sogar durch die besondere Wirkung der tektonischen Ornamente als magisch gekennzeichnet sind. Andererseits zeigen sie auch den persönlichen Charakter von Zumthor, der trotz des weltweiten Bekanntheitsgrads immer noch in einem Graubündner Bergdorf wohnt und arbeitet und gelegentlich Widerstand gegen die kommerziell orientierte Baumarklogik und sture Bauvorschriften sowie gegen den werbestrategischen Mißbrauch von Architektennamen leistet. Zumthor bezeichnet sich selbst als „Autoren-Architekt“, der Dinge tut, „von denen alle Architekten träumen“: „Ich gebe auch nichts aus der Hand, bevor ich nicht das Gefühl habe, es stimme. Das ist mehr die Arbeitsweise und Denkart von jemandem, der ein Streichquartett oder ein Buch schreibt. [...] Man kann sicher sagen, dass ich ein ausgeprägter Autoren-Architekt bin.“³ Nach Zumthor werden die Architekten „an der Hochschule als Baukünstler ausgebildet, in der Praxis aber sind sie nur Dienstleister, sie arbeiten wie Hausmeister oder Heizungsinstallateure“⁴. Sein Widerstand gegen die gängige Baupraxis und seine selbstbewußten Äußerungen, wie zum Beispiel „ich baue nur, was ich bauen will“, veranlassen aber manche Bauherren, ihn als stur oder gar als „Provinzidiot“⁵ zu degradieren. Die Bezeichnung ein „charismatischer Individualist“ weist aber auch auf seinen etwas außergewöhnlichen Werdegang als Architekten hin. Peter Zumthor, der 1943 in Basel geboren wurde, machte zuerst eine Schreinerlehre. Dabei lernte er viel über die Eigenschaften des Materials und den sorgfältigen, gerechten Umgang mit dem Material. Nach der Ausbildung studierte er an der Kunstgewerbe-Schule in Basel Gestaltung und im Jahre 1966 besuchte er Pratt Institute in New York. Dort konnte er nicht nur im

¹ „He is a shaman for our times, giving magic and poetry to the wider world.“ [Davey 1998, S.74]

² Rauterberg 2001

³ Vgl. Schiendorfer/Perregaux 2003

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Rahmen seines Studienfaches Architektur und Design die Zusammenhänge von Funktion und Form der Dinge weiter vertiefen, sondern er hatte wohl auch die Gelegenheit, die Arbeiten von zeitgenössischen Musikern und Künstlern wie La Monte Young oder Walter De Maria, die 1960 von Kalifornien nach New York umgezogen waren und durch ihre neuartigen interdisziplinären, minimalistischen, Fluxus-Arbeiten bekannt wurden, unmittelbar kennenzulernen. Nach der Ausbildung arbeitete er zuerst etwa ein Jahrzehnt lang in Graubünden als Denkmalpfleger, bis er 1978 von der Universität Zürich einen Lehrauftrag für den Bereich Stadtplanung bekam. Erst 1979 im Alter von 37 Jahren gründete er sein eigenes Architekturbüro in Haldenstein, Graubünden, wo er auch jetzt noch arbeitet und wohnt. Im Vergleich zu den anderen, sogenannten Deutsch-Schweizerischen Architekten, arbeitet Zumthor nicht in einer Partnerschaft, sondern meistens allein mit etwa vierzehn Mitarbeitern, selbst bei ausländischen Projekten, wie das Kunsthaus Bregenz, ohne ortansässige Partner. Sein nach einem eigenen Entwurf errichtetes, relativ kleines „Atelier“, wie Zumthor es nennt, besitzt in der Tat mehr den Charakter eines Künstlerateliers als den eines Büros der Architektenkollegen in modernen High-Tech-Gebäuden. Nach eigener Aussage kann er Dank des überschaubaren Atelierbetriebs, im Gegensatz zu großen Architekturbüros, wo sich der leitende Architekt nur um die Gestaltung bestimmter Bauelemente, wie zum Beispiel Fassaden kümmert, bei jedem Projekt mit vollem Einsatz beteiligen und seine Ideen verwirklichen. Statt Quantität die Qualität in den Vordergrund zu stellen, trifft am besten die Philosophie seiner Arbeit. Dies ist auch ein Grund, warum so viele Gebäude von ihm trotz der geringen Zahl der realisierten Bauprojekte mit Preisen ausgezeichnet sind. Neben dem Mies-Van-der-Rohe-Preis für das Kunsthaus Bregenz oder dem dänischen Carlsberg-Preis unterstreicht insbesondere der Eintrag des Thermalbads in Vals in die Denkmalliste bereits zwei Jahre nach der Einweihung diese besondere Qualität seiner Architektur. Wenn auch der Eintrag in der Bündener Denkmalliste eigentlich eine „schöne und humorvolle Hommage“⁶ seiner ehemaligen Kollegen vom Graubündener Denkmalamt war, zweifelt kaum jemand die denkmalwürdige Qualität dieses außergewöhnlich meisterhaft errichteten Bauwerks an.

6.2. Ort, Bild, Material, Poetik

⁶ Gessler/Lautenschläger 2001, S.3

Es ergibt wenig Sinn, die Bauwerke von Peter Zumthor einer bestimmten Stilrichtung zuzuordnen, weil Form oder Stil für ihn keine leitende Rolle spielen. Anstelle der rein visuell orientierten Formen setzt sich Zumthor mit „Bildern“ auseinander; mit Bildern im abstrakten Sinne, die bei ihm durch „Ort, Material, Energie, Präsenz, Gedächtnis, Erinnerung Stimmung, Verdichtung, Konzentration und Dauer“ ausgelöst werden.⁷ Bei den so erweckten Bildern geht es nicht um „formale Bilder“, sondern mehr um „Stimmungsbilder“, wie zum Beispiel das Bild des warmen Naturstein oder die Töne des Holzes, aber auch um Eindrücke von Kunstwerken, Literatur oder Musik.⁸ Bei Zumthor wird diese „in Bildern aufbewahrte Stimmung“⁹ nicht als Imitation der eigentlichen Form eines Dinges oder als die nur visuell wahrnehmbare formale Analogie wiedergegeben, sondern sie dient als „emotionaler Erlebnis-Wert“¹⁰ zum gebauten Ort, als überbrückendes Element zwischen physischer Präsenz und persönlichen Erfahrungen und Wahrnehmungen. Die Form findet er dagegen „im Objekt selbst, sie entwickelt sich aus der Konstruktion heraus.“¹¹ Während einige Architekten nach bestimmten Theorien oder Philosophien ihre Gestaltungskonzepte entwickeln, bestimmen bei Zumthor die Stimmungsbilder, Erfahrungen und Eindrücke den Ausgangspunkt seines Entwurfs. „Entwerfen“ heißt nach Zumthor, „das assoziative, stimmungshafte, atmosphärische Material ständig immer wieder neu zu ordnen.“¹² Die äußere Erscheinung dieser Ordnung, die Form, ist bei ihm eher die Konsequenz der materiellen Anordnung und bleibt mehr oder weniger im Rahmen der elementaren Grundformen. Zumthor meint, daß die Leute eher bereit sind, auch ungewöhnliche Formen zu akzeptieren, wenn sie den „Zusammenhang zwischen Form und Inhalt spüren“¹³ als im umgekehrten Fall.

Keine andere Formulierung verdeutlicht mehr dieses sinnliche Bilderdenken als Zumthors Äußerung zum Thermalbad in Vals: „Berg, Stein, Wasser – Bauen im Stein, Bauen mit Stein, in den Berg hineinbauen, aus dem Berg herausbauen, im Berg drinnen sein –, wie lassen sich die Bedeutungen und die Sinnlichkeit, die in der Verbindung dieser Wörter stecken, architektonisch interpretieren, in

⁷ „Wenn ich darüber nachdenke, mit welchen ästhetischen Absichten ich Häuser entwerfe, stelle ich fest, daß meine Gedanken um Themen kreisen wie Ort, Material, Energie, Präsenz, Gedächtnis, Erinnerung und Bild- oder auch Bildhaftigkeit, Stimmung, Verdichtung, Konzentration und Dauer.“ [Zumthor 2004]

⁸ Widder/Confurius 1998, S.96

⁹ ebd. S.93

¹⁰ Zumthor 1996, S.30

¹¹ ebd.

¹² Widder/Confurius 1998, S.93

¹³ Wessely 2001, S.23

Architektur umsetzen?“¹⁴ So waren in Vals „Berg, Stein, Wasser, dampfgeschwängerte Luft“ sowie „auf ganz besondere Weise brechendes Licht“¹⁵ die leitenden Bilder gewesen und in Hannover das Holz und die Wälder. In Bregenz war allen voran das Licht, das Licht um den Bodensee, das bereits bei seinem ersten Ortsbesuch an einem regnerischen Tag bei dem vom Berg her absteigenden Architekten ein prägendes Bild hinterlassen hat.¹⁶ Dieser Eindruck wird dann zu einem Gebäude, welches „das milde Licht des Bodensees ins Innere einsickern und die Räume atmen“¹⁷ lässt. Nach der letzten Entwurfsvorstellung und vor dem Baubeginn stellt Zumthor imaginär das fertig errichtete Gebäude vor: „ein großer Körper, abstrakt nur im Formalen und nur für einen Augenblick. [...] Diffuses Licht, die Dunstluft des Bodensees – sie dringen durch die offenen Fügungen der Glashaut, durchwehen den Hohlraum direkt dahinter [...] Und Licht und Luft dringen in meiner Vorstellung auch in die Hohlräume des Gebäudes ein, die ich mir für einen Moment als die Säle einer leerstehenden Ballettschule mit einem Aroma der Benutzung vorstelle. Die Atmosphäre ist die einer kühlen, leichten Eleganz.“¹⁸ In Zumthors Vorstellung überlagert sich das imaginäre Bild des noch nicht gebauten Gebäudes mit dem Bild des Lichts und des Dunstes des Bodensees sowie mit dem Bild eines Baukörpers, der von diesem Licht umschlagen ist und es in sich aufnimmt und die Eleganz einer leeren Ballettschule besitzt.

Diese Art von bildlichem Architekturdenken verdankt Zumthor dem italienischen Architekten der Moderne, Aldo Rossi.¹⁹ Rossi spielt nicht nur in der modernen italienischen Architektur der 1970er und 1980er Jahre eine bedeutende Rolle, er hinterlässt auch in der Architekturtheorie bedeutende Schriften. Rossi lehrte zwischen 1972 und 1975 bei der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) und somit waren er und seine Architekturtheorie noch drei Jahre später aktuell, als Zumthor nach Zürich kam. In Bezug auf „bildliches Denken“ schreibt Rossi zum Beispiel in seinem Buch *Wissenschaftliche Selbstbiographie* seinen Eindruck von der Kirche Sant'Andrea in Mantua nieder, wo er zum ersten Mal „die Beziehung von *tempo* im zeitlichen und atmosphärischen Sinn zur Architektur“ empfand: „ich sah den Nebel in die Basilika eindringen, so wie ich ihn in Mailand gerne in der *Galleria Vittorio Emmanuele* beobachtet habe, als

¹⁴ Zumthor 1998, S.156

¹⁵ Widder/Confurius 1998, S.96

¹⁶ Mack 1999, S.99 und siehe oben S.17

¹⁷ Zumthor 1994, S.110

¹⁸ ebd.

¹⁹ Vgl. Widder/Confurius 1998, S.96

unfassbares Element, das wie Licht und Schatten modifiziert und verändert, wie die Steine, die von den Händen und Füßen der Menschengenerationen abgenutzt und geglättet werden.“²⁰ Die Kirche in Mantua löst bei Rossi eine Überlagerung von Bildern von Nebel und Bildern der Atmosphäre der Mailänder Einkaufspassage aus. Rossis Bilder-Analogien, die damals großen Einfluß auf die Architekturszene in Zürich hinterlassen hatte, dient zwar Zumthor als Quelle, dennoch in der Umsetzung dieser im Bild gespeicherten Erinnerungen distanziert sich Zumthor von Rossi, bei dem die Bilder mehr eine formale Bedeutung besitzen.²¹ Rossis Ansätze des „analogische(n) Bild(es)“²² werden von Fabio Reinhard und Miroslav Sik zur sogenannten „analogen Architektur“ weiterentwickelt, die, nach Zumthor, „das mit den Bildern relativ wörtlich genommen“ haben und tatsächlich „auf die Suche nach alten Fotos“ gegangen seien. Dort „klebt“ dieses Bild, so Zumthor, nur „an den Formen“ anstelle der architektonischen Umsetzung.²³ Bei der Umsetzung geht es Zumthor dagegen niemals um die formale Eins-Zu-Eins-Zusammensetzung, sondern um eine sinnvolle Überlagerung und Miteinander-Verschränkung der Eigenschaften der Bilder.²⁴ Die sinnvoll überlagerten Bilder sollen dann aus der materiellen Anordnung heraus dem Gebauten die „Reichhaltigkeit und Tiefe“²⁵ verleihen. Am Ende der Entwurfsphase aber werden diese anfänglichen Bilder in den Hintergrund treten und das Gebaute erweckt seinerseits ein weiteres, neues Bild, von dem selbst Zumthor manchmal überrascht wird. „Um diese Wirkung zu erreichen, müssen die Eigenschaften, die ich in den Entwurf einbringe, mit der Konstruktion und formalen Struktur des fertigen Hauses widerspruchslos verschmelzen.“²⁶ Dementsprechend richtet sich sein Interesse mehr an das Wesentliche der einzelnen Elemente wie Material, Ort, Licht, Schwere, Körper und Erinnerung. „Diese Begriffe vor dem Hintergrund der Bauaufgabe mit konkretem Inhalt zu füllen“²⁷ wird somit die Hauptangelegenheit seiner Bauwerke.

Vor allem die Auseinandersetzung mit Bildern von „persönlich erfahrenen Orten“ prägt Zumthors Arbeit am meisten. Nach Zumthor setzt „das Entwerfen für den spezifischen Ort ein breites Wissen um viele andere Orte“ voraus.²⁸ Dieses

²⁰ Rossi 1991, S.12

²¹ Vgl. Widder/Confurius 1998, S.96

²² Rossi 1991, S.12

²³ Widder/Confurius 1998, S.96

²⁴ Zumthor 1999 a, S.25

²⁵ ebd.

²⁶ ebd.

²⁷ ebd.

²⁸ Zumthor 1996, S.30

breite Wissen sammelt Zumthor aus seinen Erfahrungen aus allen Lebensbereichen. Zumthor beschreibt seiner Entwurfsprozeß folgendermaßen: „Ich konzentriere mich auf einen bestimmten Ort, für den ich zu entwerfen habe, versuche ihn auszuloten, seine Gestalt, seine Geschichte und seine sinnlichen Eigenschaften zu begreifen. Schon beginnen in diesen Prozeß des analytischen Schauens, Bilder von anderen Orten einzudringen; Bilder von Orten, die ich kenne, die mich einmal beeindruckt haben, von Orten, deren Gestalt ich als Inbild bestimmter Stimmung in mir trage.“²⁹ Diese Auseinandersetzung mit einem bestimmten Ort, wo später ein Bauwerk entstehen soll, und das Begreifen seiner sinnlichen Eigenschaften geht vor allem auf den Einfluß von Martin Heideggers Aufsatz *Bauen, Wohnen Denken* zurück, welchen Heidegger beim Darmstädter Gespräch 1951 zum Thema „Mensch und Raum“ vorgetragen hatte. Zumthor erklärt in seinem Essay *Die Anschauung der Dinge*³⁰ über Heideggers Einfluß auf ihn: „Der Begriff Wohnen, so weit gefasst wie das Heidegger tut als Leben und Denken an Orten und in Räumen, enthält einen genauen Hinweis auf das, was Wirklichkeit für mich als Architekt bedeutet.“³¹ „Mit »Bauen, Wohnen, Denken« hat Martin Heidegger seinen Aufsatz überschrieben, in dem er darüber nachdenkt, was es bedeutet, wenn der Mensch sich ein Haus baut und einen Ort bewohnt. Bauen, Wohnen und Denken sind Tätigkeiten, mit denen der Mensch sich ein Haus baut und einen Ort aneignet [...] Heidegger macht die Beobachtung, dass unser Denken [...] eng mit unseren Ortserfahrungen verbunden ist und nicht ohne sie auskommt. Das hat mit der Tatsache zu tun, dass der Mensch sich an Orten aufhält, von Orten aus seine Beziehung zur Welt aufbaut, oder eben, dass er die Welt bewohnt.“³² Heidegger analysiert in Darmstadt unter Berücksichtigung des etymologischen Aspektes des Wortes „Bauen“ das ursprüngliche Wesen des Bauens als eine konkrete Form des menschlichen Daseins, weil das althochdeutsche „buan“, wovon das Wort bauen abgeleitet ist, nichts anderes als „bleiben, sich aufhalten“ bedeutet.³³ Demzufolge ist das Bauen die Daseinsform und das Hervorbringen des Ortes durch Dinge. Von Heideggers

²⁹ ebd.

³⁰ Zumthors schriftliche Auffassung über Architektur gilt als eine aufschlußreiche Quelle zum Verstehen seiner ästhetischen Ansichten. Er spricht zum Beispiel im klar formulierten Aufsatzband *Architektur Denken*, wo mehrere Aufsätze und Vorträge wie »Eine Anschauung der Dinge«, »Der harte Kern der Schönheit«, »Von den Leidenschaft zu den Dingen«, »Der Körper der Architektur« sowie »Architektur lehren, Architektur lernen« zusammengestellt sind.

³¹ Zumthor 1996, S.34

³² Zumthor 2004

³³ „Bauen nämlich ist nicht nur Mittel und Weg zum Wohnen, das Bauen ist in sich selber bereits Wohnen. [...] Was heißt nun Bauen? Das althochdeutsche Wort für bauen, „buan“, bedeutet wohnen. Dies besagt: bleiben, sich aufhalten. Die eigentliche Bedeutung des Zeitwortes bauen, nämlich wohnen, ist uns verlorengegangen.“ [Heidegger 1951, S.89]

phänomenologisch-ontologischen Ansichten leitet Zumthor seine ortsgebundenen Architektur-Gedanken ab, die den entscheidenden Ausgangspunkt seiner Arbeit bilden: „Architektur hat immer einen Ort, und dieser Ort hat eine Geschichte, er ist physisch da, und jede Bauaufgabe hat auch noch eine Funktion. Das sind schon mal drei Dinge, die ich mit den Bildern, die auftauchen, in Beziehung setzen kann. Die Bauaufgabe selbst hat dann wieder ihre Geschichte, die Typologie der Bauaufgabe usw. Ich stehe immer schon an einem bestimmten Ort in der Geschichte, oder hoch trabend gesagt, in der Zeit.“³⁴. Zumthor versteht seine Arbeit weniger als „in die Architekturgeschichte hinein entwerfen“, sondern vielmehr als „Architektur-Machen“ oder „Erfinden“. Nach Heidegger ist das Bauen nichts anderes als das Hervorbringen des Ortes und des Wesens der Räume durch die Dinge, die das Geviert, also Erde, Himmel, das Göttliche und das Sterbliche, schonen.³⁵ Genauso richtet sich Zumthor seine Bemühungen als Architekt um „die ureigensten Dinge, die Architektur ausmachen: Material, Konstruktion, Tragen und Getragenwerden, Erde und Himmel, und Vertrauen in Räume, die wirkliche Räume sein dürfen; Räume, zu deren raumbildender Umhüllung und raumprägender Stofflichkeit, zu deren Hohlform, deren Leere, Licht, Luft, Geruch, Aufnahmefähigkeit und Resonanzfähigkeit.“³⁶

Das Hervorbringen bildet nach Heidegger das Wesen der Architektur, zumal sich „Hervorbringen“ und „Tektonik“ im Griechischen auf die gemeinsamen Wortwurzel *Techne* (Technik) zurückführen lassen: „Dies (*Techne*) bedeutet für die Griechen weder Kunst noch Handwerk, sondern: etwas als dieses oder jenes so oder anders in das Anwesende erscheinen lassen. Die Griechen denken die *Techne*, das Hervorbringen, vom Erscheinenlassen her. Die so zu denkende *Techne* verbirgt sich von altersher im Tektonischen der Architektur.“³⁷ Demnach ist die Technik und Tektonik nichts anderes als das Hervorbringen von etwas, das dem Wesen eines Dinges entspricht. Kenneth Frampton zum Beispiel bezeichnet die Tektonik und Konstruktion betonenden Merkmale in Alvaro Sizas Architektur als „strukturelle Poetik“³⁸, welche nach der Interpretation von Ullrich Schwarz „ein Bauwerk nicht nur visuell und szenographisch“, sondern auch „dessen Materialität in ihrer jeweiligen Dinglichkeit präsentiert und damit eine

³⁴ Widder/Confurius 1998, S.93

³⁵ Heidegger 1951, S.100

³⁶ Zumthor 1999 a, S.32

³⁷ Heidegger 1951, S.100

³⁸ Kenneth Frampton zit. n. Schwarz 2000, S.133

umfassende sinnliche Wahrnehmung von Architektur ermöglicht.“³⁹ Nach Frampton hängt der tektonische Wert eines Bauwerks von der „Dichte seiner Dinglichkeit“ ab und diese Fähigkeit der Tektonik, den Tastsinn zu wecken, bringt die Architektur zur „Poetik der Konstruktion“ zurück.⁴⁰ Wenn auch Frampton den Begriff Poetik mehr metaphorisch benutzt, ist ihm zufolge Tektonik jenes Element, das dem Bauen sein Wesensmerkmal, die physische Existenz, verleiht und somit das Bauen durch die „Poetik der Konstruktion“ zur Baukunst hervorgehoben wird.⁴¹ Etymologisch betrachtet, bilden die griechischen Wörter *τεχνη* (*technē*) und *ποιεῖν* (*poieín*), das Verfertigen, Herstellen und Machen bedeutet, zusammen den Begriff Poetik, *ποιητική τεχνη* (*poietiké téchné*).⁴² Dies bedeutet ursprünglich nichts anderes als Herstellen und Hervorbringen durch schöpferisches Handeln. Bei den vielfältigen Bedeutungen von Poetik geht es in erster Linie um die Schöpfung *poíesis*, welche sich von der Nachahmung oder der Abbildung *mímesis* unterscheidet.⁴³ Das allgemeine Verständnis, Poetik mit Lyrik oder Romantik gleichzusetzen, ist ein kulturelles Zeugnis der Romantik, in der die Dichtung ihre Blütezeit erreicht und die von Werten wie Sinnlichkeit, Bildlichkeit oder Stimmungsausdruck geprägt wurde.⁴⁴ Dieses Bild von Poetik bleibt nach Uwe Hebekus bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein bestehen.

Auch Zumthor spricht von Poesie beziehungsweise von der poetischen Qualität der Architektur. Er schreibt in seinem Buch *Architektur Denken*, daß er in seiner Jugend Poesie als „eine Art farbige Wolke von mehr oder weniger diffusen Metaphern und Anspielungen, die [...] nur schwer an eine verbindliche Sicht der Welt zu knüpfen sei“ verstanden habe. Als Architekt aber verstehe er Poesie als „die unerwartete Wahrheit“, die den Menschen „in besonderen Momenten etwas verstehen lassen, was wir zuvor noch nie so verstehen konnten“. ⁴⁵ Wenn Zumthor von der poetischen Qualität des Objekts spricht, geht es um nichts anders als um das Hervorbringen der Materialien, die nicht nur ihre eigene besondere Qualität, sondern letztendlich die des gebauten Ortes hervorheben: „Ich glaube, dass Materialien im Kontext eines architektonischen Objektes poetische Qualitäten annehmen können. Dazu ist es notwendig, im Objekt selbst

³⁹ Schwarz 2000, S.133

⁴⁰ Kenneth Frampton zit. n. Schwarz 2000, S.133

⁴¹ „Insofern Tektonik einer Poetik der Konstruktion gleichkommt, ist sie eine Kunst, in dieser Hinsicht aber nicht unbedingt figurativ oder abstrakt.“ [Frampton 1993, S.1f]

⁴² Till 2003, S.1304

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. Asmuth 2003, S.1348f und Hebekus 2003, S.1385

⁴⁵ Zumthor 1999 a, S.19

einen entsprechenden Form- und Sinnzusammenhang zu generieren. [...] Sinn entsteht dann, wenn es gelingt, im architektonischen Gegenstand spezifische Bedeutungen bestimmter Baumaterialien hervorzubringen, die nur in diesem einen Objekt auf diese Weise spürbar werden.“⁴⁶ Demzufolge wird dasselbe Material an einem anderen Ort völlig anders bearbeitet und entfaltet eine gänzlich andere Wirkung, so daß je nach Ort entsprechend andere Materialien gesucht werden. Auf diese Weise werden bei Zumthor die Materialien Holz, Stein, Glas und Stahl nicht nur in der traditionellen, konventionellen Behandlung von Form und Konstruktion bearbeitet, sondern sie werden in eine neue Kombination gebracht. So wird zum Beispiel die konventionelle Kombination Glas und Metall durch fugenlose Bindung des Glases mit relativ kleinen Metallkammern im Schindelsystem hergestellt, wodurch die ambivalente Eigenschaft des Glases, nämlich die entmaterialisierend wahrnehmende (Halb-)Durchsichtigkeit, die Dialektik, die Synthese von Leichtigkeit und Schwere noch mehr hervorgehoben wird. So bekommen die Glasschindeln in Bregenz, die ursprünglich das Licht aufnehmen und weiterleiten, durch die feine Verätzung der Oberfläche anstelle der Durchsichtigkeit den durchscheinenden, transluzenten Charakter. Gleichzeitig erscheinen sie durch das offene Fugensystem anders als in eine konventionellen Konstruktion frei schwebend und lassen damit nicht nur den Baukörper von Licht und Luft umschlingend erscheinen, sondern sie erwecken auch Haptik und Dichte anstelle von Glätte und Kälte. Für Zumthor ist die Poesie der Architektur, wenn die Materialien ihre „eigenen sinnlichen und sinnstiftenden Eigenschaften in einem neuen Lichte erscheinen“⁴⁷ zu lassen. Das ist der Grund, warum seine Architektur eine eigentümliche Qualität annimmt und mehr als eine bloße Ansammlung von räumlich in Besitz genommenen Materialien darstellt.

6.3 Melancholie, Romantik, Atmosphäre, Sinnlichkeit

Im Gegensatz zur allgemeinen Haltung der modernen Architektur spricht Peter Zumthor nicht selten von den tabuisierten Begriffen wie Melancholie oder Romantik. Allerdings nicht wegen des schweren Gemütszustandes, sondern er betrachtet es unter dem Aspekt des die Ganzheit bildenden Lebenswertes. Nach Zumthor müsste nämlich ein gutes Gebäude „fühlig“ sein, „die Spuren des menschlichen Lebens absorbieren“ und sollte dadurch „einen besonderen

⁴⁶ ebd., S.10

⁴⁷ ebd.

Reichtum“ annehmen.⁴⁸ Die Lebensspuren sind zu sehen in den Dingen wie „die Patina des Alters auf den Materialien“, wie „die zahllosen kleinen Schrammen in den Oberflächen, den stumpf und brüchig gewordenen Glanz des Lackes, die von der Abnutzung polierten Kanten“⁴⁹. Diese Patina läßt die Zeit, „das Verströmen der Zeit“⁵⁰ sichtbar werden und weckt bei Zumthor ein melancholisches Gefühl: „Die ästhetischen und praktischen Werte der Architektur werden nun zweitrangig. Ihre stilistische oder historische Bedeutung hat in diesem Moment keine Wichtigkeit mehr. Was jetzt zählt, ist allein dieses melancholische Gefühl, das mich ergreift.“⁵¹

Am Eingang, das heißt an der Wand gegenüber dem Umkleidekabinett des Thermalbades in Vals, läßt Zumthor das ungefilterte, im natürlichen Zustand belassene Quellwasser durch Messingröhren abfließen. Das eisenhaltige Wasser oxidiert in der Luft und hinterläßt an der Wand und am Boden, auf den das Wasser tropft, orange-rötliche Spuren.⁵² Im Kunsthaus Bregenz bleiben die Spuren der Bohrungen für die Hängung der Bilder nach den jeweiligen Ausstellungen an den massiven Betonwänden bestehen. Die mit frischem Zement zugedeckten Bohrlöcher unterscheiden sich leicht in der Farbe von der restlichen Wandfläche und hinterlassen somit Spuren der vergangenen Ausstellungen, Spuren der vergangen Zeit und des Museumslebens.⁵³ Während in Vals die Natur gegenüber der kultivierten Nutzung des Wassers den Indikator der Zeit und Vergänglichkeit bildet, tut dies in Bregenz die Kultur selbst. Ähnliche, romantisch gefärbte Inszenierungen findet man auch beim Ricola Fabrikgebäude von Herzog und de Meuron. Dort hinterläßt das Regenwasser an der äußeren Betonwand ein lineares Ornament in orangenbrauner Färbung. Bereits Leonardo da Vinci machte die Maler auf die zufälligen Flecken auf den Wänden aufmerksam. Die Natur wird, so nach Frank Lloyd Wright, „zum Ornament des Bauwerks“, wenn man sie dazu „einläßt“.⁵⁴ Richard Weston erklärt darüber hinaus, daß die Natur nicht zum Ornament des Gebäudes wird, sondern dieses zum Ornament verwandelt.⁵⁵ Die romantische Haltung, die Natur und das

⁴⁸ ebd., S.24

⁴⁹ ebd.

⁵⁰ ebd.

⁵¹ ebd., S.24f

⁵² Abb.150

⁵³ Die Ausstellung von Daniel Buren hinterläßt zum Beispiel Spuren des Doppelklebebands quer an den Wänden im 2. Obergeschoß. Auch in den Böden der oberen Ausstellungsgeschoßen sind die wie eine Fugenlinie wirkenden Spuren von früheren Ausstellungen zu sehen.

⁵⁴ Frank Lloyd Wright zit. n. Weston 2003, S.128

⁵⁵ ebd.

Natürliche zu tolerieren und diese als aktive Elemente einzubeziehen, bildet unter dem Einfluß von Zen-Buddhismus eine besondere Ansicht des sogenannten „Minimalismus“ in der Architektur. Vor allem ist dieses leicht melancholische Gefühl mit dem japanischen Schönheitsbegriff *wabi-sabi* zu vergleichen. Der als „Mr. Minimalism“ bekannte John Pawson, der sich gegen Mitte der 1960er Jahre in Japan aufhielt und als Dozent an der Universität Nagoya unterrichtete, „trainierte sein Auge an japanischen Gebäuden, von den verehrtesten Tempeln bis zum einfachsten Bauerhaus.“⁵⁶ Nach Franco Bertoni prägte „der Aufenthalt in Japan mit den damals schon verbreiteten und eher diffusen kulturellen und spirituellen Auffrischungen der Zen-Philosophie“ die Werke von Pawson.⁵⁷ Pawson zeigt in seinem Bilderband *minimum* ein Foto von einer Lehmwand, deren raue Oberflächentextur mit den im Laufe der Zeit gebildeten Rissen die höchste ästhetische Qualität erreicht, und erklärt sie als Verkörperung der Idee von *wabi*, dem japanischen ästhetischen Orientierungsbegriff.⁵⁸

Nach Leonhard Koren bedeutet *Wabi* ursprünglich „die Trübsal des Lebens allein in der Natur, fern der Gesellschaft“ und vermittelt die „Vorstellung eines entmutigten, niedergeschlagenen und freudlosen Gemütszustandes“⁵⁹. Diese negativ geladene, melancholische Bedeutung wird im 14. Jahrhundert durch den Einfluß von Taoismus und Zen-Buddhismus zu einem positiven Begriff verwandelt, der Werte wie Einfachheit und Natürlichkeit als Tugend schätzt. Er wird meistens zusammen mit *Sabi*, das ursprünglich „fröstelnd“, „abgezehrt“ oder „verwelkt“ bedeutet, als ein spezifischer, japanische Ästhetik kristallisierender Begriff benutzt. Der Begriff *Wabi-sabi*, der im Allgemeinen „die Schönheit unvollkommener, vergänglicher und unvollständiger Dinge“ sowie „die Schönheit anspruchloser und schlichter Dinge“⁶⁰ bedeutet, wurde vor allem im späten 16. Jahrhundert durch den Teemeister Sen no Rikyû als höchste Tugend in der japanischen Teezeremonie verwendet. Rikyû benutzte, entgegen der damals verbreiteten, an China anlehenden, luxuriöse und prachtvollen Teekultur, schlicht und einfach gemachtes Geschirr und ein bäuerliche Hütte in der Größe

⁵⁶ Bruce Chatwin zit. n. Bertoni 2002, S.134

⁵⁷ Bertoni 2002, ebd.

⁵⁸ „The japanese search for beauty encompasses the idea of Wabi: a concept that is based on an appreciation of the anonymous and the unself-conscious. This wall, with its coarse and unrefined surface, without apparent craftsmanship, has within it qualities which are in fact highly aesthetic. The raw texture, the sense of roughness, have in them the possibility of evoking a response that is as profound as many much more obviously aesthetic creations.“ [Pawson 2000, S.309] (Abb.151)

⁵⁹ Koren 1995, S.21

⁶⁰ ebd., S.7

zweier Tatamimatten, also knapp vier Quadrat Meter, als Teeraum.⁶¹ Im Gegensatz zu den prachtvollen Teehäusern werden in Rikyûs schlichtem Teehaus weder das gold-schimmernde Geschirr noch die Schwindel erregenden bunten Dekoren im Raum, sondern das Teetrinken selbst in den Mittelpunkt gestellt. Rikyûs schlichten Teeraum füllt statt prachtvoller Gegenstände eine Schlichtheit von romantisch und melancholisch gefärbter Stimmung. Das Wesen von *wabi-sabi* ist nach Koren am besten an den leichten Spuren des notdürftig, provisorisch errichteten Binsenzeltes einer Reisenden zu bemerken.⁶² Diese Spuren, die sanft die Vergänglichkeit erblicken lassen, erwecken die Sensibilität der Sinneswahrnehmung, welche Zumthor stets in seinen Bauwerken zu ermöglichen versucht.

Im Sommer 2004 veranstaltete Zumthor im Namen der Akademie für Architektur in Mendrisio, wo er Architektur lehrt, einen Nachtspaziergang unter dem Motto, „Notte di Falena (Nacht der Nachtfalter)“ durch das Tessiner Gebirge, von Chiasso auf den Monte Generoso. Dabei wurde das Projekt *Fiat Lux*, das als ein Teil zum interdisziplinären Projekt *Die Landschaften und Lebensräume in Alpen* gehört, präsentiert.⁶³ Im Rahmen von wissenschaftlichen Untersuchungen der Alpen-Landschaft aus den Bereichen Geschichte, Geographie, Soziologie und Architektur präsentierte Zumthor das Ergebnis aus dem Bereich Architektur durch diesen Nachtspaziergang, der bis zum Sonnenaufgang dauerte. In der Dunkelheit begegneten den eingeladenen Gästen „Kerzen im Bachbett, Laternen mit historischen Aufnahmen von Städten und Landschaften im Tessin, Schattenspiele mit flackerndem Licht“ und „auf die Kirche im Weiler Tur“ projizierte Satellitenbilder.⁶⁴ Die „Nuancen der Dunkelheit“ sinnlich unmittelbar zu erfahren und, wie Zumthor es nennt, der „sorgfältige Umgang mit der Dunkelheit“ waren das Konzept der Nachtveranstaltung.⁶⁵ Diese Wahrnehmung unterschiedlicher Gesichter der Nacht ist ein Teil seines Interesses am Licht. „Ich will über künstliches Licht in meinen Häusern, in

⁶¹ ebd., S.32

⁶² Koren erzählt in seinem Buch über *wabi-sabi* die Anekdote eines Reisenden und seiner provisorischen Hütte aus Binsen erzählt. Ein Reisender stellt für die Übernachtung inmitten eines Binsenfeldes eine Hütte aus Binsen durch einfache Handhabung her, nämlich mittels einfacher Knoten von mehreren Binsen. Am nächsten Morgen entknotet der Reisende die Binsen und konnte damit im Großen und Ganzen den ursprünglichen Zustand des Binsenfeldes wieder herstellen. Dennoch deuteten die leicht geknickten Binsen hier und da auf die Spuren der Übernachtung des Reisenden. An diesen kaum erkennbaren Spuren erfährt man nach Koren den Moment von *wabi-sabi*. [Vgl. ebd., S.42]

⁶³ Schwab 2004; Matthieu 2004, S.4f

⁶⁴ Schwab 2004

⁶⁵ ebd.

unseren Städten und Landschaften nachdenken und ertappe mich dabei, wie ich wie ein Verliebter ständig zum Gegenstand meiner Bewunderung zurückkehre. Dem Licht, das von weit her auf die Welt trifft, auf die endlose Anzahl von Körpern, Strukturen, Materialien, Flüssigkeiten, Oberflächen, Farben und Formen, die aufstrahlen im Licht.“⁶⁶ Im Gegensatz zur modernen Auffassung von Licht, das möglichst gleichmäßig einen hellen Raum erleuchten soll, bedeutet für Zumthor das Thema Licht auch seine schattigen und eben dunklen Seiten. Jun´ichiro Tanizaki zum Beispiel, dessen Buch Zumthor als Literaturquelle für das Thema Licht zitiert,⁶⁷ schrieb in den 1930er Jahren das Buch *Lob des Schattens*, das als Wegweiser für das Verständnis japanischer Ästhetik vor allem in den 1990er Jahren einige Architekten zum Nachdenken über das Thema Licht und Dunkelheit brachte.⁶⁸ Tanizaki spricht dort, entgegen der westlich orientierten Modernisierung über Japans eigene ideale Werte, wie zum Beispiel das schattige Lichtverhältnis. Nach ihm entdeckten die Japaner „die dem Schatten innewohnende Schönheit“ und sie machten „die Schatten einem ästhetischen Zweck dienstbar“.⁶⁹ So versehen sie die Wände absichtlich mit Sandbelag in zurückhaltenden, dezenten Farben, um „die mittelbare, abgestumpfte Lichtwirkung“ sowie das „kraftlose, kümmerliche, unbestimmte Licht“ fangen zu können. Nach Gernot Böhme kann der Mensch nicht direkt das Licht sehen, sondern man sieht etwas in seiner Helligkeit.⁷⁰ Mit dieser Erkenntnis ist die scheinbare Gegensätzlichkeit von Licht und Schatten eigentlich nur eine unterschiedliche Abstufung oder Dichte der Helligkeit beziehungsweise Dunkelheit. Es erklärt, warum Zumthor, wie im ersten Kapitel schon erwähnt wurde, in Bregenz ähnliche Merkmale des Tageslichtes in Betracht einbezogen hat.⁷¹ Für Zumthor ist die Architektur eine „sinnliche Kunst“, weil man sie mit den Sinnen wahrnimmt.⁷² „Das emotionale Wissen, das vielleicht gar nicht immer rationalisiert und abrufbereit ist, sondern einfach da ist“, ist für ihn ein wichtiger Faktor beim Entwerfen. Diese Sinnlichkeit und Romantik, welche die Merkmale in Zumthors Bauten bilden, kann man als „Ästhetik der Atmosphäre“ erklären, so

⁶⁶ Mathieu 2004, S.8

⁶⁷ Zumthor nennt außerdem *Die Welt hinter Dukla* von Andrzej Stasiuk und *Das Licht in der Landschaft* von Friederike Mayröcker. [Vgl. ebd.]

⁶⁸ Zum Beispiel wird dieses Buch *Lob des Schattens* bei der Fakultät Architektur der Columbia University als Lehrbuch benutzt.

⁶⁹ Tanizaki 1993, S.33

⁷⁰ Böhme 1998 a, S.36f

⁷¹ Mehr zu diesem Thema Licht siehe oben im Kapitel 1.5 „Das Thema Licht und der mediale Leuchtkörper“. Nach Mathieu soll in der ersten Jahreshälfte 2005 das Ergebnis des Projektes als Buch mit dem Titel *Peter Zumthor – Licht/Nacht* von Ivan Beer und Jon Mathieu herausgegeben werden. [Vgl. Mathieu 2004, S.8]

⁷² Schiendorfer/Perregaux 2003

wie die Zeitschrift Daidalos sich 1998 diesem Thema widmet. Dort werden unter anderem ein Interview mit Zumthor und die Atmosphären-Ästhetik von Gernot Böhme veröffentlicht. Der Philosophieprofessor Gernot Böhme widmet sich der mit europäischen ontologischen Begriffen nur schwer faßbaren Atmosphäre; etwas zwischen Subjekt und Objekt. Nach Böhme wird in Bezug auf die Atmosphäre „die Sinnlichkeit in der Ästhetik gegenüber dem Urteil rehabilitiert und dem Namen Ästhetik sein ursprünglicher Sinn zurückgegeben, nämlich Wahrnehmung.“⁷³ Auch Zumthor spricht in jenem Interview mit Daidalos über die Notwendigkeit der Begriffe Atmosphäre und Stimmung, um sich mit Bildern auseinandersetzen zu können: „Man kann recht präzise darüber reden, wie man ein Bild aus der Erinnerung konkret umsetzt. [...] Wir gebrauchen dann schon Wörter wie Stimmung oder Atmosphäre oder Ausstrahlung oder Seele usw., all diese altmodischen, Romantizismus-verdächtigen Wörter, die Architekten nicht benutzen dürfen.“⁷⁴ Zumthor findet Beispiele dafür im *Pattern Language* des amerikanischen Architekten Christopher Alexander. Alexander verfaßte in den 1970er Jahren zusammen mit anderen Autoren zwei Bücher. In *The Timeless Way of Building* geht es um „die Theorie und die Anweisungen zum Gebrauch der Sprache“, von der auch in *Pattern Language* die Rede ist.⁷⁵ In *Pattern Language* sind 253 verschiedene „Muster“ von Räumlichkeiten, architektonischen und städtebaulichen Elementen gesammelt und als Grundlage für Entwürfe von Städten und Gebäuden eingearbeitet. Es behandelt Themen wie den Abenteuerspielplatz oder die Bettnische, die Form von Wegen, Fugen im Pflaster, gefiltertes Licht, Nachbarschaftsgrenzen und Straßencafés, den Zwei-Meter-Balkon und so weiter. Jedes Muster beinhaltet nicht nur die archetypische Beispielbeschreibung und praktische Hinweise, sondern auch die Werte von Atmosphäre, Stimmung und Gefühl, all die Bewertung, die, wie Adorno kritisiert, in der Moderne verloren ging. Wie bereits die Auswahl der Muster zeigt, geht es bei Alexander um den Versuch, „die verlorengegangenen Qualitäten früherer Baukunst wieder zu erwerben, aber nicht durch die Festlegung der Formen, sondern „auf dem Wege des Sinns von Formen und Bauweisen“.⁷⁶

Dennoch, diese gefühlsbetonten Werte geraten schnell in die Gefahr der Manipulation, wie Zumthor den Journalisten von Daidalos andeutet. Böhme erklärt die Inszenierung von Massenaufmärschen als Beispiel für die

⁷³ Böhme 1998 b, S.114

⁷⁴ Widder/Confurius 1998, S.99

⁷⁵ Czech 1995, S.IX

⁷⁶ Alexander 1995, S.1267

Instrumentalisierung der Atmosphäre-Ästhetik.⁷⁷ Zumthor ist bewußt, „wenn etwas Gefühlskomponenten hat, also sinnliche Qualität hat, laufen Sie Gefahr, dass Sie sich verlieren, den Kopf verlieren und dass Sie verschluckt werden.“⁷⁸ Um diese Gefahr zu vermeiden setzt Zumthor unter anderem Ironie und Spiel ein. Hinter der Idee, eine etwa 250kg schwere Glasplatte mit einem schwerelos wirkenden, offenen Fugensystem zu verschindeln, verbirgt sich eine Art von Ironie und verursacht die Verwirrung. Die versteckte Ironie der Glasschindelfassade erinnert an die altrömische Verteidigungsformation und erweckt das Gefühl, als würden bald die einzelnen Glasplatten lebendig werden und sich bewegen. Ein weiteres Motiv solch einer Brechung der „Stimmigkeit“ ist die Spannung im „Dialog zwischen dem Eigenen und dem Fremden“⁷⁹ Durch das tunnelartige Eingangsmotiv zum Beispiel, das meistens aus einem fremdartigen Material wie Metall besteht, verbindet er gern zwei prinzipiell unterschiedliche Räumlichkeiten: Innen und Außen. Wie in seinem früheren Bauprojekt für die Überdachung der archäologischen Grabungsstätte in Chur oder seinem Atelierbau in Haldenstein bei Chur sind solche Eingänge aus dünnen und flachen rechteckigen Metallplatten.⁸⁰ Dagegen ist ein richtiger unterirdischer Tunnelleingang in dem Valsen Projekt für das Thermalbad zu sehen. Die Ironie bei diesem sukzessiven Übergang durch den Tunnelleingang ist, daß die Wege nicht in das Zentrum eines Labyrinths oder in eine Höhle hineinführen, sondern meistens wieder zu Räumen mit großzügigen Aussichten hinausführen. Die Fenster und Öffnungen verkörpern als ein zwischenräumliches Element die architekturtypische Poetik des Raumes und mit Hilfe dieser architektonisch gerahmten Bilder betrachtet man die Welt draußen aus einem spezifischen Winkel. Nach Christopher Alexander liegt die Bedeutung eines Fensters nicht nur im Einlassen des Tageslichts, sondern auch in der Möglichkeit des Ausblicks. Alexander empfiehlt demzufolge, daß man die Fenster dorthin bauen sollte, „wo sie die bestmögliche Aussicht auf die Außenwelt bieten: auf Aktivitäten auf der Straße, ruhige Gärten, auf alles, was anders als der Innenraum“ ist.⁸¹ Ein Motiv, das in Vals hervorragend integriert ist; es fehlt aber in Bregenz, weil nach Zumthor ein Kunsthaus in erster Linie für die Betrachtung der Kunst ist, für die man eine gewisse Ruhe benötigt, und nicht als Aussichtsplattform gedacht ist. „Der Himmel, der blaue See und die Segelbote wären“ nach Zumthor „zu

⁷⁷ Böhme 1998 b, S.115

⁷⁸ Widder/Confurius 1998, S.99

⁷⁹ Nosedá 1986 a, S.9f

⁸⁰ Abb.152-154

⁸¹ Alexander 1995, S.964

stark“ gewesen und „hätten die gerade erwachte Sensibilität zugedeckt.“⁸² Anstelle von zwischenräumlichen Aussichtsfenstern läßt die Glasschindelfassade die nötige Helligkeit, das modulierte Licht, in das Gebäude hinein. Die Synthese von Innen und Außen wird mit Hilfe der Glasdecke aus demselben Material und in derselben Konstruktion sowie mit Hilfe der Lichtmodulation geschaffen. Dennoch sorgen auch in Bregenz fremde Elemente wie der Tunnelleingang als Kontrast zu dem schlicht, kompakt und manchmal eintönig aussehenden Baukörper für Spannung. Dieser Dialog zwischen dem Eigenen und dem Fremden bildet als ein weiteres wichtiges Kriterium von Zumthors Bau. Er erklärt: “Schöpft ein Entwurf alleine aus dem Bestand und der Tradition, wiederholt er das, was sein Ort ihm vorgibt, fehlt mir die Auseinandersetzung mit der Welt, fehlt mir die Ausstrahlung des Zeitgenössischen. Erzählt ein Stück Architektur nur Weltläufiges und Visionäres, ohne ihren konkreten Ort zum Mitschwingen zu bringen, vermisse ich die sinnliche Verankerung des Bauwerks an seinem Ort, das spezifische Gewicht des Lokalen.“⁸³ Dieser Dialog zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen Bildern vom Ort und individuellen Ortserfahrungen, der zwischen Materialien und Bildern, zwischen Geometrischem und Romantischem, zwischen Rationalem und Emotionalem ist das Element, das Zumthors Architektur-Denken versinnbildlicht und seinen Bauten die spezifische Ruhe und Kraft verleiht.

⁸² Mack 1999, S.104

⁸³ Zumthor 1999 a, S.38

Zusammenfassung

Im Kunsthaus Bregenz überlagern sich verschiedene Fakten auf persönlichen, historischen, gesellschaftlichen, museologischen und bautechnischen Ebenen, selbst wenn das Gebäude in einer einfachen, schnell überschaubaren Form erscheint. Diese einzelnen Fakten und Hintergründe näher zu betrachten und zu analysieren sowie dadurch ihre Bedeutung und Position in der Architekturgeschichte, vor allem in der Geschichte der Museumsarchitektur, zu bestimmen, ist der Hauptanlaß für diese Arbeit. Das vom Konzept einer Landesgalerie für zeitgenössische, regionale Kunst ausgehende Projekt Kunsthaus Bregenz wurde als eine Mischform von Kunstmuseum und Ausstellungshalle realisiert. In Anlehnung an das Zürcher Kunsthaus kündigt das Bregenzer Kunsthaus mit der Nennung des Instituts als Kunsthaus die Konzentration seiner Ausstellungsthemen auf die zeitgenössische Kunst und auf den Grenzbereich zwischen Kunst und Architektur an. Wie etwa aus unmittelbarem Einfluß auf das Grazer Kunsthaus zu ersehen ist, nimmt das Kunsthaus Bregenz durch seinen prägnanten Neubau und gelungene Ausstellungskonzeptionen eine führende Position in der Geschichte der Kunsthäuser ein.

Das aus zwei separaten Bautrakten, einem Ausstellungsgebäude und einem Verwaltungsgebäude, bestehende Kunsthaus ermöglicht eine vom üblichen Verwaltungsbetrieb und Kommerz ungestörte Kunstbetrachtung. Das eigentliche Ausstellungsgebäude ist dementsprechend wie übereinandergestapelte Betonschachteln mit gläsernen Deckeln gestaltet und erweist sich als eine vom Lärm abgeschnittene Raumkonzeption. Die fensterlosen Räume aus Beton ertragen relativ anspruchsvolle Installationen der zeitgenössischen Künstler wie Olafur Eliassons künstliche Seelandschaft im Ausstellungsraum. Der ruhige, zurückhaltende, geräumige, „ein-fache“ Raum animiert gleichzeitig die Künstler zu neuen orts-spezifischen beziehungsweise architektur-spezifischen Installationen. Die architektonischen und räumlichen Merkmale des Kunsthauses beschreibt kein anderer Satz besser als der von Zumthor selbst: „statisch auf das Notwendige, von der Nutzung und Funktion her auf das Erwünschte und Brauchbare reduziert fallen hier Konstruktion, Material und Erscheinungsform zusammen.“¹ Das Ergebnis dieses Konzeptes zeichnet sich vor allem durch den

¹ Zumthor 1998, S.214

kompakten stereometrischen Korpus, durch Serialität der Fassadenelemente, durch Leere der Ausstellungsräume, durch intelligente Wandlösungen, durch Materialeinschränkung und Formkonsequenz, durch Rechtwinkeligkeit sowie Materialehrlichkeit aus. Diese Aspekte führen dazu, daß das Gebäude in Bregenz in der Rezeption schnell als "minimalistische" Architektur eingeordnet und dementsprechend als Verkörperung des Ideals der Einfachheit zu interpretiert wird. Die Etikettierung „Minimalismus“ wird auch durch die Gemeinsamkeit in der Serialität und durch die Thematisierung der Leere sowie durch die melancholisch-romantische Ästhetik gestützt. In Wirklichkeit verbergen sich aber im Kunsthaus Bregenz hinter dem scheinbar einfachen, minimalistisch erscheinenden Gebäudekorpus einige technische Innovationen, nämlich die klimatechnische Erneuerungen und neue Fassaden-Technik und sehr komplexeren Behandlung von Themen wie Ornament und Tektonik.

Vor allem die Fassade, die dem Gebäude die unverwechselbare Eigentümlichkeit verleiht und deren Identitätsbestimmung zentrales Anliegen dieser Arbeit ist, ist ein Teil des neuen Klima- und Lichtmodulationssystems und als selbst tragendes, doppelschaliges Fassadenwerk konzipiert. Die aus großformatigen, halbdurchsichtigen Glasplatten im offenen Fugensystem miteinander geschindelte Fassade umgibt den gesamten Baukörper. Diese je 250kg schweren Glastafeln anstelle mit konventionellen Rahmen an nur vier Punkten mit Metallklammern zu verbinden, verlangt langwierige Experimente und technische Innovation. Wie der Rechnungshof berichtet, ist die durch Bauverzögerung verursachte, sehr teure Konstruktion der Glasschindelfassade aber ein wichtiger Bestandteil des als Tageslichtmuseum konzipierten Kunsthauses. In Kombination mit Lichtdecken in den inneren Ausstellungsräumen aus den gleichen Glasscheiben wird das Licht im Kunsthaus mehrfach gebrochen und von stark reflektierendem, harten Kontrast von Licht und Schatten spendenden Sonnenstrahl zur angenehm schattierten Helligkeit moduliert.

Das Licht, das ohnehin das wichtigste Element bei der Bauaufgabe eines Kunstmuseums ist, spielt in Bregenz eine besonders große Rolle. Erstens geht Zumthors Entwurf aus dem „Bild“ des Lichts, das der Ort am Bodenseeufer bei dem Architekten eindrucksvoll hinterlassen hat, hervor. Aus der Idee, diese Bild des Lichts zu einem Tageslichtmuseum umzusetzen, entstand die architektonische Lösung der besonderen Konstruktion mit geschichteten

Oberlichtsaalen. Zweitens spielt das Thema Licht hier aber nicht nur als Helligkeit spendende Quelle und in Bezug auf die optimale Modulation, also als natürliches Licht, eine Rolle, sondern auch bei der von Innen nach Außen gerichteten Richtung, also dem künstlichen Licht. In der nächtlichen Dunkelheit strahlt das Gebäude wie ein überdimensionaler Leuchtkörper sanft das innere Licht zurück. Dieser mehr oder weniger gleichmäßig leuchtende Korpus und die serielle Fassadestruktur benutzen die Künstler öfters für zusätzliche Gestaltungen, wie James Turrell sie entweder in einen kristallinen Leuchtkörper oder Keith Sonnier in ein elektronisches Zeichencodefeld umgewandelt haben. Dieser, als zusätzliche Ausstellungsfläche dienende Fassadenkonstruktion und seiner mediale Nutzung folgen andere Museumsbauten wie das Grazer Kunsthaus oder das Linzer Lentos Museum. Sie machen damit die Fassade als eigenständiges Funktionselement zum wichtigen Bestandteil der zeitgenössischen Architektur, in der seit Mitte der 1980er Jahre die auftauchende Medialisierung wie bei dem Turm der Winde von Toyo Ito oder bei dem Pariser Le Monde Arabe von Jean Nouvel zu beobachten ist.

Ein weiteres Merkmal, das der Fassade des Bregenzer Kunsthauses mit ihrer, den gesamten Gebäudekorpus umhüllenden Schindelkonstruktion aus Glas mit offenem Fugensystem eine besondere Note verleiht, ist der taktile Charakter, welcher auch bei Zumthors anderen Gebäuden immer wiederzufinden ist. Diese Umhüllung gilt zwar zunächst als bevorzugte Methode des sogenannten „Minimalismus“ in der zeitgenössischen Architektur, aber deren Eigenständigkeit einerseits verkörpert einerseits den Statuswandel der Fassade vom Gesicht zur Hülle, und deren serielle Struktur führt andererseits zur Rückkehr des vergessenen Ornaments in die zeitgenössische Architektur. Diese Veränderungen lassen wiederum den Diskurs über die ursprüngliche Wesensbedeutung der Architektur als tektonische Kunst aufleben. Das heißt, sie führen den zeitgenössischen Architektur-Diskurs aus dem Rahmen des „Minimalismus“ zu dem des Ornaments hin. Die Fassade in der zeitgenössischen, vor allem in der Tendenz der solitären, skulpturartigen Architektur, bekommt mehr Bedeutung als Hülle denn als Gesicht und emanzipiert sich von einem zufälligen Nebenprodukt zum eigensinnigen Fassadenwerk. Die Ambivalenz der Fassade, die gleichzeitig Schutz und Öffnung bieten soll, führt zum Paradigmenwechsel der Fassaden als parergonales Fassadenwerk, dessen semiotischer Status in der der mit Bildern überfüllten Gesellschaft nach dem sogenannten *iconic turn* noch mehr Bedeutung gewonnen hat. Unter dem Einfluß

„minimalistischer“ Umwickeltechnik und mit Hilfe der sogenannten intelligenten Materialien, die zusätzliche Eigenschaften wie thermische Isolierung, Illumination oder Computersteuerbarkeit besitzen, entsteht nicht nur erneut ein Diskurs über ein beliebtes Thema der Architektur-Moderne, Transparenz, sondern auch die Wiederbelebung der „Bekleidungslehre“. Nach Karin Harathers Kategorisierung des Bekleidungsstatus – vom Arbeitskleid über das Alltags- und Festkleid zur Uniform – ist die Umwickeltechnik der sogenannten „Deutsch-Schweizer“ Architekten, die durch gründliche Materialbearbeitung und handwerkliche Präzision gekennzeichnet ist, mit dem Festkleid zu vergleichen – einem elegant geschnittenen Festkleid mit seriell zusammengesetzten Elementen. Dabei wandelt sich auch der Status des Ornaments vom (Fassaden)-Schmuck zum konstruktiv-tektonischen Ornament, zur Einheit von Tektonik und Ornament.

Das Thema Ornament, das in der Moderne zum Tod erklärt wurde, taucht sowohl in der Architektur als auch in der Kunst in den letzten zwei Jahrzehnten wieder vermehrt auf. Neben der expressiven, grotesken Ornamentbildung bei den Dekonstruktivisten setzten ausgerechnet die sogenannten „Minimalisten“, deren Werke unter anderem durch die Reduktion auf das Wesentlichen, die Vorliebe zu geometrischen Formen und durch den Verzicht auf Unnötiges gekennzeichnet sind, das Reihungsprinzip und das serielle Verfahren ein, in dem sich ein oder wenige Grundmotive als Rapport wiederholen. Vor allem der Begriff Serialität beziehungsweise serielle Technik, der als kultureller Spiegel der Industriegesellschaft und als Methode der Subjekt-Eliminierung in der Musik und der Bildenden Kunst, vor allem bei Fluxus, Minimal-Art und Pop-Art häufig verwendet wurde, verweist einerseits auf die Verwandtschaft mit dem sogenannten „Minimalismus“ in der Architektur, bringt gleichzeitig aber durch die Betonung der Zusammengesetztheit und deren Merkmal der Rhythmik das Ornament zu der ursprünglichen Bedeutung als (magisches) Ordnungssystem zurück.

Die Interpretation der scheinbar einfachen Form als Verkörperung des „minimalistischen“ Einfachheitsideals geriet auch durch diese serielle Struktur ins Wanken. Die Konstruktionsanalyse von Zumthors anderen Gebäuden, das Valser Thermalbad und der Schweizer Pavillon, weisen zwar eine gewisse Analogie zu den Werken von Walter De Maria auf, der mit Zumthor befreundet ist und dessen Arbeit von Fluxus über Minimal-Art und Concept-Art bis zur Landschaft-Art reicht und Zumthor als formale Inspiration dient. Aber da die

Architektur mit den jetzigen technischen Möglichkeiten immer noch das Zusammensetzen von mehreren Teilen voraussetzt und dabei Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit beachtet werden sollen, dient die Serialität oder das Prinzip Reihung in der Architektur schon sehr lange als ein grundlegendes Gestaltungsprinzip. Dieses zusammensetzende, tektonische Eigentum der Baukunst wird nun vermehrt als tektonisches Ornament wahrgenommen. Dieser neu gewonnenen Ornament-Wahrnehmung geht es aber nicht um die bloße zusätzliche Dekoration, sondern um die „Gliederung und Rhythmisierung des Baukörpers – von den kleinsten Formen bis zu den großen Linien – aus der Konstruktionsweise“², wie Zumthor und Co. mit Blick auf den Schweizer Pavillon erklären. Bei Zumthors Bauten ist diese Aussagekraft des Tektonischen, die Frampton als „strukturelle Poetik“ bezeichnet, besonders beeindruckend ausgeprägt. Der Grund für diesen unbegreiflichen Eindruck liegt vor allem daran, daß Zumthor die einzelnen architektonischen Parameter, die materiellen wie Holz, Metall, Glas und Beton, gestalterisch auf ein Minimum reduziert und die immateriellen wie Licht, Wasser, Luft und Raum so konsequent und konzentriert behandelt, daß deren Eigenschaften am besten hervorgehoben werden. Dieser Anspruch erhebt das Gebaute zur Baukunst.

Auch im Fall des Kunsthauses Bregenz ist es die Fassade, die Zumthors Architektur-Ansichten am besten widerspiegelt: ausgehend von Bildern des Ortes und den Bildern aus eigener Erfahrung und Erinnerung von mit Licht und Luft umschlingenden Gebäude, die Konzentration und das Hervorheben der Eigenschaften des Materials aus neuem Blickwinkel sowie die Sinnlichkeit des Tektonischen im Sinne von „Zusammenfügen von Einzelheiten zu einem Ganzen“. Der aus dem Bild des Lichtes hervorgegangene Bau des Kunsthauses Bregenz prägt seinerseits Bilder von elementarer Kraft der Serialität, des Rhythmus des Ornaments und des Tektonischen, und Bilder des sanft leuchtenden kristallinen Baukörpers. Vor allem das Bild, das James Turrell mit seiner Lichtinstallation bei der Eröffnungsausstellung die texturhafte Eigenschaften Zumthor Baus am besten zur Geltung gebracht hat, dient als neues Wahrzeichen der Stadt Bregenz. Wie Vilem Flusser über die Fassaden sagt, verleiht eben diese eigensinnig konstruierte Fassade dem Kunsthaus eine gewisse „*persona*“.³ Das einprägende Bild des Kunsthauses Bregenz und Turrells Installation üben wiederum bei der Medialisierung der Fassade einen

² Hönig 2000 a, S.188

³ Flusser 1991, S.74

Einfluß aus und fügen der Museumsfassade eine neue Bedeutung als zusätzliche Ausstellungs- und Projektionsfläche zu. Durch die Förderung der Architektur-spezifischen Kunst wird auch das zurückhaltende Museumsgebäude, das manche Kritiker für das Pendant zur expressiven, selbstdarstellenden Museumsarchitektur halten, vom Rahmen ins Zentrum der Ereignisse gestellt. Auf dem Weg der Emanzipation der Fassade, vom Gesicht zum selbständigen Fassadenwerk als bekleidende Hülle, gesellt sich das in seine ursprüngliche Eigenschaften – Synthese von Ordnung und Differenzierung – zurückgekehrte Ornament.

Ob die tektonischen Eigenschaften und deren visuelle Erscheinungen als „Meta-Minimalismus“ oder „Tektonisches Ornament“ zu bezeichnen sind, ist zwar hier nicht ganz festgelegt, viel wichtiger ist jedoch die Tatsache, daß die Position und Bedeutung des Kunsthauses in Bregenz nicht wie im sogenannten „Minimalismus“ oder in der Verkörperung des Einfachheits-Ideals zu finden ist, wie es der erste Eindruck nahegelegt hat. Die Analyse der Fassaden und die Vergleiche sowie Zumthors grundlegende Stellung zur Architektur, die dieser als eine „Kunst des Fügens“ versteht, verdeutlichen vielmehr, daß die Bedeutung des Bregenzer Kunsthauses in der Emanzipation der Fassade sowie in der neugewonnenen Rolle der Fassaden als zusätzliche Installationsflächen insbesondere in der Museumsarchitektur und vor allem in der stillen Rückkehr des Ornaments in der zeitgenössischen Architektur zu finden ist.

Chronik der Kunsthäuser

- 1787 Gründung der Künstler-Gesellschaft in Zürich
- 1870 Gründung der Künstler-Gesellschaft in Glarus
- 1910 Bau des Kunsthausegebäudes in Zürich nach dem Plan von Karl Moser
- 1910 Gründung der Künstler-Gesellschaft in Nürnberg
- 1952 Errichtung des Kunsthauses Glarus
- 1956 Gründung des Kunsthauses Aargau,
Bau des Kunsthausegebäudes in Aargau
- 1957 Gründung der Künstler-Gesellschaft in Zug
- 1961 Kunsthaus Apolda
- 1972 Gründung der (Künstler-)Stiftung in Grenchen
- 1977 Gründung des Kunsthauses in Essen
- 1985 Kunsthaus Zug
- 1985 Umzug des Kunsthauses Nürnberg in ein Bürogebäude
- 1990 Umbau eines ehemaligen Wohnhauses zum Kunsthaus Zug
- 1990 Eröffnung/Errichtung des Kunsthauses (Centre PasquArt) in Biel
in einem ehemaligen Hospital
- 1989-1991 Errichtung / Umbau des Wiener Kunsthauses, Hundertwasser-
Haus in einer ehemaligen Möbelfabrik der Firma Thonet von 1892
- 1992 Errichtung Kunsthaus Mürzzuschlag in einer ehemaligen
Franziskaner Kirche
- 1994-1997 Bau des Kunsthauses in Bregenz
- 1996 Bau des Kunsthauses Kaufbeuren
- 1997 Erweiterung des Kunsthauses Aargau nach dem Plan von Herzog
& de Meuron
- 2000 Erweiterung und Renovierung des Gebäudes Centre PasquArt
nach dem Plan von Diener & Diener
- 2001 Restaurierung und Neubezug des ehemaligen
Künstlervereinsgebäudes / Kunsthausegebäudes für das
Nürnberger Kunsthaus
- 2004 Bau des Kunsthauses Graz
- 2005 Sanierung des Kunsthauses Zürich

Ausstellungs – und Veranstaltungsliste des Kunsthauses Bregenz

1997 -----

| | |
|---|-----------------------------|
| James Turrell | 26. 07. 1997 – 07. 09. 1997 |
| Kunst in der Stadt | 26. 07. 1997 – 07. 09. 1997 |
| Künstlerinnen 50 Positionen zeitgenössischer internationaler Kunst. | 28. 09. 1997 – 30. 11. 1997 |

1998 -----

| | |
|---|-----------------------------|
| Per Kirkerby. Personale | 05. 12. 1997 – 15. 02. 1998 |
| Lois Renner. Luxusbilder Personale | 28. 02. 1998 – 13. 04. 1998 |
| Atlas Mapping. Künstler als Kartographen. Kartographie als Kultur | 28. 02. 1998 – 13. 04. 1998 |
| Adrian Schiess. Malerei – Personale | 25. 04. 1998 – 28. 06. 1998 |
| Räume der Kunst. Konzepte, Projekte und Realisierungen | 25. 04. 1998 – 28. 06. 1998 |
| Sepp Dreissinget | 08. 05. 1998 – 28. 06. 1998 |
| Life Style Internationale Kunst in den Grenzbereichen von Mode, Design, Styling, Interior und Werbung | 11. 07. 1998 – 20. 09. 1998 |
| Rainer Ganahl. Personale | 10. 10. 1998 – 22. 11. 1998 |
| Erwin Bohatsch. Malerei Personale | 28. 11. 1998 – 24. 01. 1999 |
| Gerhard Merz Dresden – Dokumentation einer architektonischen Skulptur | 28. 11. 1998 – 24. 01. 1999 |

| | |
|--|-----------------------------|
| 1999 ----- | |
| Ingeborg Strobl. Einige Gegenstände. Und Sonnenuntergang | 30. 01. 1999 – 05. 04. 1999 |
| Erwin Wurm, one minute sculptures | 30. 01. 1999 – 05. 04. 1999 |
| Albert Bechtold, Edmund Kalb, Rudolf Wacker Werkschau | bis 27. 06. 1999 |
| Lucinda Devlin, Andreas Gursky, Candida Höfer. Räume | 09. 04. 1999 – 27. 06. 1999 |
| Ernst Strouhal/ Heimo Zobering Der KATALOG | 28. 04. 1999 – 27. 06. 1999 |
| Wolfgang Laib. Personale | 10. 07. 1999 – 19. 09. 1999 |
| Keith Sonnier. Personale | 02. 10. 1999 – 28. 11. 1999 |
| Kunst in der Stadt 3 / Naturally art | |
| Helmult Federle. Personale | 09. 12.1999 – 06. 02. 2000 |
| 2000 ----- | |
| Peter Kogler. Personale | 19. 02. 2000 – 30. 30. 2000 |
| Donald Judd – Farbe | 13. 05. 2000 – 02. 07. 2000 |
| Lebenskunstwerke – Dinge zwischen Leben, Kunst und Werk | 15. 07. 2000 – 17. 09. 2000 |
| Kunst in der Stadt 4 | |
| Symposium Kunsthäuser – Kunst versus Architektur | 16. 11. 2000 – 18. 11. 2000 |
| 2001 ----- | |
| Daniel Buren – Les Couleurs Traversées | 27. 01. 2001 – 18. 03. 2001 |
| Olafur Eliasson – The mediated motion | 31. 03. 2001 – 13. 05. 2001 |
| Förg | 24. 05. 2001 – 08. 07. 2001 |
| Jeff Koons | 18. 07. 2001 – 16. 09. 2001 |
| Hiroshi Sugimoto – The Architecture of Time | 27. 09. 2001 – 06. 01. 2002 |
| Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten | 03. 10. 2001 – 07. 01. 2002 |

2002 -----

| | | |
|------------------|--|-----------------------------|
| Douglas Gordon | | 19. 01. 2002 – 14. 04. 2002 |
| Gilbert & George | | 28. 04. 2002 – 23. 06. 2002 |
| Louise Bourgeois | | 06. 07. 2002 – 15. 09. 2002 |
| Ruth Schnell | | Juli / August 2002 |
| Pierre Huyghe | | 28. 09. 2002 – 24. 11. 2002 |

2003 -----

| | | |
|--|--|-----------------------------|
| Doug Aitken | | 07. 12. 2002 – 26. 01. 2003 |
| Mariko Mori | | 08. 02. 2003 – 23. 03. 2003 |
| Gerhard Merz | | 12. 04. 2003 – 22. 06. 2003 |
| Franz West | | 05. 07. 2003 – 14. 09. 2003 |
| Anish Kapoor | | 27. 09. 2003 – 16. 11. 2003 |
| Remind ... Elja-Llisa Ahtila, Tacita Dean, Anri Sala, Jane & Louise Wilson | | 30. 11. 2003 – 11. 01. 2004 |
| Tone Fink | | 06. 12. 2003 – 18. 01 2004 |

2004 -----

| | | |
|-----------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Gary Hume | The Bird hard a Yellow Beak | 24. 01. 2004 – 21. 03. 2004 |
| Santiago Sierra | 300 Tonnen | 03. 04. 2004 – 23. 05. 2004 |
| Jenny Holzer | Truth Bevor Power | 12. 06. 2004 – 05. 09. 2004 |
| Thomas Demand | Photography | 18. 09. 2004 – 07. 11. 2004 |
| Hans Scabus | Das Rendezvousproblem | 20. 11. 2004 – 16. 01. 2005 |

Bildverzeichnis

1. Kunsthaus Bregenz und Kornmarkt Theater
Foto: Hélène Binet
Quelle: Zumthor 1998, S. 213
2. Kunsthaus Bregenz, Eingang / Kornmarkt-Theater
Foto: Hélène Binet
Quelle: Köb/KUB 1999, S.66
3. Kunsthaus Bregenz Erdgeschoß/Foyer,
Foto: Hélène Binet
Quelle: Zumthor 1998, S.239
- 4-5. Kunsthaus Bregenz Ausstellungsräume
Foto: Hélène Binet
Quelle: Köb/KUB 1999, S.86, 85
6. Peter Zumthor, Skizze für Kunsthaus Bregenz
Quelle: Köb/KUB 1999, S. 11
7. Lageplan des Kunsthauses in Bregenz
Quelle: Köb/KUB 1999, S.19
8. Grundriß, Erdgeschoß/Foyer
Quelle: Zumthor 1998, S.218
9. Grundriß, 1. Untergeschoß
Quelle: Zumthor 1998, S.219
- 10-11. Grundriß, Ausstellungsbereich, Schnittebene Bereich
Oberlicht/Brüstung
Quelle: Zumthor 1998, S.220
- 12-13. Schnitt A und B
Quelle: Zumthor 1998, S.221, 222
14. Verwaltungsgebäude
Foto: Hélène Binet
Quelle: Köb/KUB 1999, S.95
15. KUB Café/Bar
Foto: k.A. (Adolf Bereuter oder Gerald Zugmann)
Quelle: Köb/KUB 1999, S.98
16. Verwaltungsgebäude, Schnitt, Grundriß
Quelle: Köb/KUB 1999, S.98
- 17-18. Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Wettbewerbsmodell, 1989
Lageplan, Ansichten
Quelle: Bahula 1990/1991, S. 48, 49

- 19-20. Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Arbeitsmodell (gegen 1992),
Modellansicht / Innenanraumansicht
Quelle: Sarnitz 1992, S.131, 130
21. Donald Judd, Entwürfe für das Verwaltungsgebäude des
Kunsthauses Bregenz, (gegen 1991)
Quelle: Sarnitz 1992, S.121, 123, 125
- 22-23. Donald Judd, Chinati Foundation, Südliche Artilleriehalle/
Nördliche Artilleriehalle (Dach und Fenster: Donald Judd)
Foto: Florian Holzherr (2001)
Quelle: The Chinati Foundation, Marfa
- 24-26. Toyo Ito, Turm der Winde, Yokohama, 1986
Foto: Schinkenchiku-sha (26)
Quelle: Riley 1995, S.132, 133 (24, 26); Ito 1991, S.45 (25)
- 27-28. Herzog & de Meuron, Sammlung Goetz, München, 1989-1992
Foto: Margherita Spiluttini
Quelle: Sammlung Goetz 2004
- 29-30. Weber + Hofer, Lentos Museum, Linz, 2003
Foto: Dietmar Tollerian; Engelhardt/Sellin
Quelle: KUB 2004 a, S.104-105, 53, 98; Weber/Hofer 2004, S.53
- 31-34. Colin Fournier/Peter Cook, Kunsthaus Graz, 2004
Foto: Harry Schiffer (31); Paul Ott (32); Colin Fournier (33);
Angelo Kaunat (34)
Quelle: Bachmann 2003, S.45, 49; Mehl 2004, S. 39, 41
- 35-39. Keith Sonnier, Millennium 2000, Kunsthaus Bregenz, 1999
Foto: Markus Treffer; Gruppe S. F. & H.
Quelle: Köb/KUB 1998, S.63, 58, 59, 61; KUB Postkarte
- 40-47. Daniel Buren, Les Couleurs Traversées, Kunsthaus Bregenz,
2001, 1.OG. Deckenplan, Organisation der Farbe: Vertikale
Ausrichtung (40-44) /2.OG. Deckenplan, Vervielfältigung der
Farbe: Unendlichkeit (45-47) © DB
Foto: Rudolf Sagmeister
Quelle: Schneider/KUB 2001 a, (o. Seitenangabe)
- 48-51. Olafur Eliasson, The mediated motion, Kunsthaus Bregenz, 2002
Foto: Olafur Eliasson, Markus Treffer
Quelle: Schneider/KUB 2001 b, S.59, 61, 62, 73
- 52-53. Pierre Huyghe, L'Expedition Scintillante/A Musical, Kunsthaus
Bregenz, 2002, Act 1 / Act 3
Foto: Markus Treffer
Quelle: Christov-Bakagiev/Castello di Rivoli 2004, S.95, 104
54. Hans Schabus, Rendezvousproblem, Kunsthaus Bregenz, 2004
High, Low And In Between
Foto: Markus Treffer
Quelle: Schneider 2004, (o. Seitenangabe)

55. Renzo Piano, Cy Twombly Gallery, Houston, Texas, 1995,
Foto: Hickey-Robertson/Cy Twombly Gallery
Quelle: Newhouse 1998, S.83
56. Morger/Degelo/Kerez, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2000
Foto: Philip Schönborn
Quelle: Fabach 2000, S.124
57. Gigon & Guyer, Kirchner Museum, Davos, 1992
Foto: Heinrich Helfenstein
Quelle: Newhouse 1998, S.89
- 58-60. Bruner/Cott Associates, MASS MoCA, North Adams, 1999
Foto: k. A.
Quelle: Bruner/Cott 2005
- 61-62. Tadao Ando, Haus Azuma, Sumiyoshi, 1975-1976
Foto: Tadao Ando
Quelle: Institut Français d'Architecture 1982, S.39 (61);
Ruby/Sachs/Ursprung 2003, S.31(62)
- 63-64. Gigon & Guyer, Kirchner Museum, Davos, 1992
Foto: Heinrich Helfenstein
Quelle: Light Contruction, S.128, 127
65. Morger/Degelo/Terez, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2002
Foto: Ruedi Walti
Quelle: Fabach 2000, S.119
- 66-67. Herzog und de Meuron, Stellwerk auf dem Wolf, Basel 1992-95
Foto: Margherita Spiluttini
Quelle: Riley 1995, S.73; Mack 1996. S.33
68. Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, 1997
Foto: Gaston Wicky
Quelle: Hubeli 1997, S.15
- 69-72. Kunsthaus Bregenz, Fassadendetails
Foto: Ignacio Martinez (69); SoYoung Park (70),
Hélène Binet (71-72)
Quelle: Newhouse 1998, S.58; Zumthor 1998, S.211, 210
73. Kunsthaus Bregenz, Schnitt, Fassade
Quelle: Köb/KUB 1999, S.28f
74. Kunsthaus Bregenz, Grundriß Fassade Ostecke
Quelle: Köb/KUB 1999, S.30f
- 75-76. Kunsthaus Bregenz, Schindelaufleger, Schnitt, Grundriß
Quelle: Köb/KUB 1999, S.32f
- 77-80. Peter Zumthor, Thermalbad Vals, 1996,
Ansichten / Grundriß / Aufriß
Foto: Hélène Binet (77, 78)
Quelle: Zumthor 1998, S.196, 197; Levene/Cecilia 1998 b, S.276;

81. Vals, Steinschnittmuster
Foto: Margherita Spiluttini
Quelle: Steiner 1997, S.32
82. Peter Zumthor, Thermalbad Vals, Außenbecken
Foto: Margherita Spiluttini
Quelle: Steiner 1997, S.31
83. Thermalbad Vals, Wand
Foto: Pierre Schutz
Quelle: Johnston 1996, S.19
84. Thermalbad Vals, Treppe zum Untergeschoß / 5-5-5er Schichten
Foto: Hélène Binet (Zahlen: Verfasserin)
Quelle: Zumthor 1998, S.171
85. Systemplan für Wandschichtung der Therme Vals
Quelle: Johnston 1996, S.48
86. Schema der Steinschichten der Therme Vals
- 87-90. Walter De Maria, 4-6-8 Serie, Museum für Moderne Kunst,
Frankfurt am Main
Foto: Rudolf Nagel
Quelle: Meyer 1991, S.34, 30, 31, 32
91. Schematische Darstellung der Positionierung der 4-6-8 Serie
Quelle: Meyer 1991, S.27
92. Walter De Maria, 4-6-8 Serie, 1966, Atelier Walter De Maria,
New York 1966
Foto: Eric Pollitzer
Quelle: Meyer 1991, S.28 u. 29
93. Peter Zumthor, Topographie des Terrors, Modell, 1997
Foto: Reto Führer
Quelle: Yoshida 1998, S.198-199
- 94-95. Peter Zumthor, Schweizer Pavillon Klangkörper, Expo 2000,
Hannover
Foto: SoYoung Park (94); Christian Richters (95)
Quelle: Hönig 2000 b, S.27 (95)
96. Peter Zumthor, Klangkörper-Modell, Maßstab 1:10
Foto: Atelier Peter Zumthor
Quelle: Zumthor 2000, S.32
97. Peter Zumthor, Skizze, Regel-Muster=Flankenhof/Kreuzhof
Quelle: Hönig 2000 a, S.91
98. Schweizer Pavillon, Klangkörper, Längsschnitt Barraum Stapel 6
Quelle: Hönig 2000 a, S.48-49
99. Schweizer Pavillon, Klangkörper, Grundriß
Quelle: Hönig 2000 a, S.89

100. Walter de Maria, 360° I-Ching, 64 Sculptures, 1981
192 sechseckige, weiß lackierte Holzstäbe von je 2 m Länge, 384 von je 87,5 cm Länge
Foto: Nic Tenwiggenhorn
Quelle: Kellein 1987, Kat. 28
- 101-102. Le Corbusier und Iannis Xenakis, Philips Pavillon auf der Weltausstellung Brüssel 1958
Foto: Lucien Hevré
Quelle: Newhouse 1998, S.22; Pehnt 1989, S.27
103. Iannis Xenakis, Partiturseite der Komposition Metastasis 1954
Quelle: Pehnt 1989, S.27
104. La Monte Young, Trio for Strings, 1958
Quelle: Strikland 2000, S.116-117
105. Alex Arteaga, Lob der Schaltheit für 7 Frauenstimmen und nachhallenden Raum
Quelle: Hassenstein/Steiner 2000, S.62
106. John Ruskin, Klacks und Figur
Quelle: Gombrich 1982, 166
107. Ralph N. Wornum, Ornament-Vorschlag für ein Halstuch
Quelle: Gombrich 1982, S.166
108. Herzog & de Meuron, Bibliothek der Fachhochschule, Eberswalde, 1999
Foto: Thomas Ruff, 1999, C-print, Diasec face, 185x235cm, Courtesy Mai 36 Galerie Zürich,
Quelle: Biennale Venezia/Foster 2004, S.105
- 109-110. Herzog & de Meuron, Ricola Fabrik- und Lagerhalle, Mulhouse-Brunnstatt, 1993
Foto: Thomas Ruff
Quelle: Herzog/de Meuron 1995, (o. Seitenangaben)
111. Ludwig Mies van der Rohe / Philip Johnson, Seagram Building, New York, 1954-1958
Foto: Ezra Stoller/Esto
Quelle: Grössel/Leuthäuser 2001, S. 230
112. Detail der Fassadenkonstruktion
Quelle: Grössel/Leuthäuser 2001, S. 231
- 113-114. Mauersystem von Mies van der Rohe
Quelle: Frampton 1993, S.182, 181
- 115-117. Jean Nouvel, Institut du Monde Arabe, Paris, 1987
Foto: Hisao Suzuki; Georges Fessy
Quelle: Herzog/Krippner/Lang 2004, S.266, 267
- 118-119. Ortner & Ortner, Museum für Moderne Kunst, Wien, 2001
Foto: Rupert Steiner/Thomas Ott
Quelle: Herzog/Krippner/Lang 2004, S.80. 81

- 120-121. Mario Botta, San Giovanni Battista-Kirche in Mogno, Tessin, 1986-1996
Foto: Enrico Cano (120); Archivio Mario Botta (121)
Quelle: Pizzi 1998, S.155, S.158
- 122-123. Toyo Ito, Pavillon, Serpentine Gallery, London, 2002
Foto: Peter Cook/View
Quelle: Knebel 2003, S.73
- 124-125. Mansilla/Tuñon, Auditorium, León, 2002
Foto: Luis Asin/Roland Halbe
Quelle: Cohn 2003, S.47
- 126-127. Mansilla/Tuñon, MUSAC in León, 2004
Foto: Roland Halbe
Quelle: Englert 2005, S.48,49,55
- 128-129. Aires Mateus e Associados, Studentenwohnheim Coimbra, Lissabon, 2003
Foto: Daniel Malihão
Quelle: Herzog/Krippner/Lang S. 153
130. Claude Perrault, Illustration zu Vitruvs Wasseruhr, 1684
Ktesibius-Typ
Quelle: Mardaga 1979, S.289
131. Klepsydra
Quelle: Klepsydra 2005
- 132-133. Iktinos/Kallikrates/Phidias, Parthenon, Akropolis, Athen, 447-438 v.Chr.
Foto: David Finn; John Pawson
Quelle: Boardman 1985, Taf II.; Pawson 2000, S.204
134. Donato Bramante, Tempietto San Pietro in Montorio, Rom, 1502
Foto: Francesco Tansi
Quelle: Borsi 1989, S.54
135. Andrea Palladio, San Girogio Maggiore, Venedig, 1565-1575
Foto: Bildstudio Cameraphoto Arte die Venezia
Quelle: Concina 1996, S.302
136. Etienne-Louis Boullée, Opera, 1793
Quelle: Wyss 1987, S.88
137. Römische Tempel, Maison Carré und Carré d'Art von Norman Foster, Nîmes, 1993
Foto: Foster and Partners
Quelle: Lampugnani/Sachs 1999, S.35
138. Norman Foster, Carré d'Art, 1993
Foto: Richard Bryant/Arcaid
Quelle: Lampugnani/Sachs 1999, S.39

139. Tadao Ando, Langen Foundation, Neuss, 2004
Foto: Tomas Riehle/artur 2004
Langen Foundation, Neuss © Tomas Riehle/artur 2004
Quelle: Langen Foundation, Neuss
- 140-141. Richard Steiff, Ostbau der Firma Steiff, Gingen, 1903
Foto: Margarete Steiff GmbH/space4
Quelle: Meyer 2003, S.92, 95
- 142-144. Herzog & de Meuron, SUVA-Haus, Basel, 1988-1993
Foto: Atelier Eidenbenz (142); Ruedi Walti (143, 144)
Quelle: Mack 1996, S.42, 43
145. Konrad Frey, Kunsthaus Mürzzuschlag, Steiermark, 1988-1991
Foto: Toni Muhr
Quelle: Becker/Steiner/Wang 1995, S.263
146. Herzog & de Meuron, Helvetia Patria, St. Gallen, 1998-1991
Foto: Hisao Suzuki
Quelle: Levene/Cecilia 2002, S.195
147. Weber + Hofer, Lentos Museum, Linz, 2003
Foto: Dietmar Tollerian
Quelle: KUB 2004 a, S.59
148. Dieter Leistner, Aufblick 050: Hypo Bank, Düsseldorf, 1999,
Architekt: Oswald Mathias Ungers
Quelle: Neue Sammlung 2004
149. Dieter Leistner Aufblick 072: Badisches Landesbibliothek, Karlsruhe
Architekt: Oswald Mathias Ungers, 1987-1992
Quelle: Neue Sammlung 2004
150. Thermalbad Vals
Foto: SoYoung Park
151. *wabi* Motiv bei Pawson, Lehmwand, Mali,
Foto: Cindy Palmano,
Quelle: Pawson 2000, S.235
152. Peter Zumthor, Schutzbauten für Ausgrabung mit römischen
Funde, Chur, 1985-1986, Eingang
Foto: Shigeo Ogawa/Shinkenchiku-sha
Quelle: Yoshida 1998, S.30
- 153-154. Peter Zumthor, Atelier, Haldenstein, 1985-1986,
Eingang/Westseite
Foto: Shigeo Ogawa/Shinkenchiku-sha
Quelle: Yoshida 1998, S.62, 64
155. Antoine Pompe, Architektur vor 1914 – Architektur nach 1918
Quelle: Pehnt 1983, S.57
156. Architektur nach 1991 (überarbeitet durch Verfasserin)

LITERATURVERZEICHNIS

Achleitner 1999:

Friedrich Achleitner, Die Konditionierung der Wahrnehmung, in: Köb, Edelbert/Kunsthhaus Bregenz (Hg.): Peter Zumthor. Kunsthhaus Bregenz, Ostfildern-Ruit 1999 (3. Auflage), S. 44-49

Achleitner 1997:

Friedrich Achleitner, Art Museum, Bregenz, Austria, in: Domus No.798, November 1997, S.36-43

Adam 1997:

Hubertus Adam, Fließendes Wasser, geschichteter Stein, in: Bauwelt, 14/1997, 11.April 1997, *Sport in der Schweiz*, S. 738-745

Adam 2000 a:

Hubertus Adam, Häuser für Kontemplative oder Peripatetiker? Bemerkungen zum Museum und seinen Architekten“, Beitrag zum Symposium *Kunsthäuser. Architektur versus Kunst. Kunst versus Architektur* Kunsthhaus Bregenz/ Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (2000) (Internet Veröffentlichung) www.kunsthhaus-bregenz.at/html/welcome00.htm (Stand: Dezember 2004)

Adam 2000 b:

Hubertus Adam, Ordnung, Schmuck, Welt, in: *archithese* 1/2000 , 66-73

Adam 2001 a:

Hubertus Adam, Grösste Einfachheit – grösste Kunst?. Das Minimale nach dem Ende der konsumkritischen Ära, in: *archithese* 4/2001 *Neue Formen des Minimalismus*, S.14-17

Adam 2001 b:

Hubertus Adam, Neue Formen des Minimalismus, in: *archithese* 4/2001 *Neue Formen des Minimalismus* S. 3

Adam 2003:

Hubertus Adam, Gebrochne Wirklichkeit, in: *archithese* 1/2003 *Swiss Performd 03*, S. 10-15

Adorno 1997:

Theodor Adorno, Funktionalismus heute, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt a.M. 1997, S.375-395

Alexander 1995:

Christopher Alexander, *Eine Muster-Sprache*, Wien 1995

Architectural Review 1997:

(Autor unbekannt), Mystical presence, in: *Architectural Review*, Vol.CCII, No.1210, December 1997, S.46-53

archithese 2004:

archithese, Februar 2004 *Neue Ornamente. Ornaments nouveaux*

Architektur Galerie Luzern 1988:

Architektur Galerie Luzern (Hg.), *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeit aus der Atelier Peter Zumthor 1985-1988*, Ausst.-Kat., Architektur Galerie Luzern/Haus der Architektur, Graz, Luzern 1988(?)

Architettura 2005:

Architettura (Web), www.architettura.it/files/20031023 (Stand: Mai 2005)

Asman 2002:

Carrie Asman, Ornament und Bewegung: Wissenschaft und Kunst in Gottfried Sempers Schmuckbegriff, in: Philip Ursprung (Hg.), Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, Ausst.-Kat. *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, Canadian Centre for Architecture, Montreal/Heinz Architectural Center/Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/Schaulager, Basel/Netherlands Architektur Institute, Rotterdam, Baden 2002, S.396-409

Asmuth 2003:

Bernhard Asmuth, Poetik: Deutschland, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd.6, Tübingen 2003, S.1339-1354

Avon/Celan 1988:

Annalisa Avon/Germano Celan (Hg.), Rassegna Nr.36, 4 Dezember 1988, *Minimal*, Milano

Auer 1988:

Gerhard Auer, Vom Nutzen des Nichts. Minimalistische Formen und Formeln in der Architektur, in: Daidalos 30 (15. Dezember 1988), *Pathosformeln in der Architektur*, S.96-109

Bachelard 1994:

Gaston Bachelard, Poetik des Raumes, Frankfurt a.M. 1994

Bachmann 1997:

Wolfgang Bachmann, Kunsthaus Bregenz, in: Baumeister 9/1997, *Architektur und Urbanität – Art der Suche nach der verlorenen Milieu*, S.50-57

Bachmann 2003:

Wolfgang Bachmann, Kunsthaus in Graz, in: Baumeister 12/2003, *Die ungewöhnliche Form*, S.42-53

Bachmann 2004:

Wolfgang Bachmann, Über Oberflächen, in: Baumeister 3/2004, *Über Oberflächen*, S.39

Baeza 1994:

Alberto Campo Baeza, More with less Essentiality, in: Maggie Toy (Hg.), Architectural Design Profile No.110, Vol.64, July/August 1994, *Aspect of Minimal Architecture I*, S.22-23

Bahula 1990/1991:

Josef Bahula (Hg.), Wettbewerb: Neubau einer Landesgalerie in Bregenz, Vorarlberg, in: Architekturjournal (ehem. Fachjournal) Wettbewerbe 14, 1990/1991, S.44-64

Bartetzko 1998:

Dieter Bartetzko, Die Konsequenz der Moderne, in: Der Architekt 5/1998, S.284-288

Baselitz 2000:

Georg Baselitz, Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand, in: Köb, Edelbert/ Kunsthaus Bregenz (Hg.): Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Köln 2000, S.11-15

Baumann 2004:

Gisela Baumann, Dia:Beacon, in: Bauwelt, Nr.40/41, 29.10.2004, *Museum ohne Architektur?*, S.28-33

Baumeister 2004:

Baumeister, März 2004 *Über den Oberflächen*

Baumeister 2003:

Baumeister, Februar 2003 *Fassaden und Ornament*

Becker/Steiner/Wang 1995:

Annette Becker/Dietmar Steiner/Wilfried Wang (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert: Österreich, Ausst.-Kat., Deutsches Architektur Museum, Frankfurt a. M./Architektur Zentrum, Wien, München/New York 1995

Benjamin 1977:

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1977

Benjamin 1983:

Walter Benjamin, Passagenwerk, Bd.2, Frankfurt a. M. 1983

Beuth/Guratsch 1997:

Reinhard Beuth/Dankwart Guratsch, Ewiges Schnee am Ufer, in: Die Welt, Nr.172-30, 26.07.1997, S.10

Bertoni 1999:

Franco Bertoni, Claudio Silvestrin, Basel/Boston/Berlin 1999

Bertoni 2002:

Franco Bertoni, Minimalistische Architektur, Basel/Boston/Berlin 2002

Biennale Venezia/Foster 2004:

Fondation La Biennale di Venezia/Kurt W. Forster (Hg.), Metamorph. Ausst.-Kat., 9. International Architecture Exhibition, Venezia, Venezia 2004

Bignens 1992:

Christoph Bignens, Die Stadt als Spiegelkabinett. Die Glätte auf der Spur, in: archithese 3/1992, *Nur Fassade*, S.29-37

Binding 1998:

Günther Binding, Architektonische Formenlehre, Darmstadt 1998 (4. überarbeitete und ergänzt Auflage)

Bippus 2003:

Elke Bippus, Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism, Berlin 2003

Bloch 1976:

Ernst Bloch, Die Erzeugung des Ornaments, in: ders., Gesamtausgabe Bd. 16, Geist der Utopie, Frankfurt a.M. 1976 (Faksimileausgabe)

Bloomer 2000:

Kent Bloomer, The nature of ornament. Rhythm and metamorphosis in architecture, New York 2000

Boardman 1985:

John Boardman, *The Parthenon and its sculptures*, London 1985

Böhme 1998 a:

Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998

Böhme 1998 b:

Gernot Böhme, *Ästhetik der Atmosphäre*, in: *Daidalos* 68, Juni 1998, *Konstruktion von Atmosphären*, S.112-115

Böhme 2002:

Gernot Böhme, *Atmosphären als Gegenstand der Architektur*, in: Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, Ausst.-Kat. Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, Canadian Centre for Architecture, Montreal/Heinz Architectural Center/Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/ Schaulager, Basel/Netherlands Architektur Institute, Rotterdam, Baden 2002, S.410-417

Bögle 2004:

Annette Bögle, *Ingenieur-Kunst. Die Handschrift des Konstrukteurs*, in: *Baumeister 5/2004 Architekt und Ingenieur*, S.78-81

Bötticher 1862:

Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Berlin 1862

Bonnefoi 1981:

Christian Bonnefoi, *Louis Kahn and Minimalism*, in: *Oppositions*, 24, 1981, S.3-25

Borsi 1989:

Franco Borsi, *Bramante*, Milano 1989

Burda 2004:

Hubert Burda, *»Iconic turn weitergedreht« – Die neue Macht der Bilder*, in: Christa Maar/ders. (Hg.), *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S.9-14

Bruner/Cott 2005:

Bruner/Cott Associates (Web): www.brunercott.com/mocaweb/07page.html
(Stand: Mai 2005)

Brüderlin 1996:

Markus Brüderlin, *Nachwort: Die Transformation des White Cube*, in: Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, Berlin 1996, S.139-166

Brüderlin 2004:

Markus Brüderlin (Hg.), *ArchiSkulptur, Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Ausst.-Kat., Fondation Beyeler, Riehen, Ostfildern-Ruit 2004

Brüderlin/Fondation Beyeler 2001:

Markus Brüderlin/Fondation Beyeler (Hg.), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Ausst.-Kat., Fondation Beyeler, Riehen, Köln 2001

Bürttiker 1993:

Urs Bürttiker, *Louis I. Kahn*, Basel/Berlin/Boston 1993

Bundesamt für Kultur 1996:

Bundesamt für Kultur (Hg.), *Minimal Tradition*, Baden 1996

BDZ 2002:

Bundesverband der Deutschen Zementindustrie e.V. (Hg.), Beton Atlas, Basel/Boston/Berlin 2002 (2.Auflage)

Buren 2001:

Daniel Buren, Prinzipien und Auswahl der Materialien aufgrund einer Analyse des Ortes, in: Eckert Schneider/Kunsthaus Bregenz (Hg.), Daniel Buren. Ausst.-Kat., Kunsthaus Bregenz, Köln 2001 (ohne Seitenangaben)

Casciani 2002:

Stefano Casciani, Purism in the suburbs, in: *Domus*, 850, July/August 2002, S.54-67

Centre Culturel Suisse 2001:

Centre Culturel Suisse (Hg.), *Matiere d'Art. Architecture contemporaine en Suisse*, Ausst.-Kat. Centre Culturel Suisse, Paris, Basel/Boston/Berlin 2001

Chang 1996:

Amos Ih Tiao Chang, *The Tao of Architecture*, Seoul 1996 (Eng. Ausgabe: Princeton 1981; 1.Auflage unter *Intangible Content in Architectonic Form*, Princeton 1956)

Chramosta 1998:

Walter Chramosta, Ein Blickmagnet am Bodensee, in: *Die Presse/Spectrum*, Nr.15208, 31.10.1998, S.XI

Christov-Bakagiev/Castello di Rivoli 2004:

Carolyn Christov-Bakagiev/Castello di Rivoli (Hg.), Pierre Huyghe. Ausst.-Kat. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea Rivoli-Torino, Milano 2004

Ciorra 1995:

Pippo Ciorra, Peter Eisenman. Bauten und Projekte, Stuttgart 1995

Coenen 1999:

Jo Coenen, Die Qual der Wahl. Vom Umgang mit Materialien an der Fassade, in: *AIT-Skript*, Bd.3, Kombinationsfassaden und der Systemgedanke in der Architektur, Leinfelden-Echterdingen 1999, S.55-71

Cohn 2003:

David Cohn, Auditorium in León, in: Baumeister, 2/2003, *Fassade und Ornament*, S.44-49

Collatz 1986:

Lothar Collatz, *Geomertische Ornamente*, Augsburg 1986

Concina 1996:

Enrico Concina, *Kirchen in Venedig: Kunst und Geschichte*, München 1996

Conrads 1994:

Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin/Frankfurt a. M./Wien 1964

Crimp 1996:

Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996

Czech 1995:

Hermann Czech, Eine Muster-Sprache, in: Christopher Alexander, Eine Muster-Sprache, Wien 1995, S.I-XIII

Dahlhaus 1985:

Carl Dahlhaus, Musik und Zahl. Zur Geschichtlichkeit eines metaphysisches Prinzips, in: daidalos 17, September/1985, *Der hörbare Raum*, S.18-25

Dal Co 1995:

Francesco Da Co, Tadao Ando, Complete Works, London 1995

Davey 1998:

Peter Davey, Zumthor the Shaman, in: Architectural Review, Vol.204, no.1220, October/1998, S.68-74

Derrida 1992:

Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992

Dohrn-van Rossum 1995:

Gerhard Dohrn-van Rossum, Die Geschichte der Stunde, München/Wien 1995

Dollinger 1966:

Horst Peter Dollinger, Material Struktur Ornament. Beispiele Architektur Heute, München 1966 (Datum bezieht sich auf Vorwort)

Dröge/Müller 1997:

Franz Dröger/Michael Müller, Museums als urbaner Raumknoten, in: Werk, Bauen+Wohnen 12/1997 *Von den Neunzigern in die Siebziger und zurück*, S.6-21

Düttmann 2003:

Martina Düttmann, What happened to their Rock´n´Roll? Ein Kunsthaus für Graz, in: Bauwelt 46/2003, *Mit gewagten Form*, S.10-15

Dungl 1997:

Leopold Dungl, Ein radikal einfacher Behälter für Kunst, in: Kurier, Nr.203, 25.07.1997, S.30

Dworschak/Wenke 2000:

Gunda Dworschak/Alfred Wenke, Metamorphosen, Düsseldorf 2000

Eisenman 1999:

Peter Eisenmann, Interstitial space, in: AIT-Skript, Bd.3, *Kombinationsfassaden und der Systemgedanke in der Architektur*, Leinfelden-Echterdingen 1999, S.18-28

Endlich 2004:

Stefanie Endlich, Japanische, strukturelle Heiterkeit, in: Berliner Zeitung, Nr.121, 26.05.2004, S.27

Englert 2005:

Klaus Englert, MUSAC in León, in: Baumeister 03/2005 *Ansichten*, S.48-56

Expomedia 2005:

Expomedia (Web), www.expo-media.de (Stand: Februar 2005)

Fabach 2000:

Robert Fabach, Ohne Titel; Stein, Glas, Holz. Kunstmuseum Liechtenstein in Vaduz. Morger Degelo Kerez, in: Architektur Aktuell, Nr. 249, Dezember/2000, *Frames*, S.118-127

- Fernández 2004:
María Ocón Fernández, Ornament der Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte imdeutschen Architekturdiskurs (1850-1930), Diss. TU Berlin 2000, Berlin 2004
- Fischer 1991:
Günter Fischer, Architektur und Sprache. Grundlage des architektonischen Ausdruckssystems, Stuttgart/Zürich 1991
- Flusser 1991:
Vilem Flusser, Über Façaden, in: ARCH+, Nr.108, August 1991, *Fassaden*, S.74-75
- Frampton 1993:
Kenneth Frampton, Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen, München/Stuttgart 1993
- Frampton 2002:
Kenneth Frampton, Minimal Moralia: Refections on Recent Swiss German Production, in: ders., Labour, Work and Architecture, London/New York 2002, S.325-331
- Frank/Hartung 2001:
Isabelle Frank/Freia Hartung (Hg.), Die Rhetorik des Ornaments, München 2001
- Franke/Paetzold 1996:
Ursula Franke/Heinz Paetzold (Hg.), Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, Bonn 1996
- form 2004:
form, Juli/August 2004 *Musterhaft. The Power of Patterns*
- Führ 2000 a:
Eduard Führ (Hg.), Bauen und Wohnen. Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur. Münster/NewYork/München/Berlin 2000
- Führ 2000 b:
Eduard Führ, Einleitung: Zur Rezeption von Bauen Wohnen Denken in der Architektur, in: ders. (Hg.): Bauen und Wohnen. Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur, Münster/New York/München Berlin 2000, S.9-39
- Gast 1994:
Klaus-Peter Gast, Zu Geometrie und Proportion, in: Der Architekt 12/1994, S.683-688
- Geotherme 2004:
Geotherme (Web), www.geotherme.de/oberflaechennahe/energiepfaehle/_kunsthaus_brenz.htm (Stand: August 2004)
- Gerber 2004:
Andri Gerber, Die Rhetorik der Architektur. Peter Eisenmann und das architektonische Ornament, in: archithese 2/2004 *Neue Oranmente*, S.50-55
- Gessler/Lautenschläger 2001:
Philip Gessler/Rolf Lautenschläger, Architektur muss verführen, in: Berliner Tageszeitung (TAZ), Nr.6513, 03.08.2001, S.3-4

Giedion 1976:

Sigfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur, Zürich/München 1976

Gilbert/Alter 1994:

Mark Gilbert/Kevin Alter (Hg.), Konstruktion, Intention, Detail. Fünf Projekte von fünf Schweizer Architekten. Ausst.-Kat., University of Texas, Austin, Zürich/München/London 1994

Glaser 2002:

Katia Glaser, Die Funktionen des Ornamentalen. Kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform, Diss. Uni. Essen 2001, Schliengen 2002

Gleiter 2003:

Jörg H. Gleiter, Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne, Diss. Uni. Weimar 2001, Weimar 2003

Gleiter 2004:

Jörg H. Gleiter, Von Loos bis in die Gegenwart, in: *archithese 2/2004 Neue Ornamente*, S.44-49

Gleiter 2005:

Jörg H. Gleiter, Architekturtheorie heute, in: wolkenkuckucksheim (Web), www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/wolke/deu/Themen/themen042.htm (Stand: April 2005)

Gössel/Leuthäuser 2001:

Peter Gössel/Gabriele Leuthäuser, Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln 2001

Gombrich 1982:

Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982

Goulet 1991:

Patrice Goulet, Ästhetik des Verschwindens. Jean Nouvel im Gespräch mit Patrice Goulet und Paul Virilio, in: *ARCH+*, Nr.108, August/1991, *Fassaden*, S.32-40

Gsöllpointer 1994:

Katharina Gsöllpointer, Architektur und Elektronik, in: *Ars Electronica* (Web), www.ars-electronica.com

Guderian 1996:

Dietmar Guderian, Serielle Strukturen und harmonikale Systeme, in: Karin von Mauer (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1996 (Korrigierte Ausgabe), S.434-437

Guggenheim 2004:

Guggenheim Museum (Web), www.guggenheimcollection.org/site/glossary_Site_specific_art_Environmental_art.html (Stand: Dezember 2004)

Gugger/Binswanger 1995:

Harry Gugger/Christine Binswanger (Gespr.Führung), Herzog und de Meuron im Gespräch mit *ARCH+*, in: *ARCH+* 129/130, Dezember 1995, *Herzog & de Meuron: Minimalismus und Ornament*, S.18-24

Harather 1995:

Karin Harather, Haus-Kleider. Phänomen der Bekleidung in der Architektur, Wien/Köln/Weimar 1995

Hassenstein/Steiner 2000:

Boris Hassenstein/David Steiner, Lob der Fadheit. Kunsthaus Bregenz, in: Hochschule der Künste Berlin (Hg.): Komposition Konstruktion, Ausst.-Kat. Hochschule der Künste Berlin, Berlin 2000, S.62-63

Hebekus 2003:

Uwe Hebekus, Poetik: Moderne, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd.6, Tübingen 2003, S.1383-1393

Heidegger 1951:

Martin Heidegger, Bauen Wohnen Denken, in: Ulrich Conrads/Peter Neitzke (Hg.), Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951, Braunschweig 1991, S.88-102

Heiz 1992:

André Vladimir Heiz, Vorwand eine Anatomie: Die Fassade, in: archithese 3/1992 *Nur Fassade*, S.20-26

Heller 2002:

Andre Heller, Wo ich kein Analphabet bin (Interview mit Peter Zumthor), in: NZZ Folio, 3/2003, *Schweiz 02. Der Stand der Dinge*, S.59

Herzog/de Meuron 1995:

(Herausgeber unbenannt), Architectures of Herzog & de Meuron, New York 1995

Herzog/Krippner/Lang 2004:

Thomas Herzog/Roland Krippner/Werner Lang, Fassaden Atlas, Basel 2004

Hochschule der Künste Berlin 2000:

Hochschule der Künste Berlin (Hg.), Komposition Konstruktion, Ausst.-Kat., Hochschule der Künste Berlin, Berlin 2000

Hoffmann-Axthelm 1991:

Dieter Hoffmann-Axthelm, Neue Fassade, in: ARCH+, Nr.108, August 1991 *Fassaden*, S.72-73

Hoffmann-Axthelm 1999:

Dieter Hoffmann-Axthelm, Schnittstelle oder Bildschirm?, in: AIT-Skript, Bd.3, *Kombinationsfassaden und der Systemgedanke in der Architektur*, Leinfelden-Echterdingen 1999, S.72-81

Hoffmann-Axthelm 2004:

Dieter Hoffmann-Axthelm, Lasst das Gelände sprechen!, in: Die Zeit, Nr.24, 03.06.2004, S.45

Hoffmanns 2001:

Christiane Hoffmanns, »Architektur hat mit Erotik zu tun«, in: Welt am Sonntag, Nr.41, 14.10.2001, S.101

Hofleitner 1997:

Johanna Hofleitner, Lichtumweht: Der Turmbau zu Bregenz, in: Die Presse, Nr.14825, 25.07.1997, S.17

Hönig 2000 a:
Roderik Hönig (Hg.), Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover, Basel/Boston/Berlin 2000

Hönig 2000 b:
Roderik Hönig, Schweizer Pavillon Peter Zumthor, in: Baumeister, 7/2000, *Das Nationenmarketing: Expo 2000 – Konflikt von Inhalt und Gehäuse*, S.26-30

Hubeli 1997:
Ernst Hubeli, Stadt – Aura. Eine Gegenüberstellung des Centre Beaubourg und des Kunsthouses Bregenz, in: Werk, Bauen+Wohnen 12/1997, *Von den Neunzigern in die Siebziger und zurück*, S.4-21

Hubeli/Fumagalli 1987:
Ernst Hubeli/Paolo Fumagalli, Eine Anschauung der Dinge, in: Werk, Bauen+Wohnen, 10/1987 *Die andere Ordnung*, S.34-43

Huber 2004:
Werner Huber, Das Eisenwerk von Locarno, in: Baumeister 5/2004, *Architekt und Ingenieur*, S.66-71

International Directory of Art 2003:
International Directory of Art, 27th Edition, München 2003

Institut Français d'Architecture 1982:
Institut Français d'Architecture (Hg.), Tadao Ando. Minimalisme, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris, Paris 1982

Ito 1991:
Toyo Ito, Der Turm der Winde, in: ARCH+, Nr.108, August 1991, *Fassaden*, S.44-45

Jaeger 1997:
Falk Jaeger, Fisch auf dem Trockenen. Peter Zumthors neues schuppiges Kunsthaus in Bregenz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.175, 31.07.1997, S.27

Jaeger 2004:
Falk Jaeger, Die Abstraktion der Berghütte. Deutsche Bewunderung für die Schweizer Einfachheit, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr.183, 09.08.2004, S.19

Janser 1997:
Andres Janser, Moduliertes Licht, in: archithese 4/1997, *Gestaltete Landschaft*, S.58-63

Jandl 2003:
Paul Jandl, Das blaue Leuchten, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr.227, 01.10.2003, S.35

Jehle-Schulte Strathaus 1982:
Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Das Zürcher Kunsthaus – ein Museumsbau von Karl Moser, Diss. Uni. Basel, Basel/Boston/Stuttgart 1982

Johnston 1996:
Pamela Johnston (Hg.), Thermal Bath at Vals. Peter Zumthor, Ausst.-Kat., Architectural Association, London, London 1996

Jungblut 2004:

Christoph Jungblut (Web): www.jungblut.at/home33.html (Stand: August 2004)

Kambartel 1997:

Walter Kambartel, Funktionsbestimmung der Reihung als Minimalordnung: Affirmation und Negation, in: Josef Paul Kleihues (Hg.), Das Prinzip Reihung in der Architektur, Dortmund 1977, S.15-29

Kant 1993:

Immanuel Kant, Vom Schönen und Erhabenen, Frankfurt am Main 1993

Kant 1974:

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Hamburg 1974 (6.Auflage)

Kähler 1990:

Gert Kähler (Hg.), Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt?, Braunschweig/Wiesbaden 1990

Kähler 1995:

Gert Kähler (Hg.), Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993-1995, Braunschweig/Wiesbaden 1995

Kapfinger 2001:

Otto Kapfinger, Differenz mit System. Werkdokument aka, Kunsthaus Bregenz, in: Werk, Bauen + Wohnen 03/2001, S.48

Kaulbach 1972:

Friedrich Kaulbach, Einfachheit, in: Joachim Ritter (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.2, Darmstadt 1972, S.384-388

Keazor 1996:

Henry Keazor, Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins, Diss. Uni. Heidelberg 1996, Regensburg 1998

Kellein 1987

Thomas Kellein/Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Walter De Maria. 5 Kontinente Skulptur. Ausst.-Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987

Kellein 1996:

Thomas Kellein, Intermediäre Tendenzen nach 1945, in: Karin von Mauer (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat., Staatsgalerie Stuttgart, München 1996 (Korrigierte Ausgabe), S.438-443

Kleihues 1977:

Josef Paul Kleihues (Hg.), Das Prinzip Reihung in der Architektur, Dortmund 1977

Klepsydra 2005:

Klepsydra (Web), wundersamessammeln.de/Mechnisches/Wasseruhr/ (Stand: Mai 2005)

Knapp 1997:

Gottfried Knapp, Das kubische Chamäleon, in: Süddeutsche Zeitung, Nr.176, 2/3.08.1997, S.13

Knebel 2003:

Nikolaus Knebel, Zwei Pavillons in Brügge und London, in: Baumeister 2/2003, *Fassade und Ornament*, S.72-77

Köb 1992:

Edelbert Köb, Kunsthaus Bregenz, in: August Sarnitz (Hg.), Museums-Positionen, Ausst.-Kat., (Datum, Ort unbenannt), Salzburg/Wien 1992, S.122-128

Köb 1996:

Edelbert Köb (Hg.), Bau-Kultur-Region. Regionale Identität im wachsenden Europa – das Fremde, Wien 1996

Köb/KUB 1998:

Edelbert Köb/Kunsthaus Bregenz (Hg.), Keith Sonnier, Ausst.-Kat., Kunsthaus Bregenz, Köln 1998

Köb/KUB 1999:

Edelbert Köb/Kunsthaus Bregenz (Hg.), Peter Zumthor. Kunsthaus Bregenz. Ostfidern-Ruit 1999 (3.Aufl.)

Köb/KUB 2000:

Edelbert Köb/Kunsthaus Bregenz (Hg.), Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Köln 2000

Kollhoff 1993 a:

Hans Kollhoff (Hg.), Über Tektonik in der Baukunst, Braunschweig/Wiesbaden 1993

Kollhoff 1993 b:

Hans Kollhoff, Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische, in: ders. (Hg.): Tektonik, Braunschweig/Wiesbaden 1993, S.9-25

Koren 1995:

Leonard Koren, Wabi-sabi für Künstler, Architekten und Designer. Japans Philosophie der Bescheidenheit, Tübingen 1995

Kracauer 1963:

Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, in: Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M. 1963, S.50-63

Krausse 1991:

Joachim Krausse, Medienfassaden: Inside-Out, in: ARCH+, Nr.108, August 1991, *Fassaden*, S.76-77

Kruft 1986:

Hanno-Walter Kruft, Einführung, in: Moritz, Karl Philipp: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Faksimile-Ausdruck der Ausgabe Berlin 1793, Nördlingen 1986

Kücker 1998:

Wilhelm Kücker, Fassade – Gesicht, Haut oder Hülle?, in: Der Architekt 5/1998, S.261

Kunst- und Ausstellungshalle 1994:

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Kunst im Bau, Göttingen 1994

KUB 1997:

Kunsthaus Bregenz (Hg.), James Turrell. Ausst.-Kat., Kunsthaus Bregenz, Bregenz 1997

KUB 2004 a:

Kunsthaus Bregenz (Hg.), Jürg Weber, Josef Hofer. Lentos Kunstmuseum Linz, Ostfildern-Ruit 2004

KUB 2004 b:

Kunsthaus Bregenz (Web), www.kunsthaus-bregenz.at (Stand: April 2004)

Kunsthaus Graz 2004:

Kunsthaus Graz (Web), www.kunsthausgraz.at (Stand: November 2004)

Kunsthaus Zürich 2004:

Kunsthaus Zürich (Web), Geschichte, www.kunsthaus.ch (Stand: August 2004)

Kunstmuseum Basel 1972:

Kunstmuseum Basel (Hg.), Walter De Maria. Skulpturen. Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Basel 1972

Lampugnani 1993 a:

Vittorio Lampugnani, Die Provokation des Alltäglichen, in: Gert Kähler (Hg.), Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993-1995, Braunschweig/Wiesbaden 1995, S.13-15

Lampugnani 1993 b:

Vittorio Lampugnani, Die neue Einfachheit. Mutmaßungen über die Architektur der Jahrhundertwende, in: Gert Kähler (Hg.), Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993-1995, Braunschweig/Wiesbaden 1995, S.20-27

Lampugnani 1999:

Vittorio Lampugnani, Die Architektur der Kunst. Zu den Museen der neunziger Jahre, in: ders./Angeli Sachs (Hg.), Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York 1999, S.11-14

Lampugnani/Sachs 1999:

Vittorio Lampugnani/Angeli Sachs (Hg.), Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York 1999

Langner 1977:

Johannes Langner, Beobachtungen zum Prinzip Reihung in der Architektur an der Schwelle zum 19. Jahrhundert, in: Kleihues, Josef Paul (Hg.): Das Prinzip Reihung in der Architektur, Dortmund 1977, S.53-64

Lentos 2004:

Lentos Museum (Web), www.lentos.at (Stand: November 2004)

Levene/Cecilia 1998 a:

Richard C. Levene/Fernando Márquez Cecilia (Hg.), Peter Zumthor. Art Museum in Bregenz, in: El Croquis, 88/89, 1998, *worlds one/mundos uno*, S.288-307

Levene/Cecilia 1998 b:

Richard C. Levene/Fernando Marquez Cecilia (Hg.): Peter Zumthor. Termal Bath at Vals, in: El Croquis, 88/89, 1998 *worlds one/mundos uno*, S.268-287

Lim 1999:

Suk-Jae Lim, Minimalism und Raum des Relativismus. Architektur von New York 5 und Raumwahrnehmung (überstz. Titel, Original: Koreanisch), Seoul 1999

Loebermann 1998:

Matthias Loebermann, Transparenz heute, in: ARCH+, Nr.144/145, Dezember/1998, *Kommende Transparenz*, S.100-102

Loos 1982:

Adolf Loos, Trotzdem, Wien 1982

Loos 1987:

Adolf Loos, Ins Leere gesprochen, Wien 1987

Lotus 1994:

Lotus Internation 81, *Neominimalismo*, Milano 1994

Luchsinger 1997:

Christoph Luchsinger, Täuschend echt, in: Werk, Bauen+Wohnen 7/8 1997, *Zwischen medialer und wirklicher Präsenz*, S.4-11

Mack 1996:

Gerhard Mack, Herzog & de Meuron 1989-1991, Das Gesamtwerk Bd.2, Basel/Boston/Berlin 1996

Mack 1997:

Gerhard Mack, Herzog & de Meuron 1978-1988, Das Gesamtwerk Bd.1, Basel/Boston/Berlin 1997

Mack 1999:

Gerhard Mack, Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert, Basel/Berlin/Boston 1999

Mack 2000:

Gerhard Mack, Das Museum der Multiositionskunst, Beitrag zum Symposium *Kunsthäuser. Architektur versus Kunst. Kunst versus Architektur* Kunsthaus Bregenz, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (2000), (Internet Veröffentlichung) www.kunsthhaus-bregenz.at/html/welcome00.htm (Stand: Dezember 2004)

Malraux 1987:

André Malraux, Das imaginäre Museum, Frankfurt a. M./New York 1987

Mardaga 1979:

Pierre Mardaga (Hg.), Les Dix Livres D'Architecture de Vitruve, übers./illust. v. Claude Perrault, Bruxelles/Liège 1979

Maßsystem Schweiz 2004:

Lexikon Definition (Web), www.lexikon-definition.de/Alte-Masse-und-Gewichte-%25285Schweiz%2529.html (Stand: August 2004)

Mathieu 2004:

Jon Mathieu, Fiat Lux! Aufleuchtende Nachtlandschaft, in: Werk, Bauen+Wohnen, 12/2004, *In der Nacht*, S.4-9

Mauer 1996:

Karin von Mauer (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat., Staatsgalerie Stuttgart, München 1996 (Korrigierte Ausgabe)

Maurice 1968:

Klaus Maurice, Von Uhren und Automaten. Das Messen der Zeit, München 1968

Mayer 2003:

Norbert Mayer, Das fette *Kunst-Herz* der Stadt Graz. Der »friendly Alien«, ist gelandet, Intendant Peter Pakesch zum neuen Kunsthaus (Interview), in: Die Presse, Nr.16685, 27.09.2003, S.39

Mehl 2004:

Robert Mehl, Neues Herz der Stadt. Das Kunsthaus in Graz, in: Deutsche Bau Zeitschrift (DBZ), 3/2004 Fassaden, S.38-41

Meierhans 1997:

Robert Meierhans, Kunsthaus Bregenz, in: Glasforum, 5/1997, S.35-42

Meierhans 2004:

Meierhans (Web), www.meierhans.com/thema_8.html#jmp3 (Stand: August 2004)

Meister 2005:

Martina Meister, Die Zuckerbäcker. Vom Kulturministerium bis zum Luxushotel: Der Pariser Architekturtrend fordert neue Fassaden für alte Gebäude, in: Frankfurter Rundschau, Nr.48, 26.02.2005, S.17

Meyer/MMK 1991:

Franz Meier/Museum für Moderne Kunst (Hg.), Walter De Maria. Schriften zur Sammlung des MMK. Frankfurt 1991

Meyer 2003:

Henning Meyer, Historischer Fabrikbau der Firma Steiff in Giengen, in: Baumeister, 11/2003, *Glas*, S.90-95

Meseure/Tschanz/Wang 1998:

Anna Meseure/Martin Tschanz/Wilfried Wang (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert: Schweiz, München/London/New York 1998

Mittringer 2003 a:

Markus Mittringer, Man muss Künstler finden, die kämpfen können, in: Der Standard, Nr.4485, 02.10.2003, S.10

Mittringer 2003 b:

Markus Mittringer, Blauer Blase fertig, passende Kunst gesucht, in: Der Standard, Nr.4505, 25/26.10.2003, S.31

Mönniger 1998:

Michael Mönniger, Außenräume ohne Innenfassade, in: Der Architekt, 5/1998, S.281-283

Montaner 1994:

Jesep Maria Montaner, Minimalism: the essential as the norm, in: El Croquis, no.174, 1994, *Minimalisimo: o esencial como norma*, S.36-45

Moore 2000:
Rowan Moore, Building Tate Modern: Herzog & de Meuron transforming Giles
Gilbert Scott, London 2000

Moos 1996:
Stanislaus von Moos, Recycling Max Bill, in: Bundesamt für Kultur (Hg.): Minimal
Tradition. Max Bill und die »einfache« Architektur, Baden 1996, S.9-32

Moos 1999:
Stanislaus von Moos, Museums-Explosionen: Bruchstücke einer Bilanz, in: Vittorio
Lampugnani/Angeli Sachs (Hg.), Museen für ein neues Jahrtausend,
München/London/New York 1999, S.15-27

Motte-Haber 1996:
Helga de la Motte-Haber, Iannis Xenakis – Musikalische Archietktur, in: Musica.
50.Jg. Heft 3 Mai/Juni 1996, S.177-183

Moravánszky 1998:
Ákos Moravánszky, Die sich selbst erzählende Welt, in: Anna Meseure/Martin
Tschanz/Wilfried Wang (Hg.), Architektur im 20. Jahrhundert: Schweiz, Ausst.-Kat.
Deutsches Architektur Museum, Frankfurt a.M., München/London/New York 1998,
S.108-113

Moritz 1793:
Karl Philipp Moritz, Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Faksimile-
Ausdruck der Ausgabe Berlin 1793, Nördlingen 1986

Müller 1977:
Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur
und Lebenspraxis, Frankfurt a. M. 1977

Müller 1987:
Michael Michael, Schöner Schein. Eine Architekturkritik, Frankfurt a.M. 1987

Müller 2003 a:
Patrick Müller, Orte der Wahrnehmung. Isabel Mundry und Peter Zumthor im
Gespräch mit Patrick Müller (Gesprächsteil I), in: Stiftung Lucerne Festival (Hg.):
Composers in – Residence, Lucerne Festival, Sommer 2003, Luzern 2003

Müller 2003 b:
Patrick Müller, »Beim Bauen habe ich meine Probe«. Isabel Mundry im Gespräch
mit Peter Zumthor“ (Gesprächsteil II), in: dissonanz #82 August 2003, S.14-19

Müller 1998:
Ute Müller, Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur
architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert, Diss. RWTH Aachen 1995, Aachen
1998

Naredi-Rainer 1994:
Paul von Naredi-Rainer, Harmonie und Ordnung – ein historischer Abriß, in: Der
Architekt, 12/1994, S.673-676

Naredi-Rainer 1995:
Paul von Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in
der abendländischen Baukunst, Köln 1995 (5. überarbeitete Auflage)

Neue Sammlung 2004:

Neue Sammlung Nürnberg (Web), Dieter Leistner – Magische Architekturen, Ausst.-Inf., www.neuesammlung.de/nuernberg/sammlung/fgn/leistner/dindex.htm (Stand: August 2004)

Neumeyer 1993:

Fritz Neumeyer, Tektonik: Das Schauspiel der Objektivität und die Wahrheit des Architektur-schauspiels, in: Hans Kollhoff (Hg.), Über Tektonik in der Baukunst, Braunschweig/Wiesbaden 1993, S.55-77

Newhouse 1998:

Victoria Newhouse, Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern-Ruit 1998

Nickol 1985:

Volkmar Nickol, Studeineprojekte für einen Komponisten, in: Daidalos, 17, September/1985, *Der hörbare Raum*, S.110-113

Nicolin 1994:

Pierluigi Nicolin, Neominimalismo, in: Lotus International Nr. 81 *Neominimalismo*, Milano 1994, S.13-14

Niehues-Pröbstin 2001:

Heinrich Niehues-Pröbstin, Kleiderprobleme, in: Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hg.), Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien/Köln/Weimar 2001, S.133-149

Nosedá 1986 a:

Irma Nosedá, Das Fremde und das Eigene – Ein Gespräch, in: *archithese* 6/1986 ... *der in den Bergen baut*, S.7-10

Nosedá 1986 b:

Irma Nosedá, ****Hotel Therme in Vals, in: *archithese* 6/1986, ... *der in den Bergen baut*, S.29-32

Nouvel 1991:

Jean Nouvel, Mediapark Köln, in: ARCH+, Nr.108, August/1991, *Fassaden*, S.41-43

O'Doherty 1996:

Brian O'Doherty, In der weißen Zelle, Berlin 1996

Oechslin 1985:

Werner Oechslin, Musik und Harmonie: Universalien der Architektur. Versuche der Annäherung, in: Daidalos, 17, September 1985, *Der hörbare Raum*, S.58-73

Oechslin 1992:

Werner Oechslin, Zwischen Aussen und Innen: Die Wand und ihre Schauseite. Die Fassade, in: *archithese* 3/1992 *Nur Fassade*, S.27-28

Oechslin 1994:

Werner Oechslin, Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, Berlin/Zürich 1994

Oswald 1991:

Philipp Oswald, Gebäudehüllen, in: ARCH+, Nr.108, August 1991, *Fassaden*, S.54-57

- Pahl 1999:
Jürgen Pahl, *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume*,
München/London/New York 1999
- Paetzold 1996:
Heinz Paetzold, *Der Funktionswert des Ornaments in den urbanistischen
Diskursen der Renaissance und der Aufklärung*, in: Ursula Franke/Heinz Paetzold
(Hg.), *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in
der Moderne*, Bonn 1996, S.155-171
- Pawley 1991:
Martin Pawley, *Information: weniger ist mehr*, in: *ARCH+*, Nr.108, August 1991,
Fassaden, S.65-71
- Pawson 2000:
John Pawson, *Minimum*, London 2000 (2nd Edition, 3.Aufl.)
- Pawson 2005:
John Pawson (Web), www.johnpawson.com/architecture/stores/calvinklein/paris
(Stand: Mai 2005)
- Pehnt 1983:
Wolfgang Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesen Jahrhundert*,
Berlin 1983
- Pehnt 1989:
Wolfgang Pehnt, *Verstummte Tonkunst. Musik und Architektur in neuerer Zeit*, in:
*Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres
Jahrhunderts*, München 1989, S.17-29
- Pehnt 1994:
Wolfgang Pehnt, *Das Museum als Ausstellungsgegenstand*, in: *Kunst- und
Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Kunst im Bau*, Göttingen
1994, S.11-32
- Petsch 1973:
Joachim Petsch, *Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen
Architektur im 19. Jahrhundert*, Köln/Wien 1973
- Petsch 1987:
Joachim Petsch, *Kunst im Dritten Reich. Architektur. Plastik. Malerei.
Alltagsästhetik*, Köln 1987 (2. Auflage)
- Pfabigan 1985:
Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der
Jahrhundertwende*, Symposium Wiener Festwochen, Wiener Konzerthaus, Wien
1985
- Pfeifer/Ramcke/Achtziger/Zilch 2001:
Günter Pfeifer/Rolf Ramcke/Joachim Achtziger/Konrad Zilch, *Mauerwerk Atlas*,
München 2001
- Phelan 2003:
Peggy Phelan, *Bauen als Lebenstrieb: Architektur als Repetition*, in: Philip
Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*, Ausst.-Kat. *Herzog & de
Meuron: Archaeology of the Mind*, Canadian Centre for Architecture,
Montreal/Heinz Architectural Center/Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/

Schaulager, Basel/Netherlands Architektur Institute, Rotterdam, Baden 2002, S.298-311

Piano 1985:

(Autor unbekannt), Renzo Piano. Il Prometheo – ein klingendes Schiff, in: Daidalos, Nr.17, September/1985, *Der hörbare Raum*, S.84-87

Pizzi 1998:

Emilio Pizzi (Hg.), Mario Botta. Das Gesamtwerk, Bd.3 1990-1997, Basel/Boston/Berlin 1998

Polóny 1993:

Stefan Polóny, Die Tragekonstruktion als architektonische Dominante, in: Hans Kollhoff (Hg.), Über Tektonik in der Baukunst, Braunschweig/Wiesbaden 1993, S.26-38

Powell 199:

Kenneth Powell, Norman Foster. Carré d'Art, in: Vittorio Lampugnani/Angeli Sachs (Hg.), Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York 1999, S.34-40

Rattemeyer/Petzinger 1993:

Volker Rattemeyer/Renate Petzinger (Konzept.)/Stankowski-Stiftung (Hg.), Donald Judd. Räume, Ausst.-Kat., Wiebaden/Chemnitz/Karlsruhe/Oxford, Ostfildern 1993

Raulet/Collomb 1992:

Gérard Raulet/Michel Collomb (Hg.), Critique de l'ornement. De Vienne à la postmodernité, Paris 1992

Raulet/Schmidt 1993:

Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hg.), Kritische Theorie des Ornaments, Wien/Köln/Weimar 1993

Raulet/Schmidt 2001:

Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hg.), Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments, Wien/Köln/Weimar 2001

Raulet 2002:

Gérard Raulet, Ornament, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2002, S.656-683

Rauterberg 2001:

Hanno Rauterberg, Schutzbauten des Widerstands, in: Die Zeit, Nr.45, 31.10.2001, S.47

Rechnungshof 1996:

Rechnungshof (Hg.), Sonderbericht des Rechnungshofes über den Neubau des Kunsthauses in Bregenz, Reihe Vorarlberg 1996/1, Wien 1996, (Rechnungshof, ZI 01273/6-Pr/6/96), www.rechnungshof.gv.at/Berichte/Vorarlberg/Vorarlberg_1996_1/Vorarlberg_1996_1.pdf (Strand: April 2004)

Reuther 1992:

Romain Reuther, Von der Tiefgründigkeit der Oberflächlichkeit, in: archithese 3/1992, S.47-52

Riegl 1929:
Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Karl M. Swaboda, Augsburg/Wien 1929

Riegl 1893:
Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893

Riley 1995:
Terence Riley, *Light Construction*. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, New York 1995

Rohrhofer 2003:
Markus Rohrhofer, *Lentos, das »illegale« Linzer Blendwerk*, in: *Der Standard*, Nr.4493, 11/12.10.2003, S.11

Rossi 1991:
Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Bern/Berlin 1991 (2. Auflage)

Rossi 2003:
Marco Rossi, *Fokussiert, verzerrt, verspiegelt*. Herzog & de Meuron: Prada Aoyama, Tokyo, 2003, in: *archithese 6/2003, Branding*, S.16-21

Rowe/Slutzky 1974:
Colin Rowe/Robert Slutzky, *Transparenz*, Basel/Stuttgart 1974 (2. Auflage)

Ruby/Sachs/Ursprung 2003:
Anderas und Ilka Ruby/Angeli Sachs/Philip Ursprung (Hg.), *Minimal Architecture*, München/London/New York 2003

Ruby 2003:
Andreas und Ilika Ruby, *Essential, Meta- und Trans- The Chimeras of Minimalist Architecture*, in: dies./Schachs, Angeli/ Ursprung, Philip (Hg.): *Minimal Architecture*, München/London/New York 2003, S.16-26

Rykwert 1982:
Joseph Rykwert, *Ornament ist kein Verbrechen. Architektur als Kunst*, Köln 1982

Sack 1994:
Manfred Sack, *Gebaute Musik, klingende Architektur*, in: *Der Architekt* 12/1994, S.676-678

Sack 1997:
Manfred Sack, *Vor allem Licht*, in: *Die Zeit* Nr. 32, 1. 8. 1997, S.40

Sack 2000:
Manfred Sack, *Wasser, Stein und Licht. Über den Schweizer Architekten Peter Zumthor und seine Thermalbad in Vals*, in: ders.: *Götter und Scharfe: über Häuser, Städte, Architekten; Kritiken und Reportagen*, Basel/ Boston/ Berlin 2000, S.86-91

Sagmeister 2001:
Rudolf Sagmeister, *Die vermittelte Bewegung. Olafur Eliasson im Kunsthaus Bregenz*, in: Eckhard Schneider (Hg.), *Olafur Eliasson. The mediated Motion*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, Ostfildern-Ruit 2001, S.42-47

Sammlung Goetz 2004:

Sammlung Goetz (Web), www.sammlung-goetz.de/index2.php?lang=de&pn=arch (Stand: August 2004)

Sarnitz 1992:

August Sarnitz (Hg.), Museums-Positionen. Ausst.-Kat. Wanderausstellung (Datum, Ort unbenannt), Salzburg/Wien 1992

Savi/Montaner 1996:

Vittorio E. Savi/Josep M. Montaner, Less is more. Minimalism in architecture and the other arts, Ausst.Kat. Sala de Exposiciones del Colegio de Arquitectos de Cataluna, Barcelona, Barcelona 1996

Schaller 1997:

Elke Schaller, Luigi Nono. Klang und Zahl. Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959, Diss. Uni. Bochum 1996, Saarbrücken 1997

Schiendorfer/Perregaux 2003:

Andreas Schiendorfer/Jacqueline Perregaux (Interview), Peter Zumthor: »Ich bin ein Autoren-Architekt«, in: Credit-Suisse, 20.10.2003, <http://emagazine.credit-suisse.com/article/index2.cfm?fuseaction=OpenArticlePrint&aoid=38895> (Stand: April 2004)

Schlorhauser 1997:

Bettina Schlorhauser, Peter Zumthor und »der harte Kern der Schönheit«, in: Architektur und Bau Forum 5, 1997, S.151-158

Schittich 1997:

Christian Schittich, Kunsthaus Bregenz, in: DETAIL 8/1997, *Bauen mit Beton*, S.1318-1319

Schittich 2003:

Christian Schittich, Zwischen modischer Verpackung und reagierender Haut: Gestalterische Tendenzen aktueller Fassaden, in: DETAIL, 7/8 2003 *Fassade, Außenwand*, S.756-767

Schneider 1977:

Bernhard Schneider, Sind wir an der Reihe oder ist die Reihe an uns? Serielles Prinzip. Entwurf als Engagement und die Rede vom Zeichen, in: Josef Paul Kleihues (Hg.), Das Prinzip Reihung in der Architektur, Dortmund 1977, S.105-117

Schneider 2001 a:

Eckhard Schneider, Zum Werk, in: ders. (Hg.): Daniel Buren. Les Couleurs Traversées, Ausst.-Kat., Kunsthaus Bregenz, Köln 2001 (ohne Seitenzahlen)

Schneider 2001 b:

Eckhard Schneider, Prinzipien und Auswahl der Materialien aufgrund einer Analyse des Ortes, in: ders. (Hg.): Daniel Buren. Les Couleurs Traversées. Ausst.-Kat., Kunsthaus Bregenz, Köln 2001 (ohne Seitenzahlen)

Schneider 2004 a:

Eckhard Schneider, Jenny Holzer. Truth before Power, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, Köln 2004

Schneider 2004 b:

Eckhard Schneider, Hans Schabus. Das Rendezvousproblem, Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz, Köln 2004

Schneider/KUB 2001 a:

Eckhard Schneider/Kunsthhaus Bregenz (Hg.), Daniel Buren. Les Couleurs, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Bregenz, Köln 2001

Schneider/KUB 2001 b:

Eckhard Schneider/Kunsthhaus Bregenz (Hg.), Olafur Eliasson. The mediated motion, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Bregenz, Ostfildern-Ruit 2001

Schütte 1986:

Ulrich Schütte, Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutsch-sprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, Braunschweig/Wiesbaden 1986

Schwab 2004:

Antoinette Schwab, Landschaft in der Nacht, in: swissinfo, 22.Aug.2004, www.swissinfo.org/sde/swissinfo.html?siteSect=105&sid=5159574, (Stand: Sep. 2004)

Schwarz 2000:

Ullrich Schwarz, Dis-location. Aspekte der architekturtheoretischen Rezeption Heideggers zwischen 'Ort' und 'Ereignis', in: Eduard Führ (Hg.), Bauen und Wohnen. Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur, Münster/New York/München/Berlin 2000, S.121-138

Sedlmayr 1991:

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Frankfurt a. M. 1991

Semper 1863 a:

Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd.1: Keramik, München 1863

Semper 1863 b:

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

Semper 1966:

Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst. Und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, Mainz/Berlin 1966

Sewing 2004:

Werner Sewing, Architecture: Sculpture, München/Berlin/London/New York 2004

Silvestrin 2005:

Claudio Silvestrin (Web), www.claudiosilvestrin.com/interiors/index.html (Stand: Mai 2005)

Steiner 1997:

Dietmar Steiner, Peter Zumthor. Thermal Bath, Vals Switzerland, in: Domus No.798, November/ 1997, S.27-35

Steiner 2000:

Dietmar Steiner, Museum heute, Beitrag zum Symposium *Kunsthäuser. Architektur versus Kunst. Kunst versus Architektur*, Kunsthhaus Bregenz, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (Internet Veröffentlichung) www.kunsthhaus-bregenz.at/html/welcome00.htm (Stand: Dezember 2004)

Steiner 2004:

Dietmar Steiner, Keine simple Kiste, in: Weltwoche 18/2004, 29.04.2004, S.86-88

Steinmann 1994:

Martin Steinmann, Die Gegenwärtigkeit der Dinge. Bemerkungen zur neueren Architektur in der Deutsch Schweiz, in: Mark Gilbert/Kevin Alter (Hg.), Construction, Intention, Detail. Fünf Projekte von fünf Schweizer Architekten, Ausst.-Kat., University of Texas, Austin, Zürich/München/London 1994 (2. Auflage), S.8-25

Steinmann 2003 a:

Martin Steinmann, forme forte. Schriften 1972-2002, Basel/Boston/Berlin 2003

Steinmann 2003 b:

Martin Steinmann, Erkenntnis durch die Sinne. Annäherung an das Werk von Peter Zumthor, in: ders.: forme forte. Schriften 1972-2002, Basel/Boston/Berlin 2003, S.259-266

Stemmrich 1995:

Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995

Stöbe 1999:

Sylvia Stöbe, Chaos und Ordnung in der modernen Architektur, Potsdam 1999

Strikland 2000:

Edward Strikland, Minimalism: Origins, Bloomington 2000

Studio Dabbeni 2005:

Studio Dabbeni (Web), www.studiodabbeni.ch/p_artisti/vacchini.html
(Stand: Mai 2005)

Sullivan 1990:

Louis H. Sullivan, Ornament und Architektur, (Hg. unbenannt), Tübingen 1990

Tate Modern 2004:

www.tate.org.uk/modern/building/swisslight/ (Stand: Dezember 2004)

Tanizaki 1993:

Jun'ichiro Tanizaki, Lob des Schattens, Zürich 1993 (7. Auflage)

Theater am Kornmarkt 2004:

Theater am Kornmarkt (Web), www.event.at/theater/primiere/id.4005221/detail.html?cc.detailpage=full&page=1 (Stand Aug. 2004)

Therme Vals 2004:

(Autor unbekannt), Material und Präsenz. Zur Architektur des Bades von Peter Zumthor, in: Therme Vals (Web): www.therme-vals.ch/de/zumthor.php?activeNav=zumthor (Stand: April 2004)

Till 2003:

Dietmar Till, Poetik, in: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, Tübingen 2003, S.1304-1307

Toy 1994:

Maggie Toy (Hg.), Architectural Design Profile No.110 *Aspect of minimal architecture I*, Vol. 64, No. 7/8 July/August 1994

Toy 1999:

Maggie Toy (Hg.), *Architectural Design Profile* No. 139 *Aspect of minimal architecture II*, Vol. 69, No. 5/6 May/June 1999

Truffer 2004:

Truffer AG (Web), www.truffer.ch/index.php/item/244 (Stand: August 2004)

Tschanz 1996 a:

Martin Tschanz, *Das spezifische Gewicht der Architektur.*»...begeistert vom Körper«. Ein Gespräch mit Peter Zumthor, in: *archithese* 5/1996, *Masse – Körper – Gewicht*, S. 28-33

Tschanz 1996 b:

Martin Tschanz, Peter Zumthor. *Das Thermalbad in Vals*, in: *archithese* 5/1996, *Masse – Körper – Gewicht*, S.33-35

Tschavogova 2003:

Karin Tschavogova, *Klappen dicht gemacht*, in: *Die Presse/Spektrum*, Nr.16685, 27.09.2003, S.IX

Ulama 1997:

Margit Ulama, *Kunstkubus für die Kontemplation*, in: *Berliner Zeitung*, Nr.171, 25.07.1997, S.25

Ulama 2001 a:

Margit Ulama, *Das minimalistische Ornament – Die »Tätowierung« der architektonischen Box*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr.161, 14.07.2001, S.50

Ulama 2001 b:

Margit Ulama, *Edges of Minimalisms. Ein Pradigma am Beginn eines neuen Jahrtausends*, in: *archithese*, 4/2001, S.8-13

Ursprung 2002 a:

Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, Ausst.-Kat. Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, Canadian Centre for Architecture, Montreal/Heinz Architectural Center/Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/Schaulager, Basel/Netherlands Architektur Institute, Rotterdam, Baden 2002

Ursprung 2002 b:

Philip Ursprung, *»Ich mache mir ein Bild auf der Oberfläche« Bei Thomas Ruff in Düsseldorf*, in: ders., Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, Ausst.-Kat. Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, Canadian Centre for Architecture, Montreal/Heinz Architectural Center/Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/Schaulager, Basel/Netherlands Architektur Institute, Rotterdam, Baden 2002, S.160-169

Ursprung 2003:

Philip Ursprung, *Minimalism and Minimal Art*, in: Anderas u. Ilka Ruby/Angeli Sachs/Philip Ursprung (Hg.): *Minimal Architecture*, München/London/New York 2003, S.6-14

Vattenfall 2005:

Vattenfall Medienfassade (Web), www.vattenfall.de/www/vattenfall/vattenfall_de/Unternehmen/Konzern/Kommunikation/125076medie/index.jsp (Stand: Januar 2005)

Virtruvius 1987:

Marcus Vitruvius Pollio. Baukunst, hrsg. v. Beat Wyss, übers. v. August Rode, Zürich/München 1987

Walden 1997:

Gert Walden, Lob der einfachen Wahrheit, in: Der Standard, Nr.2621, 23.07.1997, S.10

Wang 2001:

Wilfried Wang, Minimal und minimalistisch. Eine Abgrenzung, in: archithese 4/2001 *Neue Formen des Minimalismus*, S.40-47

Weber/Hofer 2004:

Jürg Weber/Josef Hofer, Durch- und Ausblicke. Lentos Kunstmuseum in Linz, in: Deutsche Bau Zeitschrift (DBZ), 3/2004, *Fassaden*, S.52-57

Weibel 1987:

Peter Weibel. Der freie Klang zwischen Schweigen ... Geräusch und Musik, in: Ars Electronica (Web): www.aec.at/de/archiv_files/19871/1987_003.pdf (Stand: Januar 2005)

Weil 2003:

Thomas Weil, Fassade und Ornament, in: Baumeister 2/2003 *Fassade und Ornament*, S.35

Wersin/Müller-Grah 1953:

Wersin, Wolfgang von/ Müller-Grah, Walter, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments, Ravensberg 1953

Wessely 2001:

Heidi Wessely, »Ich baue aus der Erfahrung der Welt...« – ein Gespräch mit Peter Zumthor, in: DETAIL, 01/2001 *Bauen mit Beton*, S.20-27

Weston 2003:

Richard Weston, Material, Form und Architektur, Stuttgart 2003

Widder/Confurius 1998:

Lynnette Widder/Gerrit Confurius, Bilder befragen: Interview mit Peter Zumthor, in: Daidalos 68, Juni 1998, S.90-101

Wielens 1994:

Hans Wielens (Hg.), Bauen Wohnen Denken. Martin Heidegger inspiriert Künstler, Münster 1994

Wighley 1994.

Mark Wighley, Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel/Berlin/Boston 1994

Wighley 1995:

Mark Wighley, White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture, Cambridge/London 1995

Wilson 2004:

Peter L. Wilson, Fassaden. Überlegungen zur Subjekt/Objekt-Beziehung, in: Deutsche Bauzeitschrift (DBZ) 3/2004 *Fassaden*, S.30-33

- Wikipedia/Berio 2005:
Wikipedia (Web), de.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio (Stand: Januar 2005)
- Wikipedia/Gneis 2004:
Wikipedia (Web), de.wikipedia.org/wiki/Gneis (Stand: April 2004)
- Wikipedia/Quarz 2004:
Wikipedia (Web), de.wikipedia.org/wiki/Quarzit (Stand: April 2004)
- Wittmann 2004:
Jochen Wittmann, „Erotische Gurke“. Swiss Re Tower in London, in: Deutsche Bau Zeitschrift (DBZ), 3/2004, S.68-71
- Wohlfromm 2002:
Anja Wohlfromm, Museum als Medium - Neue Medien in Museen. Überlegungen zu Strategien kultureller Repräsentation und ihre Beeinflussung durch digitale Medien, Köln 2002
- Worringer 1908:
Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfüllung, in: Hannes Böhringer/Helga Grebing/Beate Söntgen (Hg.), Wilhelm Worringer. Bd.I, München 2004, S.39-149
- Wyss 1987:
Beat Wyss, Etienne-Louis Boullée, Architektur. Abhandlung über die Kunst, Zürich/München, 1987
- Yoshida 1998:
Nobuyuki Yoshida (Hg.), Peter Zumthor, Architecture and Urbanism (a+u), February 1998 (Extra Edition), Tokyo 1998
- Ympa 1997:
Herbert Ympa. London Minimum, München 1997
- Zabalbeascoa/Marcos 1995:
Anatxu Zabalbeascoa/Javier Rodríguez Marcos, Minimalisms, Amsterdam 1995
- Zec 1991:
Peter Zec, Lichtspielhäuser, in: ARCH+, Nr.108, August/1991 *Fassaden*, S.60-64
- Zschokke 1997:
Walter Zschokke, Glasgefieder wie Perlmutter, in: Die Presse/Spectrum, Nr.14820, 19.07.1997, S.IX
- Zumthor 1988:
Peter Zumthor, Partituren und Bilder, in: Architekturgalerie Luzern (Hg.): Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988, Ausst.-Kat. Architekturgalerie Luzern/Haus der Architektur Graz, Basel 1988
- Zumthor 1994:
Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz – Versuch einen noch nicht abgeschlossenen Entwurf einmal mehr zu Ende zu denken, in: Kunst- und Ausstellungshalle Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Kunst im Bau, Göttingen 1994, S.106-111
- Zumthor 1996:
Peter Zumthor, Aus dem Ort heraus entwerfen – in den Ort hinein entwerfen, in: Köb, Edelbert/Kunsthaus Bregenz (Hg.): Bau-Kultur-Region. Regionale Identität im

wachsenden Europa – das Fremde, Symposiumsbericht, Vorarlberg/Linz, Wien 1996, S.29-31

Zumthor 1997:

Peter Zumthor, Drei Konzepte. Thermalbad Vals, Kunsthaus Bregenz, „Topographie des Terros“, Berlin. Ausst. Kat. Architekturgalerie Luzern, Basel/Boston/Berlin 1997

Zumthor 1998:

Peter Zumthor, Häuser 1979-1999, Baden 1998

Zumthor 1999 a:

Peter Zumthor, Architektur Denken, Baden 1999

Zumthor 1999 b:

Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, in: Köb, Edelbert/ Kunsthaus Bregenz (Hg.): Peter Zumthor. Kunsthaus Bregenz, Ostfildern-Ruit 1999, S.6-10

Zumthor 2000:

Peter Zumthor, Lärchenholz, Föhrenholz (Der Schweizer Pavillon für die Expo in Hannover), in: Bauwelt 3/2000, *Von den Materialien*, S.32-33

Zumthor 2004:

Peter Zumthor, Leichtigkeit und Schmerz, in: Therme Vals (Web): www.thermevals.ch/presse_detail.php?activeNav=Hotel.Presse&pid=14&language=de (Stand: April 2004)

Abbildungen



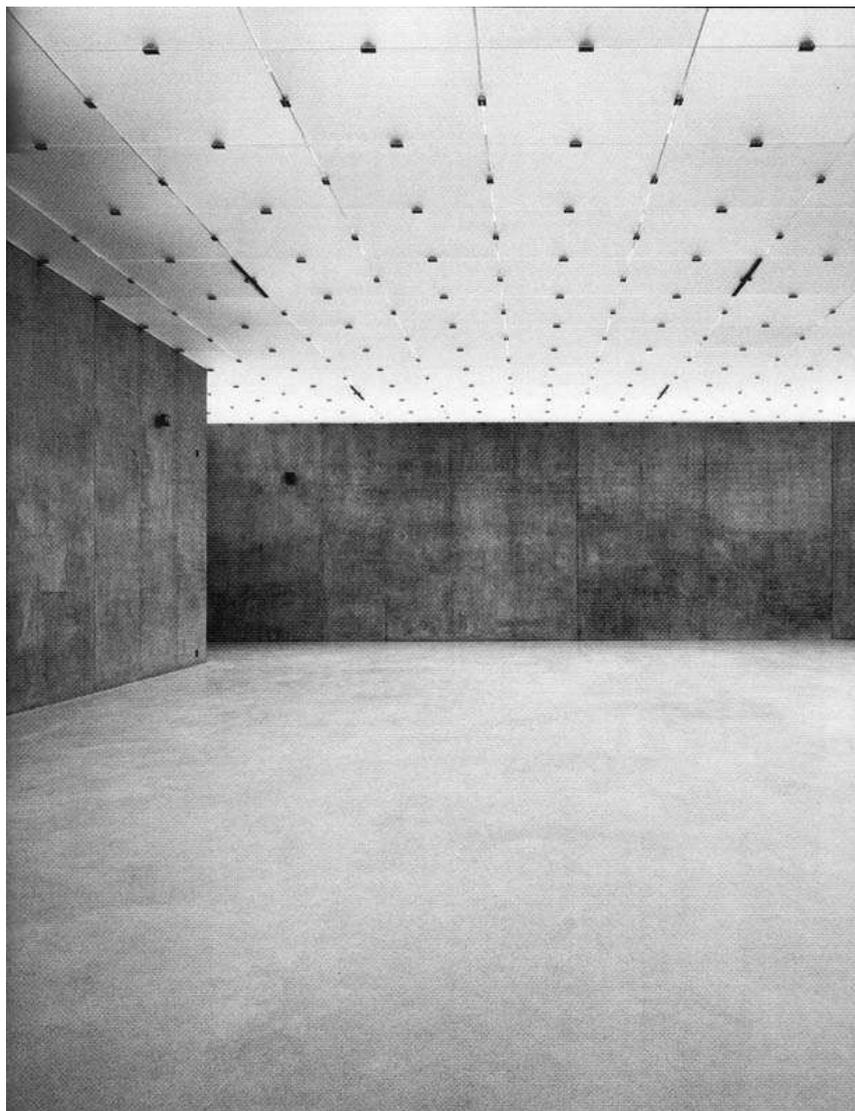
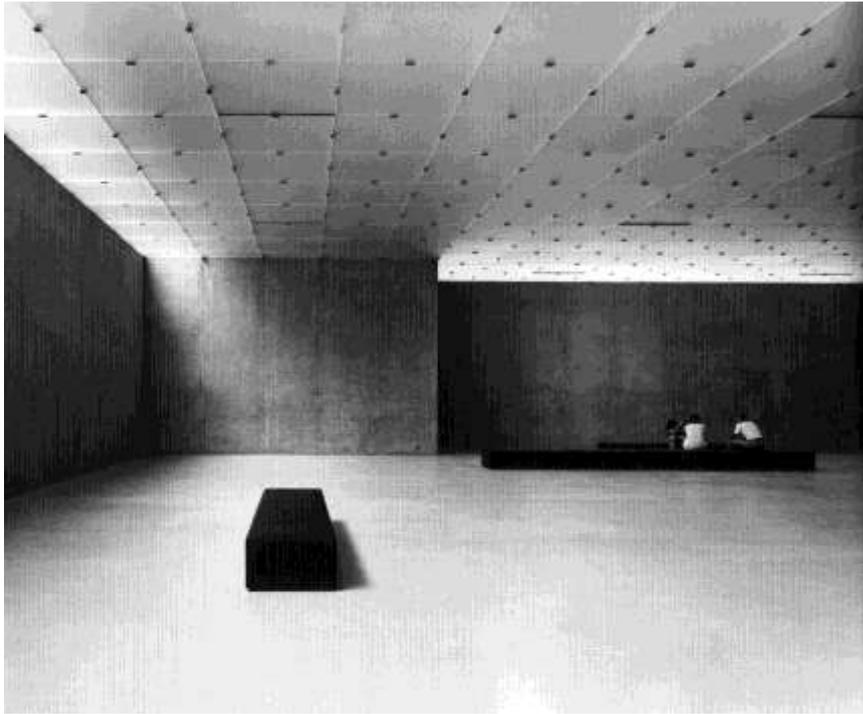
1. Kunsthaus Bregenz und Kornmarkt Theater



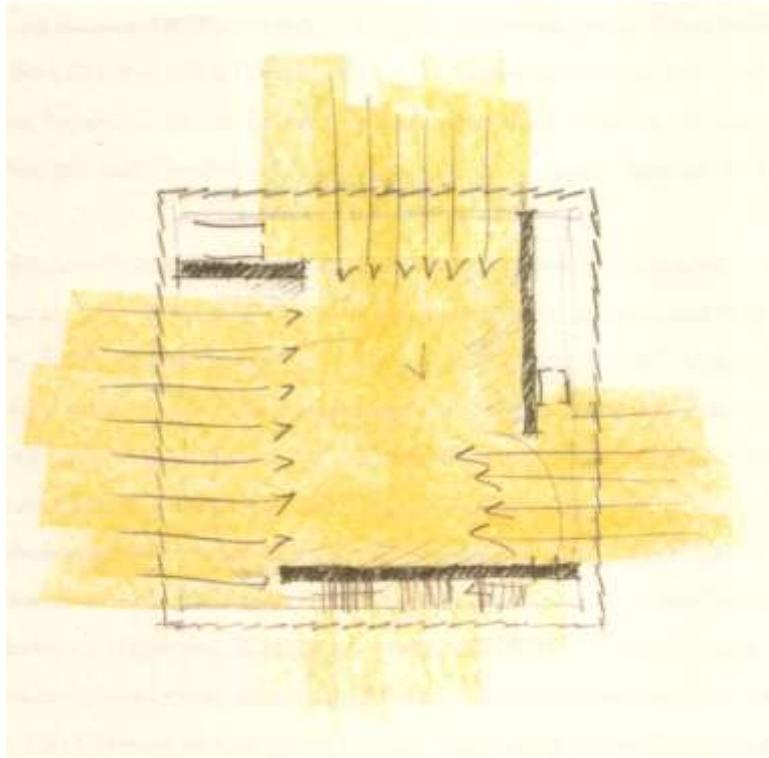
2. Kunsthaus Bregenz, Eingang / Kornmarkt-Theater



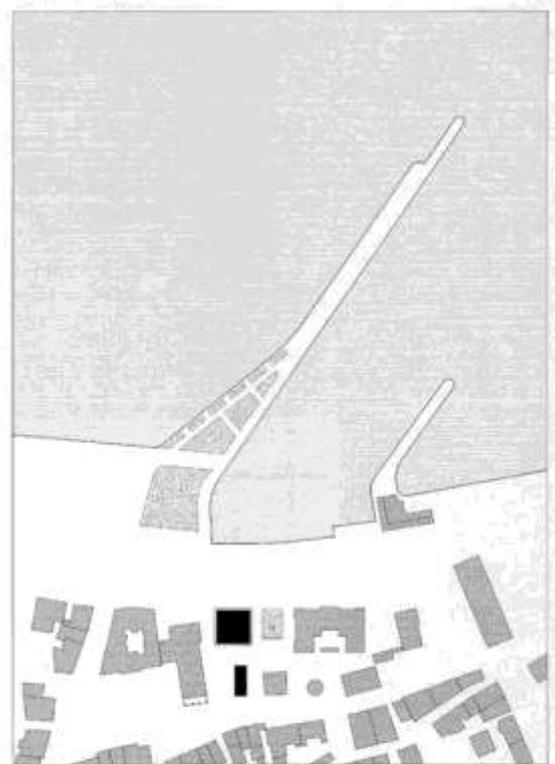
3. Kunsthaus Bregenz, Erdgeschoß/Foyer



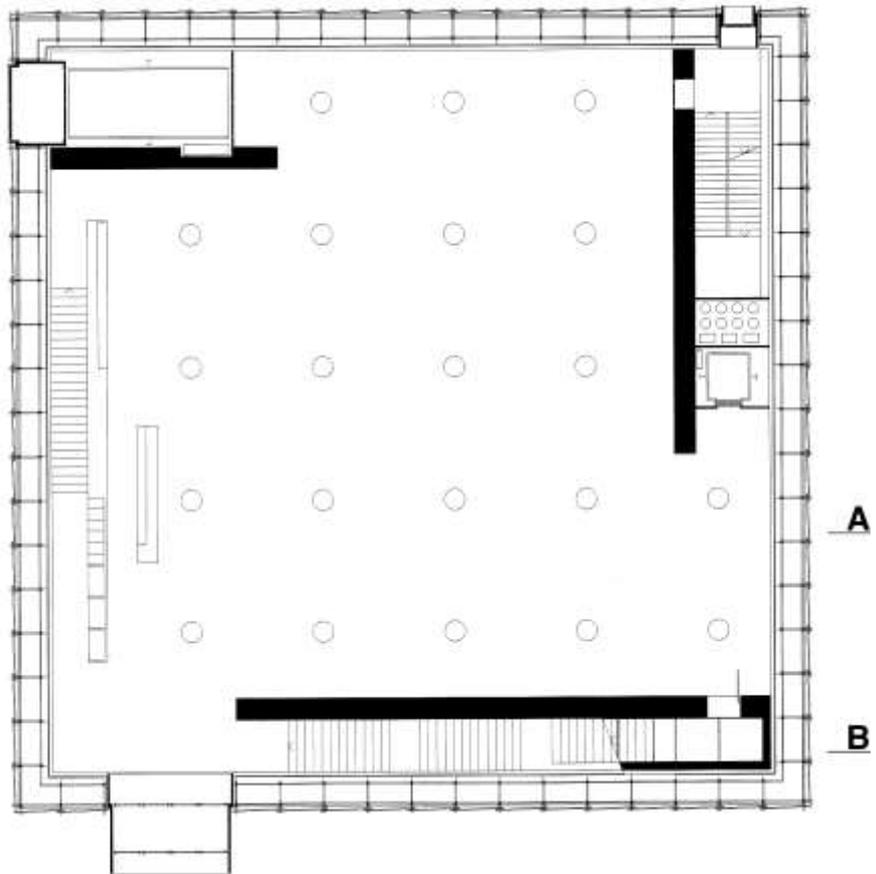
4-5. Kunsthaus Bregenz, Ausstellungenräume



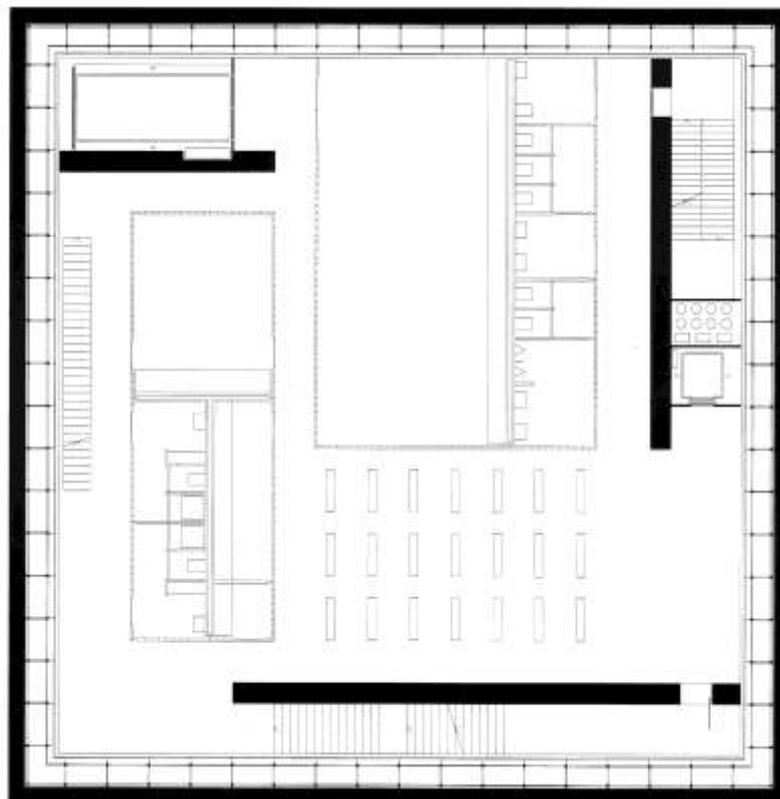
6. Peter Zumthor, Konzeptskizze



7. Lageplan des Kunsthauses in Bregenz

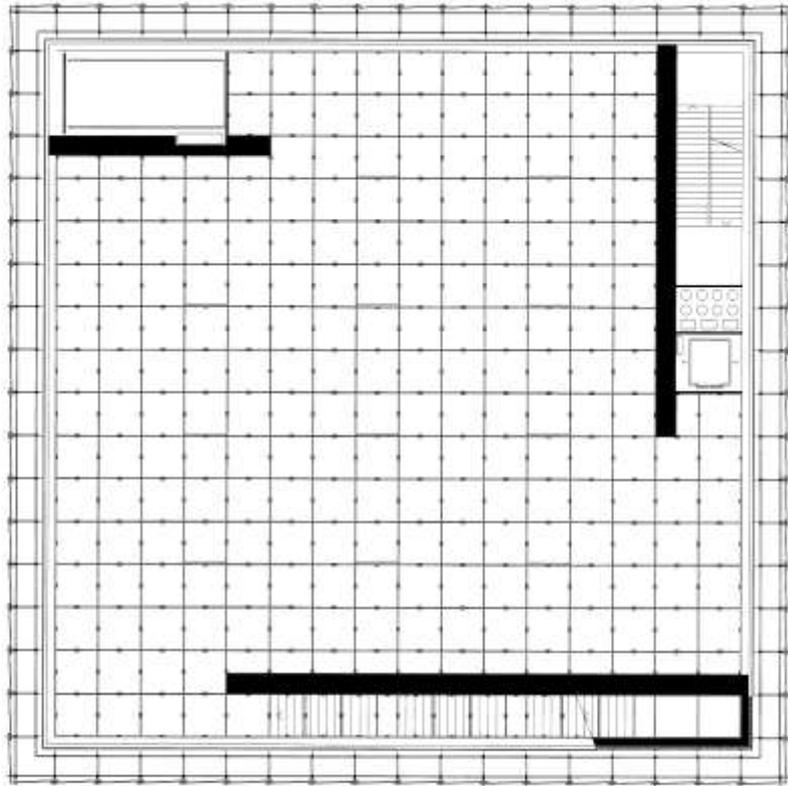


8. Grundriß, Erdgeschoß/Foyer

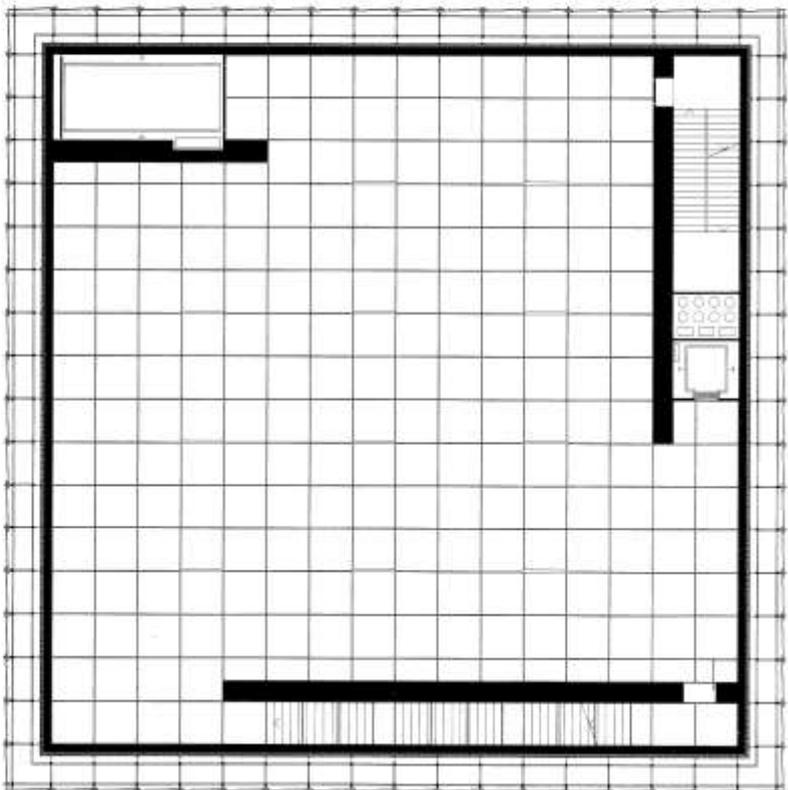


9. Grundriß, 1. Untergeschoß

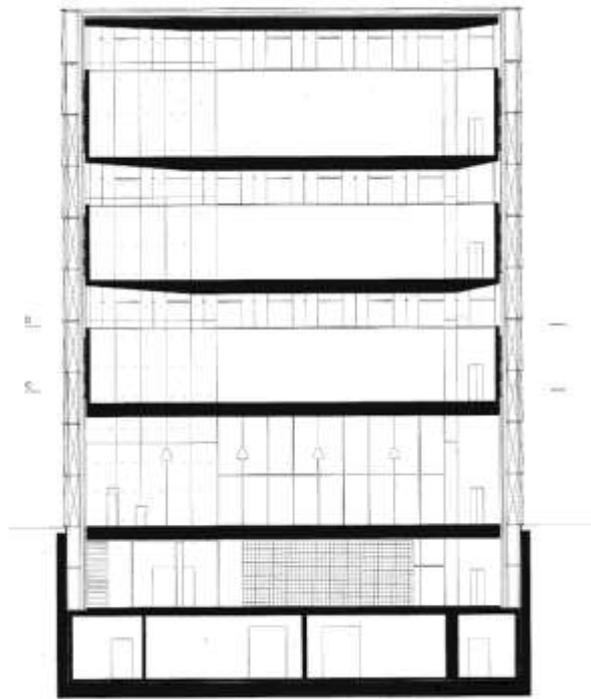
Lichtgaden
D



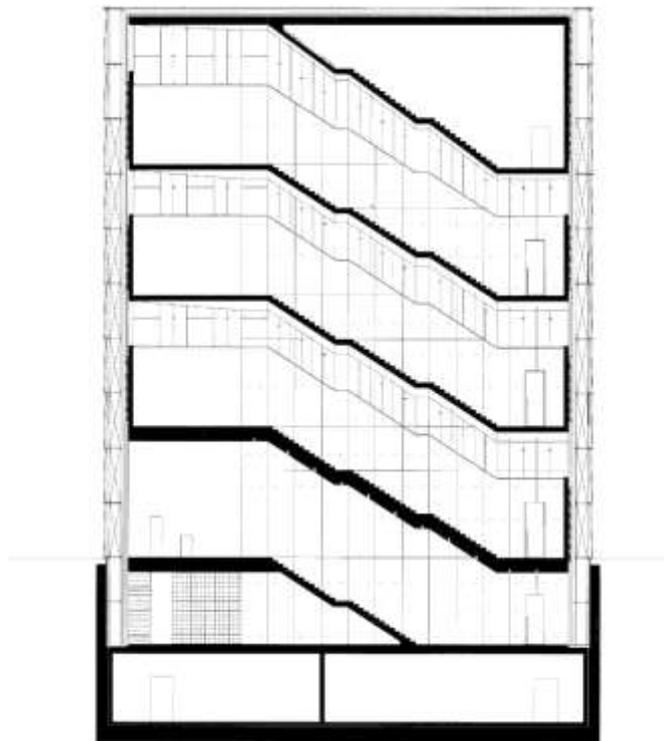
Ausstellungsgeschoss
C



10-11. Grundriß, Ausstellungsbereich, Schnittebene Bereich Oberlicht / Brüstung



A

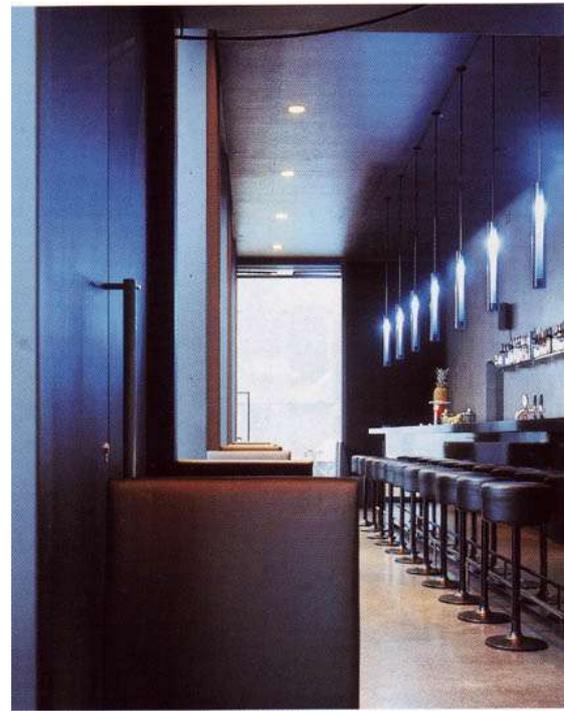


B

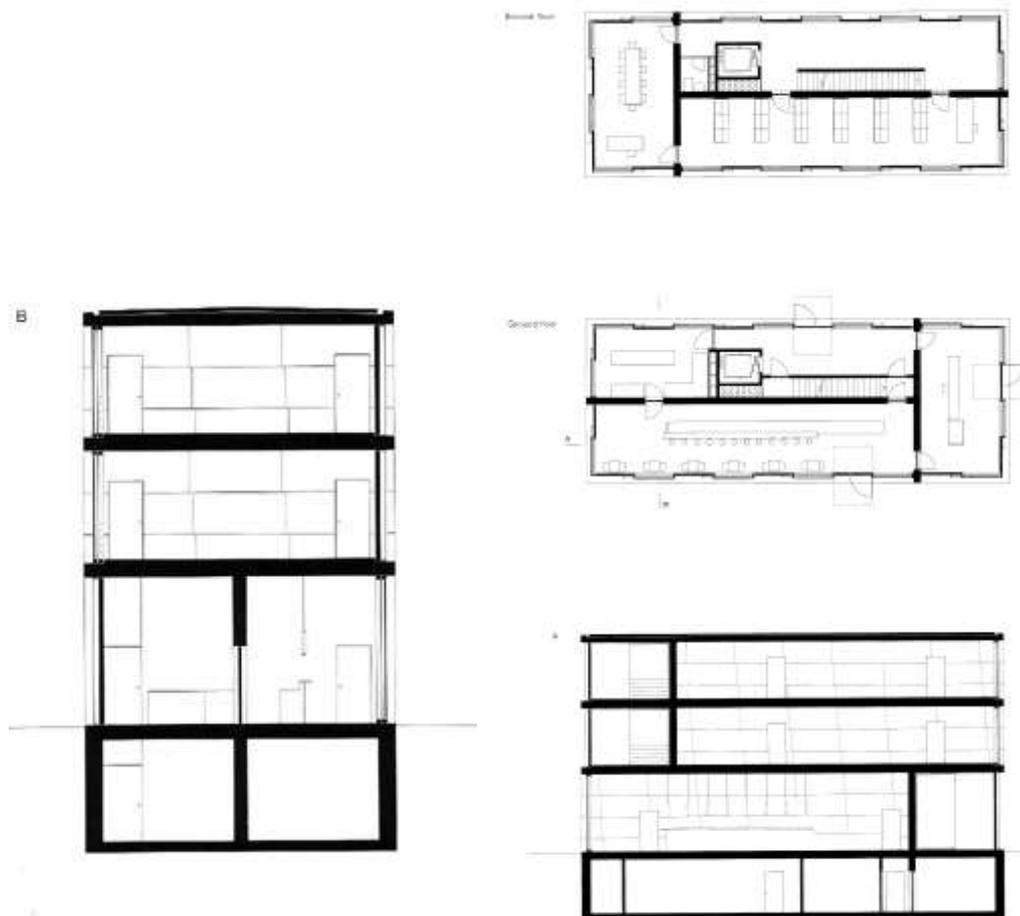
12-13. Schnitt A und B



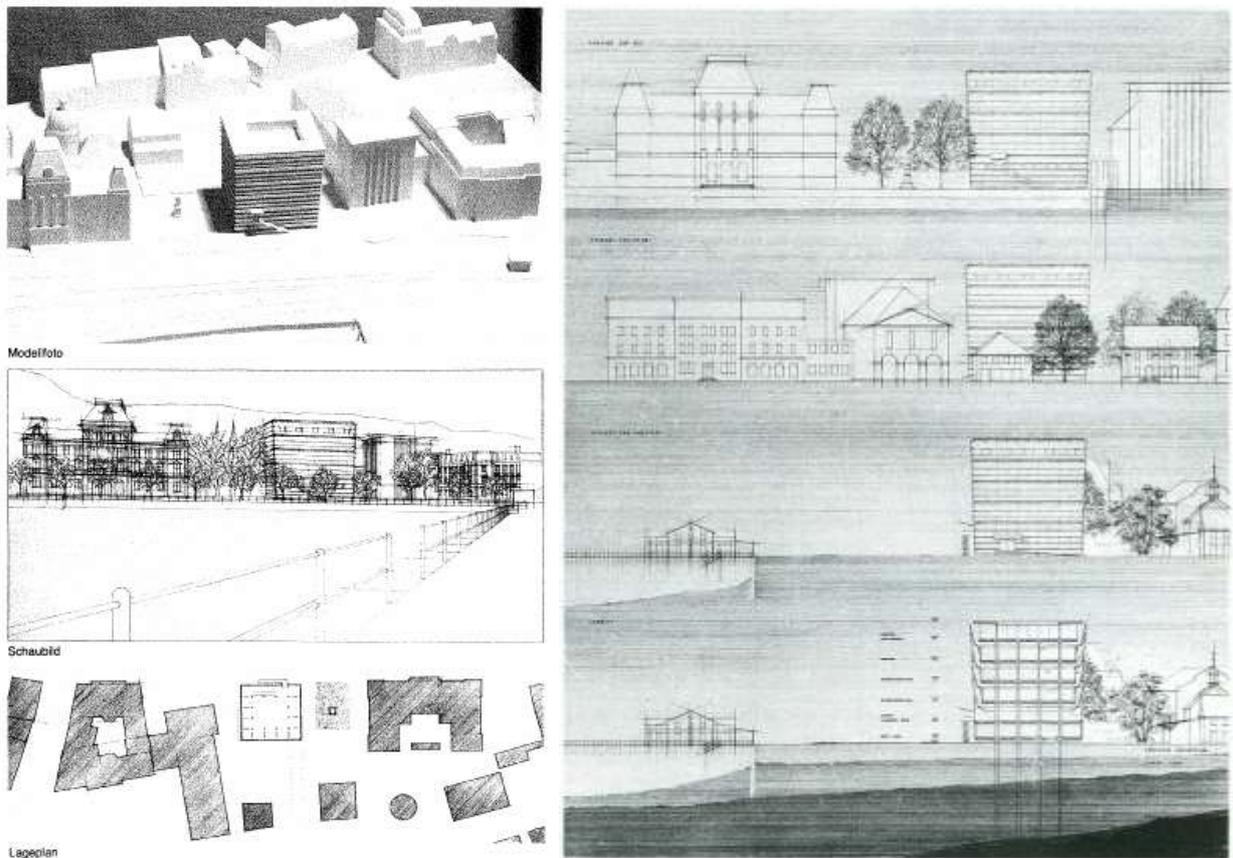
14. Verwaltungsgebäude



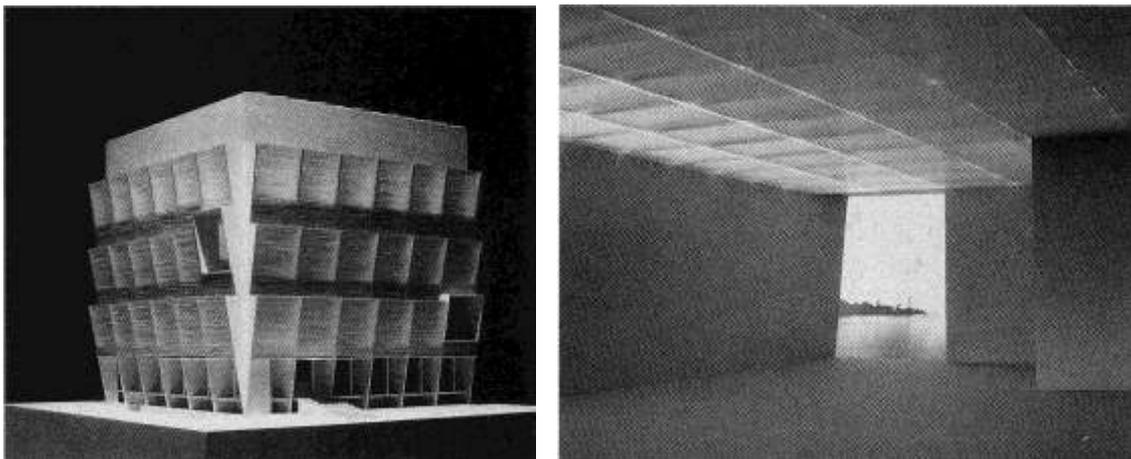
15. KUB Café/Bar



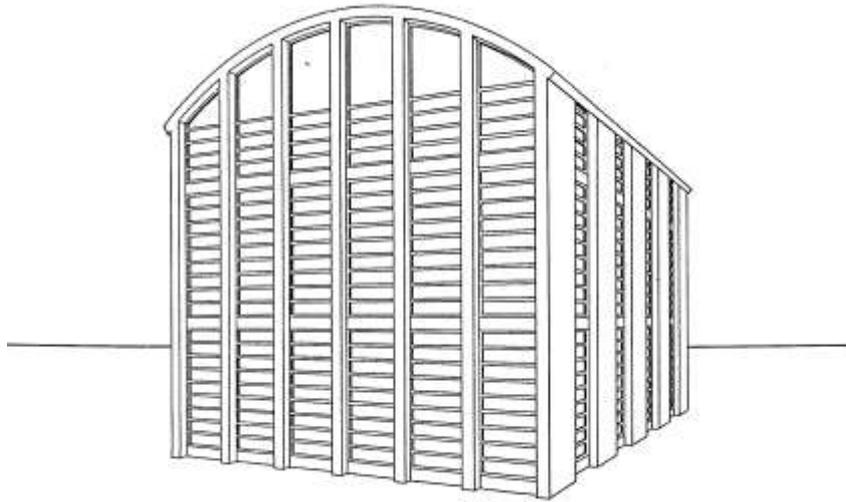
16. Verwaltungsgebäude, Schnitt, Grundriß



17-18. Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Wettbewerbsmodell, 1989, Lageplan, Ansichten



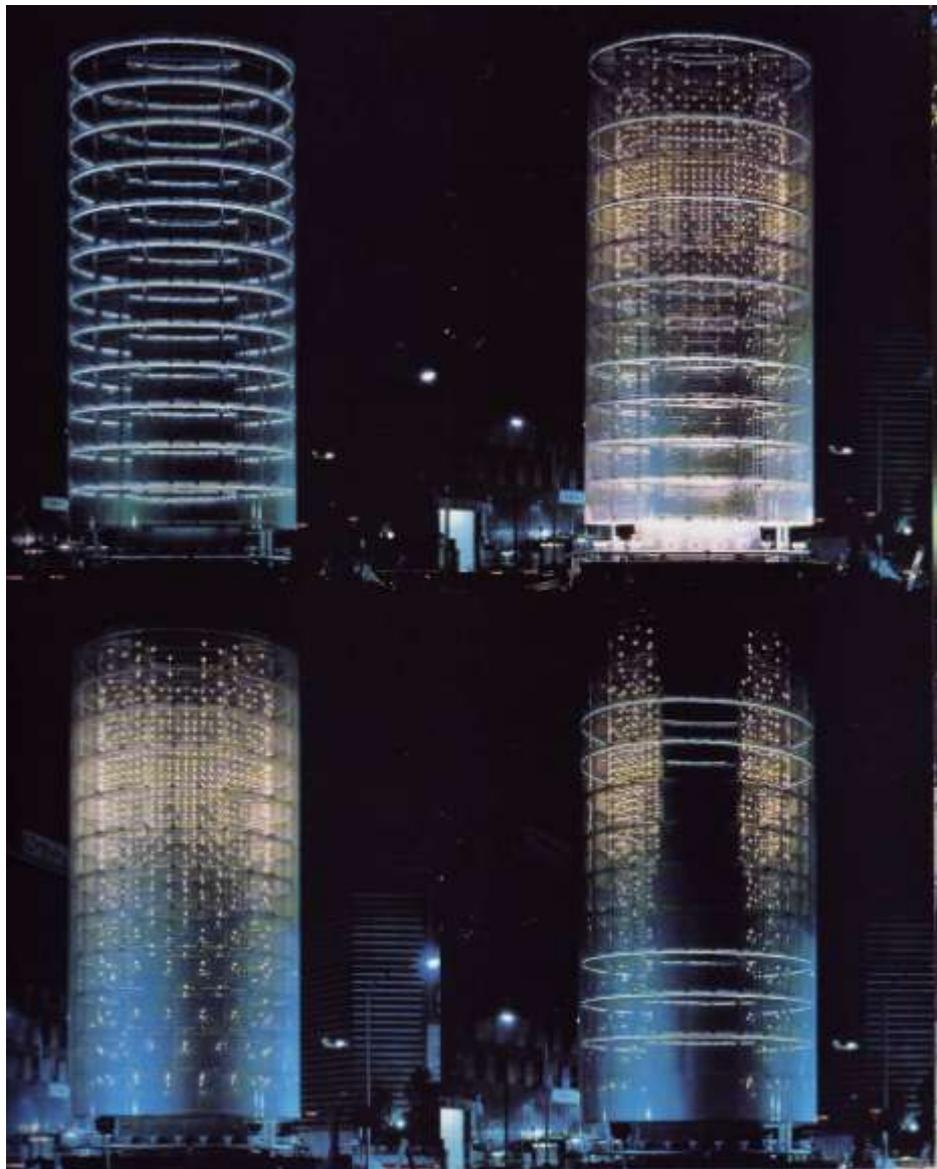
19-20. Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Arbeitsmodell (gegen 1992)
Modellansicht / Innenraumansicht



21. Donald Judd, Entwurf für das Verwaltungsgebäude des Kunsthauses Bregenz, (gegen 1991)



22-23. Donald Judd, Chinati Foundation, Südliche Artilleriehalle / Nördliche Artilleriehalle
(Dach und Fenster: Donald Judd)



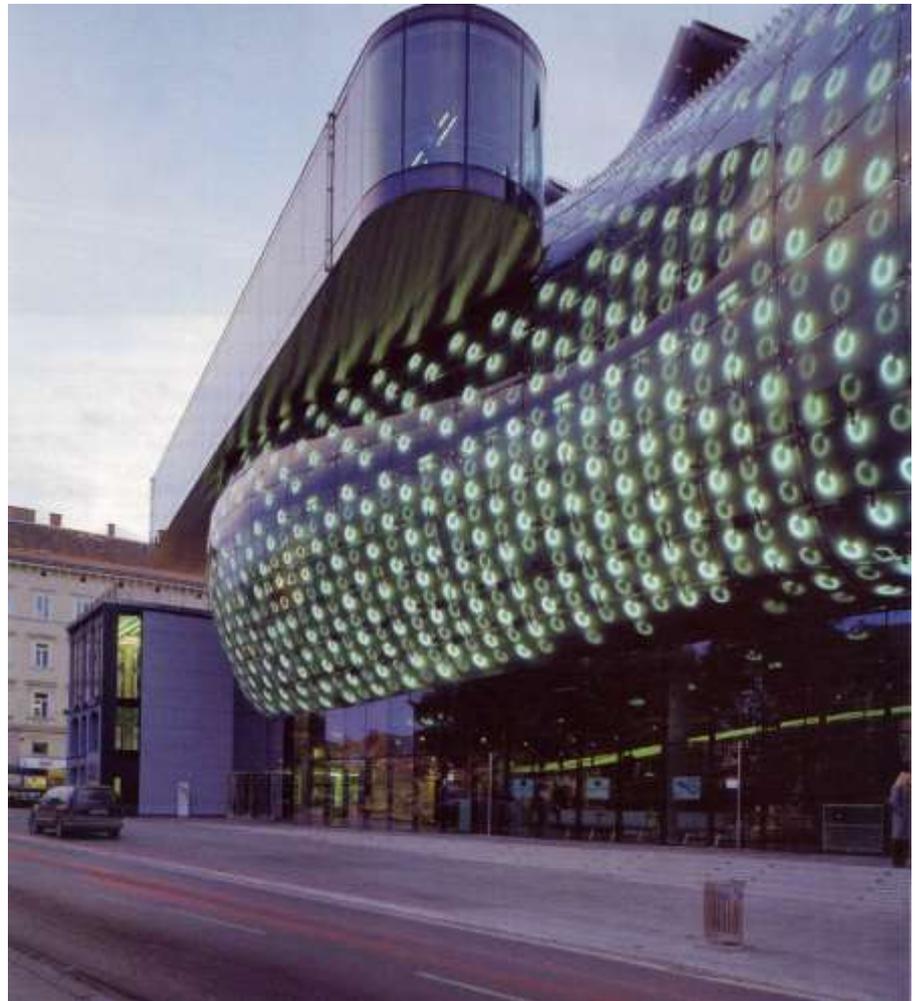
24-26. Toyo Ito, Turm der Winde, Yokohama, 1986



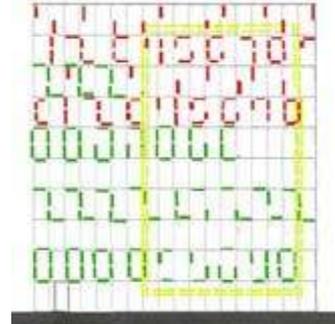
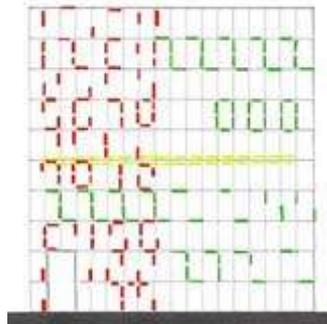
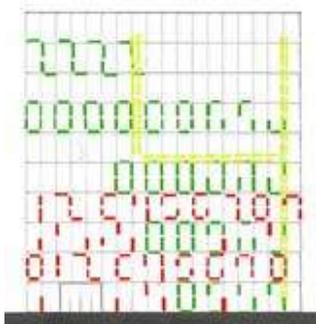
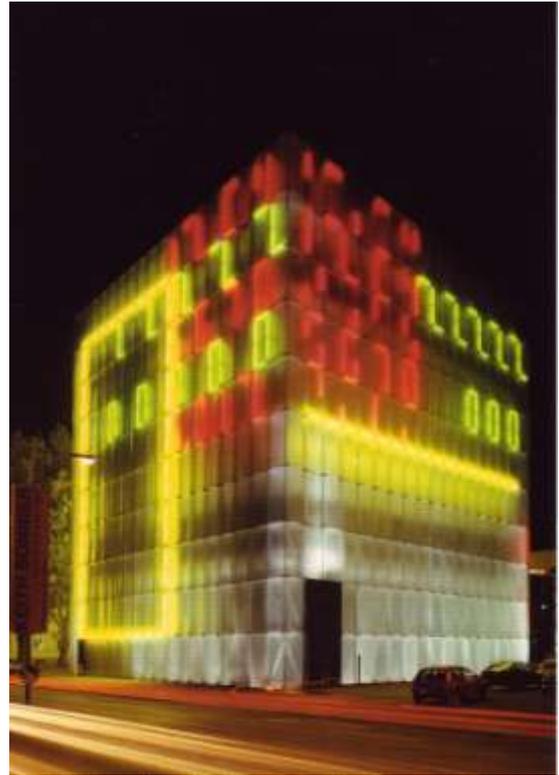
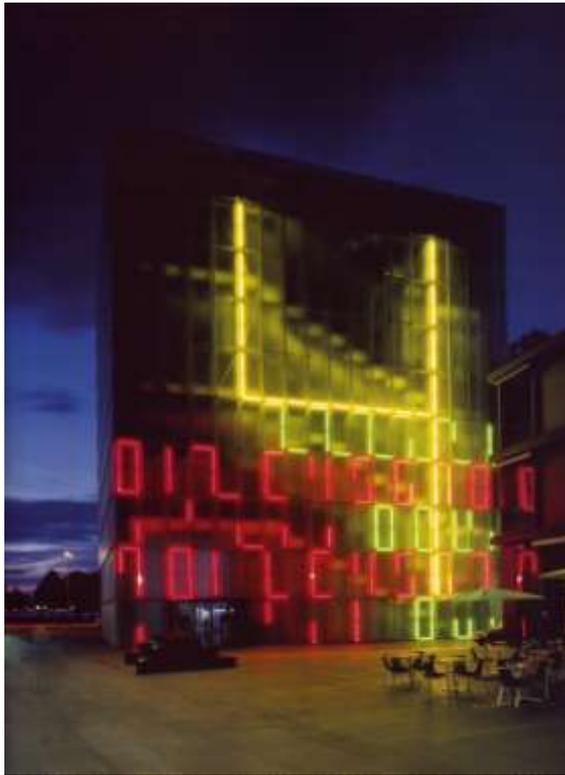
27-28. Herzog & de Meuron, Sammlung Goetz, München, 1989-1992



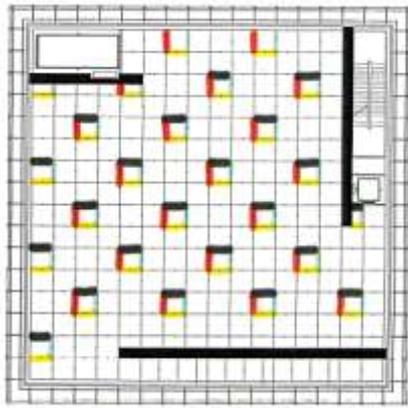
29-30. Weber + Hofer, Lentos Museum, Linz, 2003



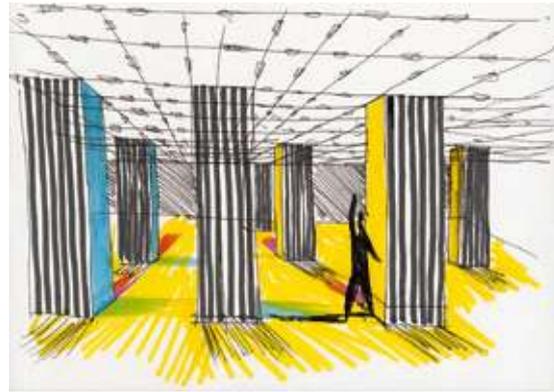
31-34. Colin Founier / Peter Cook, Kunsthaus Graz, 2004



35-39. Keith Sonnier, Millennium 2000, Kunsthhaus Bregenz, 1999



40



41



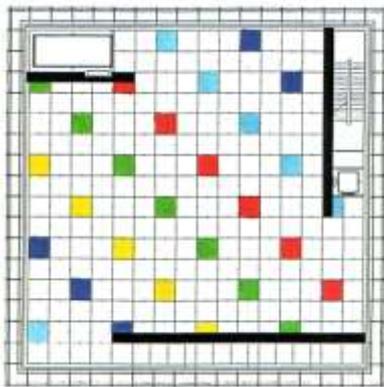
42



43



44



45

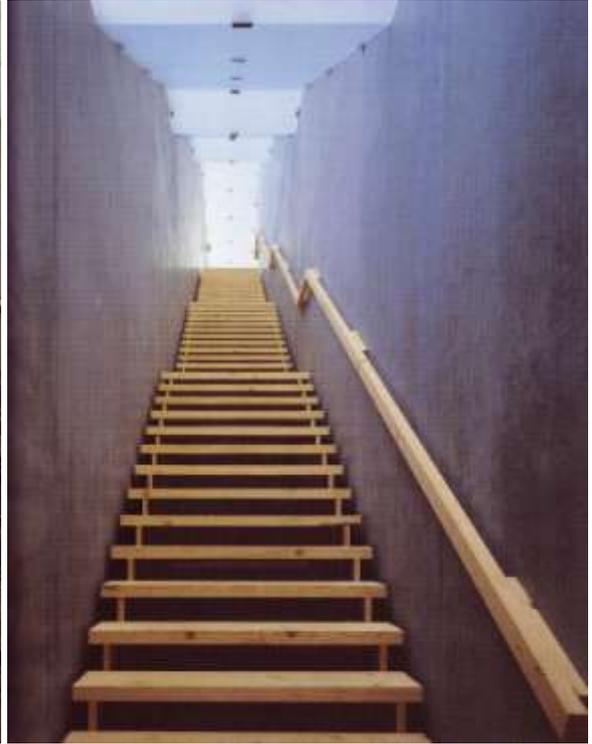


46



47

40-47. Daniel Buren, Les Couleurs Traversées, Kunsthaus Bregenz, 2001 © DB
 1.OG. Deckenplan, Organisation der Farbe: Vertikale Ausrichtung (40-44) /
 2.OG. Deckenplan, Vervielfältigung der Farbe: Unendlichkeit (45-47)



48-51. Olafur Eliasson, The mediated motion, Kunsthaus Bregenz, 2002



52-53. Pierre Huyghe, L'Expedition Scintillante/A Musical, Kunsthaus Bregenz, 2002, Act 1 / Act 3



54. Hans Schabus, Das Rendezvousproblem, Kunsthaus Bregenz, 2004, High, Low And In Between



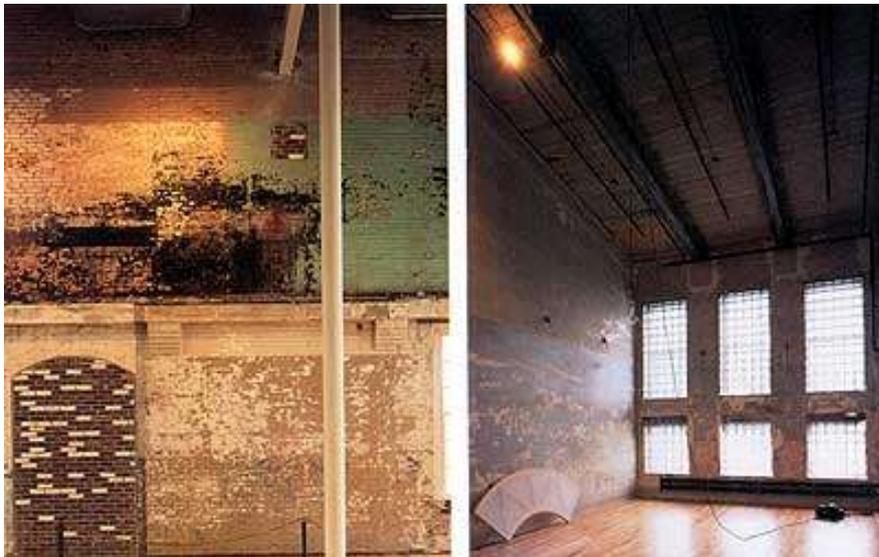
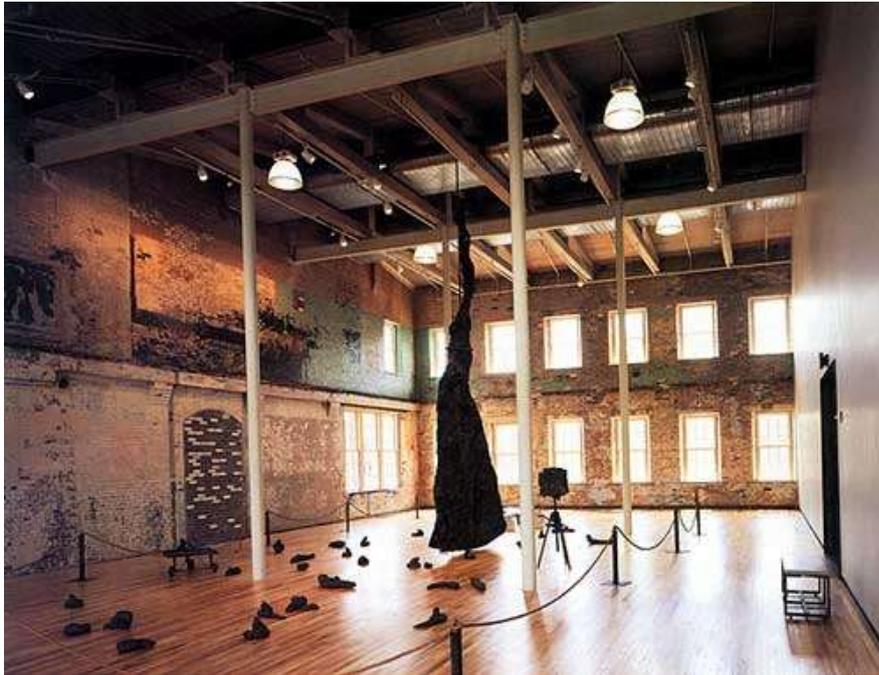
55. Renzo Piano, Cy Twombly Gallery, Houston, Texas, 1995



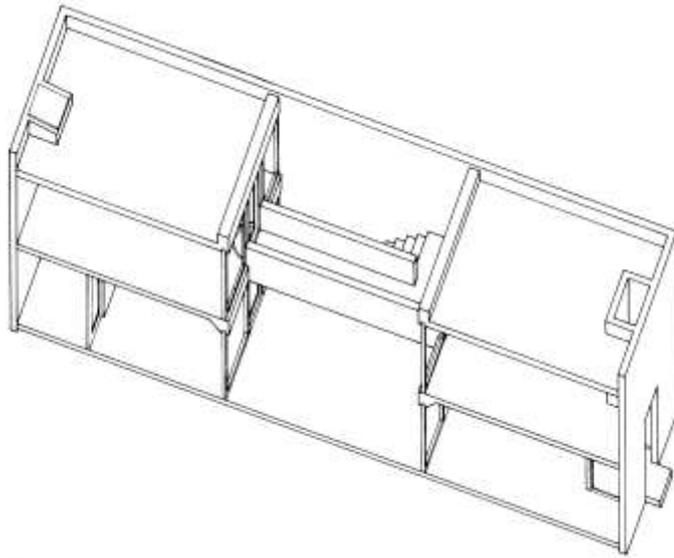
56. Morger/Degelo/Kerez, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2000



57. Gigon & Guyer, Kirchner Museum, Davos, 1992



58-60. Bruner/Cott Associates, MASS MoCA, North Adams, 1999



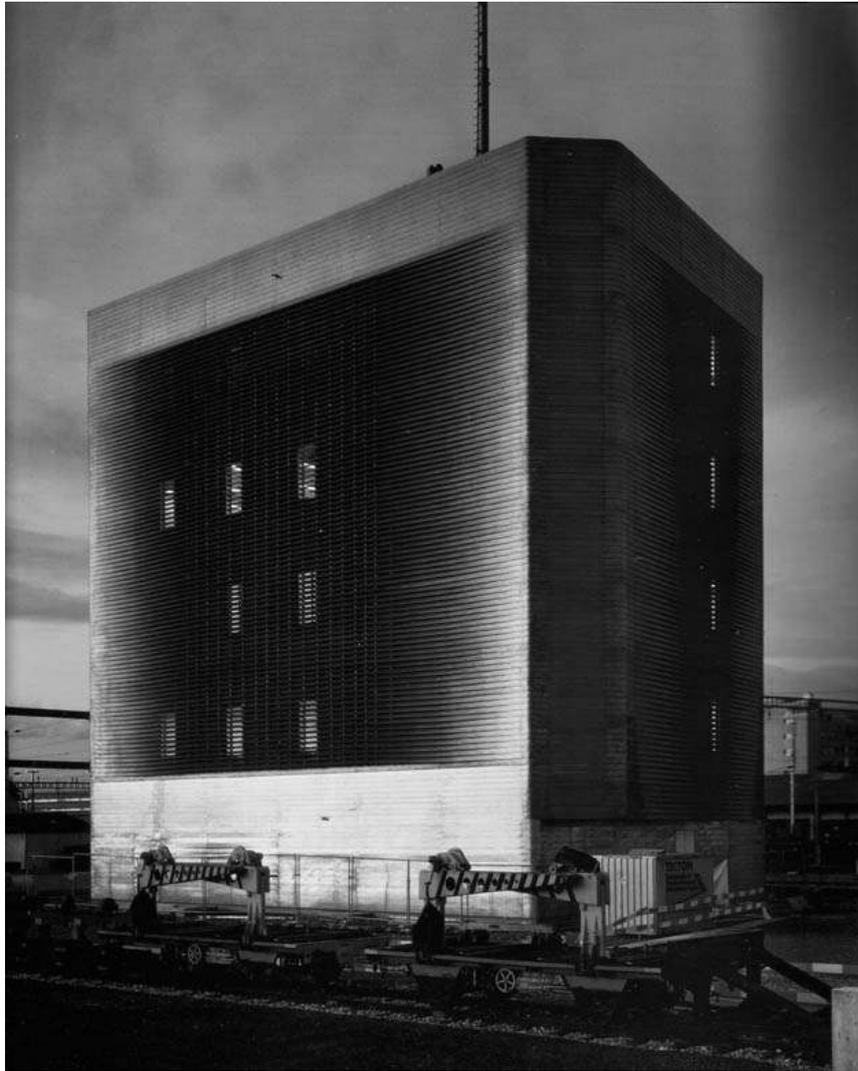
61-62. Tadao Ando, Haus Azuma, Sumiyoshi, 1975-1976



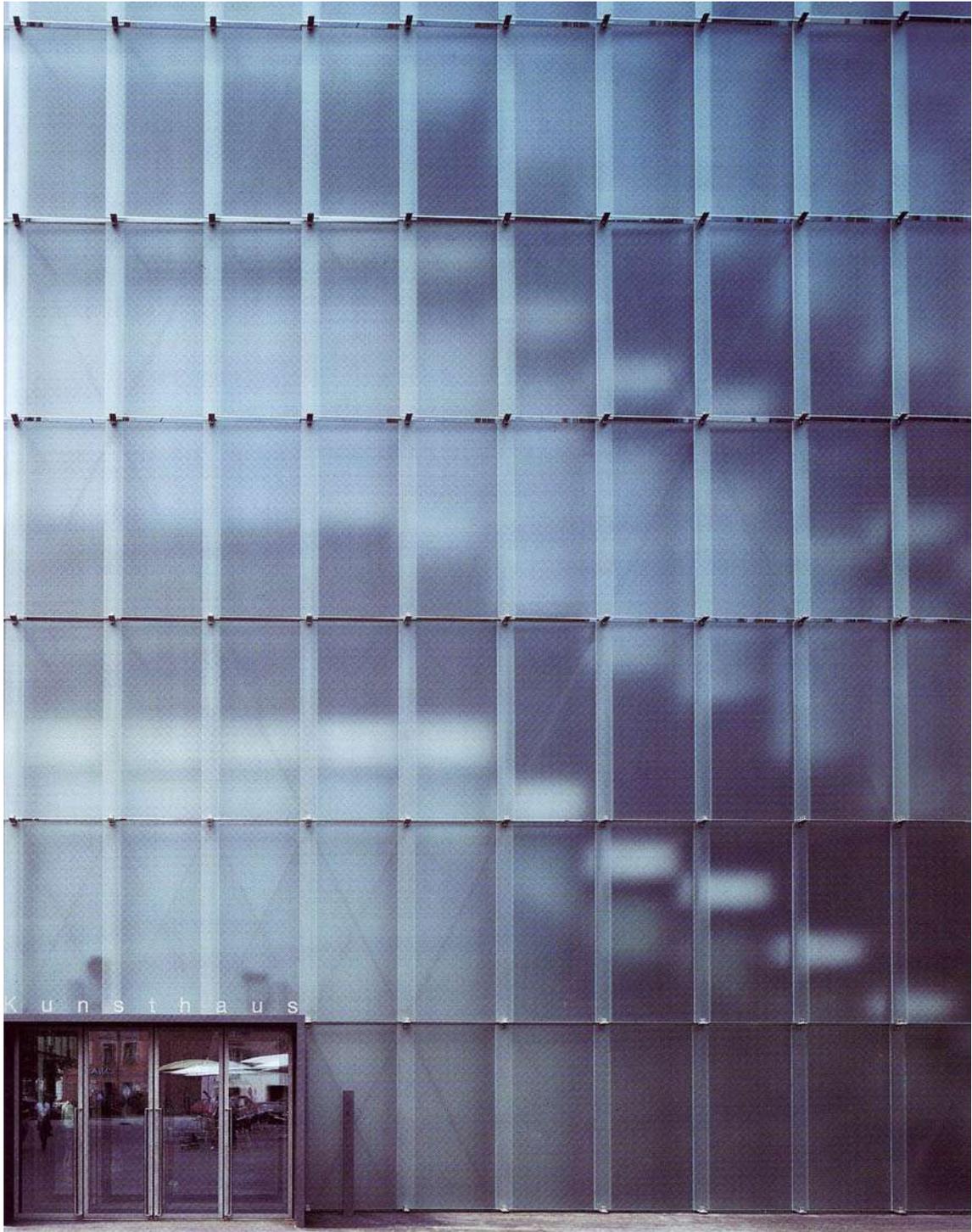
63-64. Gigon & Guyer, Kirchner Museum, Davos, 1992



65. Morger/Degelo/Kerez, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2000



66-67. Herzog & de Meuron, Stellwerk auf dem Wolf, Basel 1992-1995



68. Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, 1997



69



70

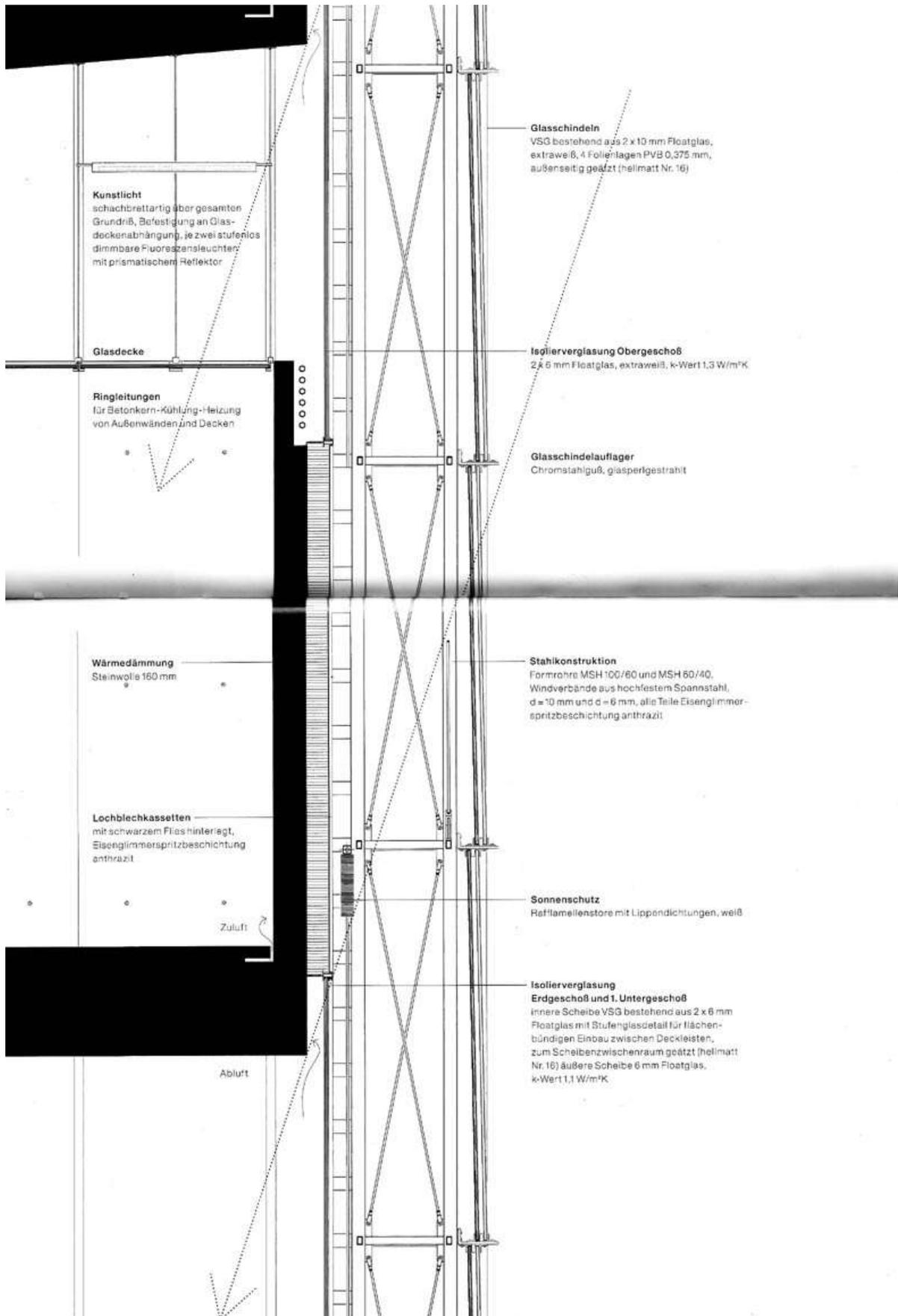


71

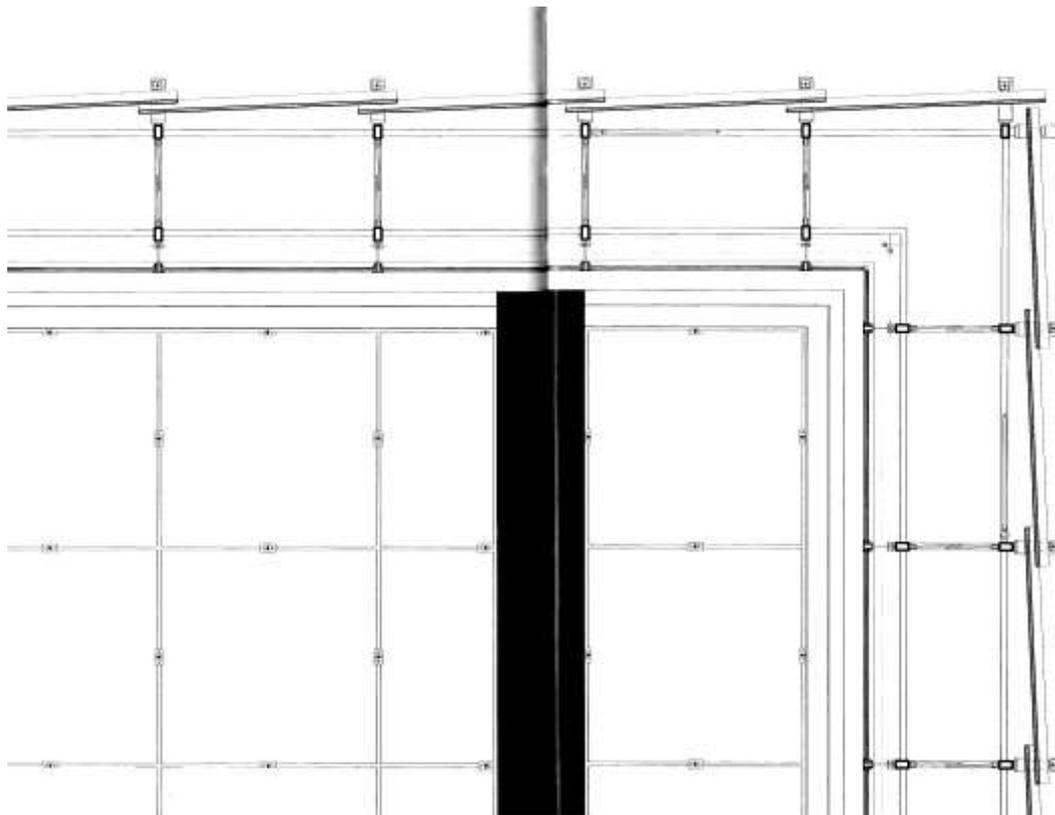


72

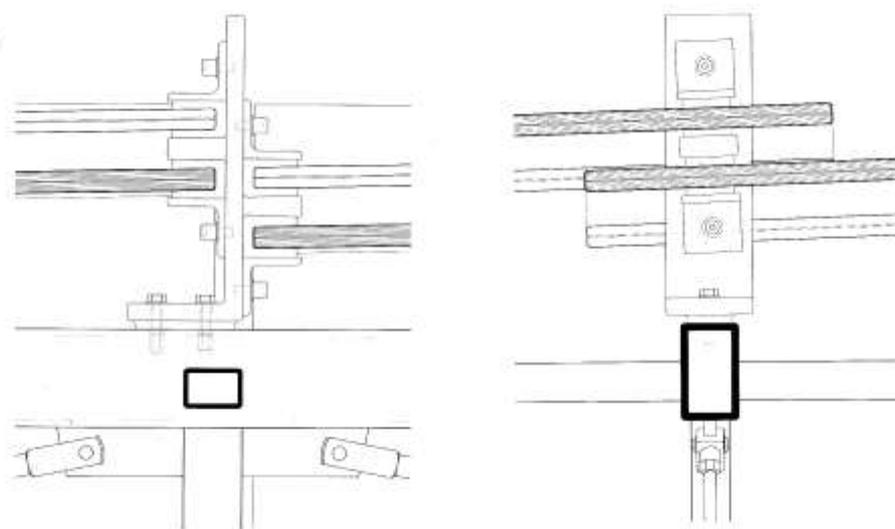
69-72. Fassadendetails, Kunsthaus Bregenz



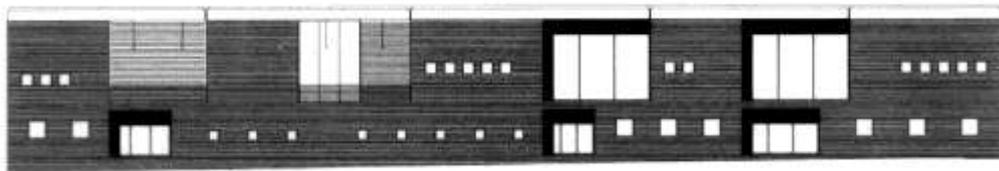
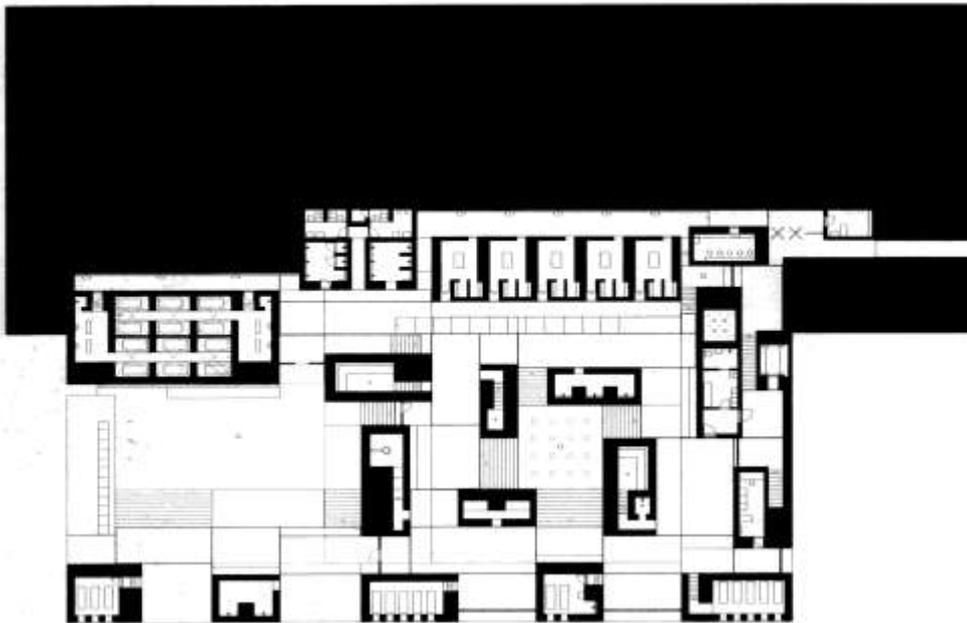
73. Schnitt, Fassade



74. Grundriß, Fassade Ostecke



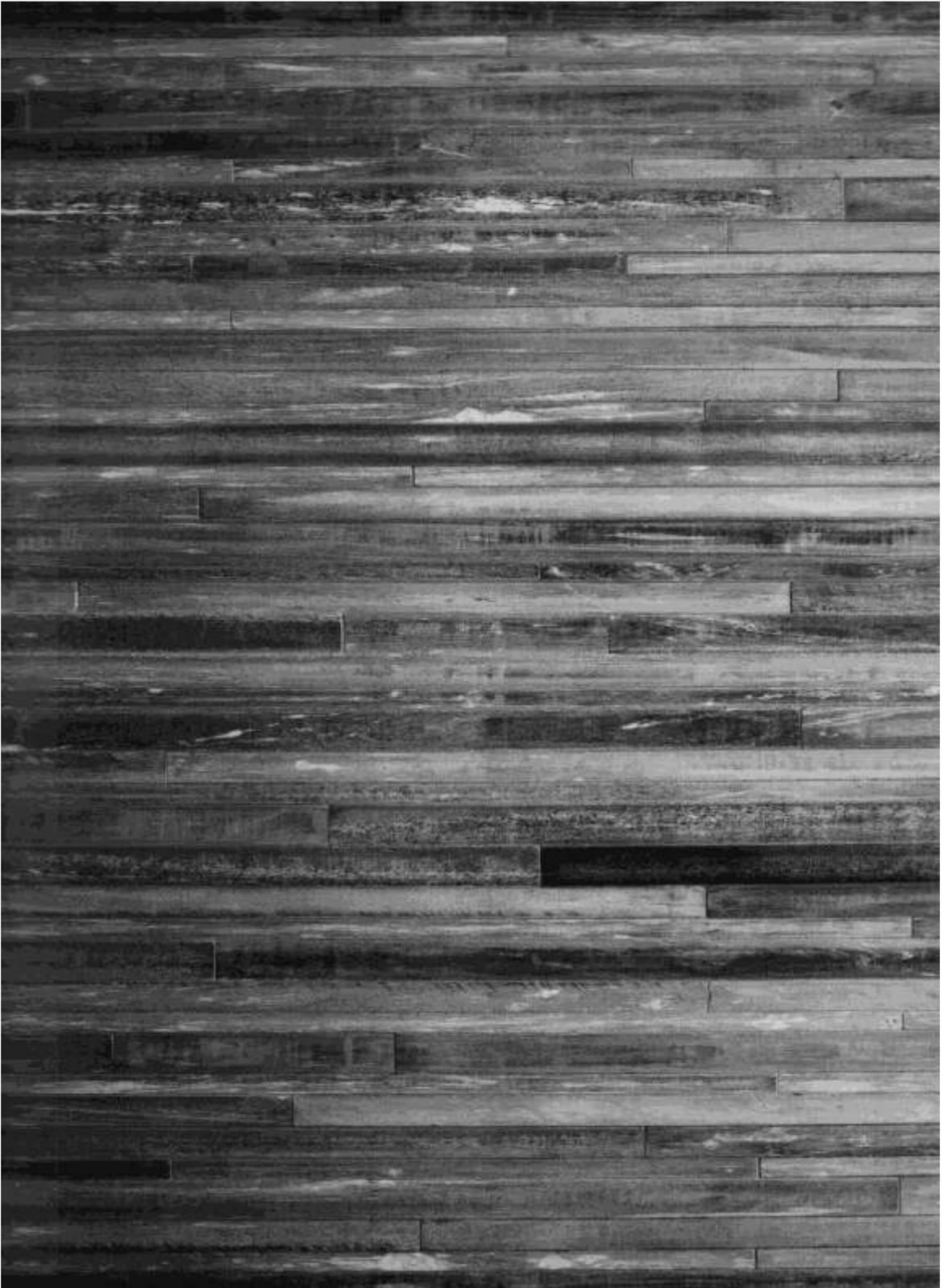
75-76. Schindelaufleger, Schnitt / Grundriß



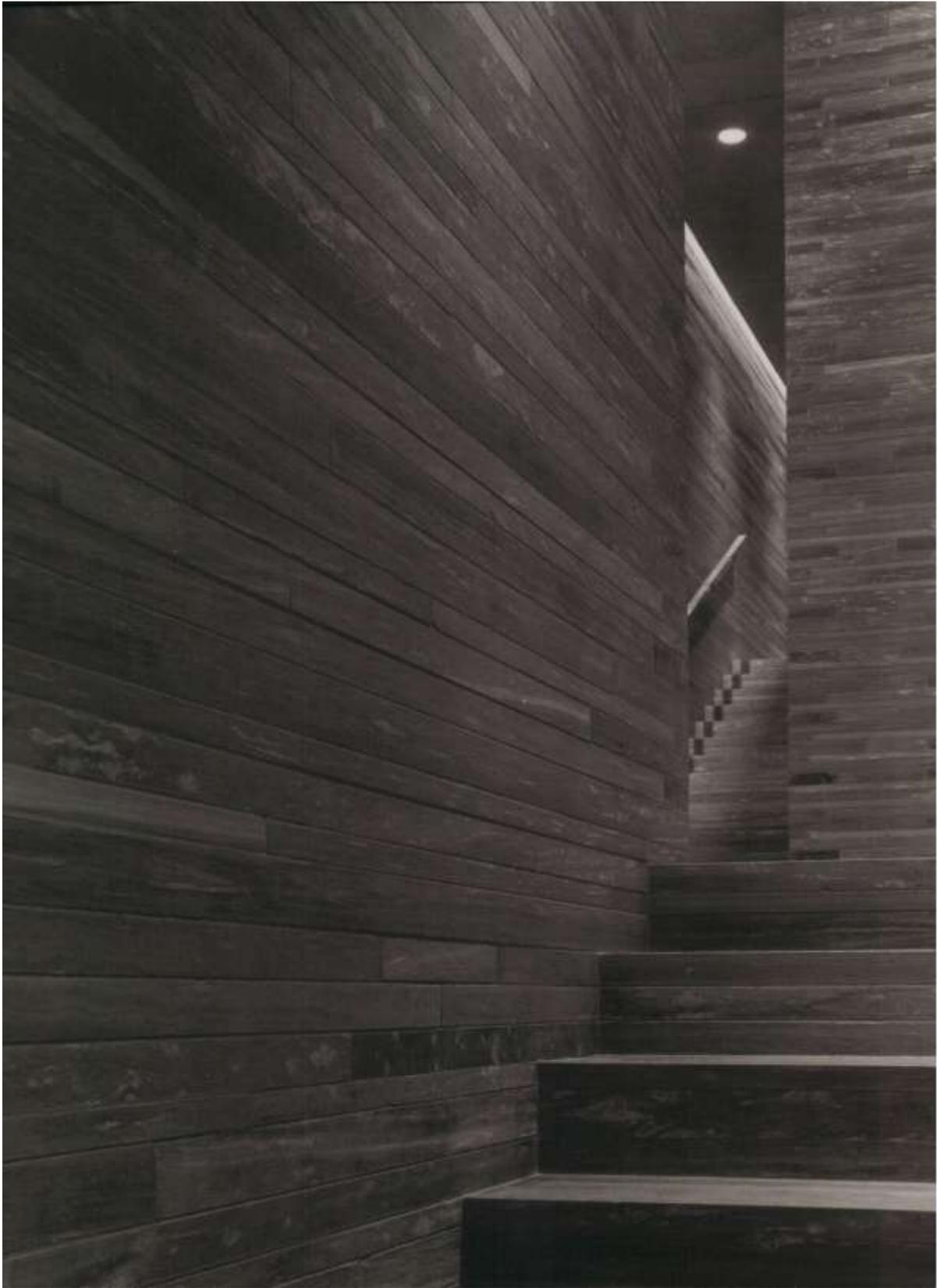
77-80. Peter Zumthor, Thermalbad Vals, 1996, Ansichten / Grundriß / Aufriß



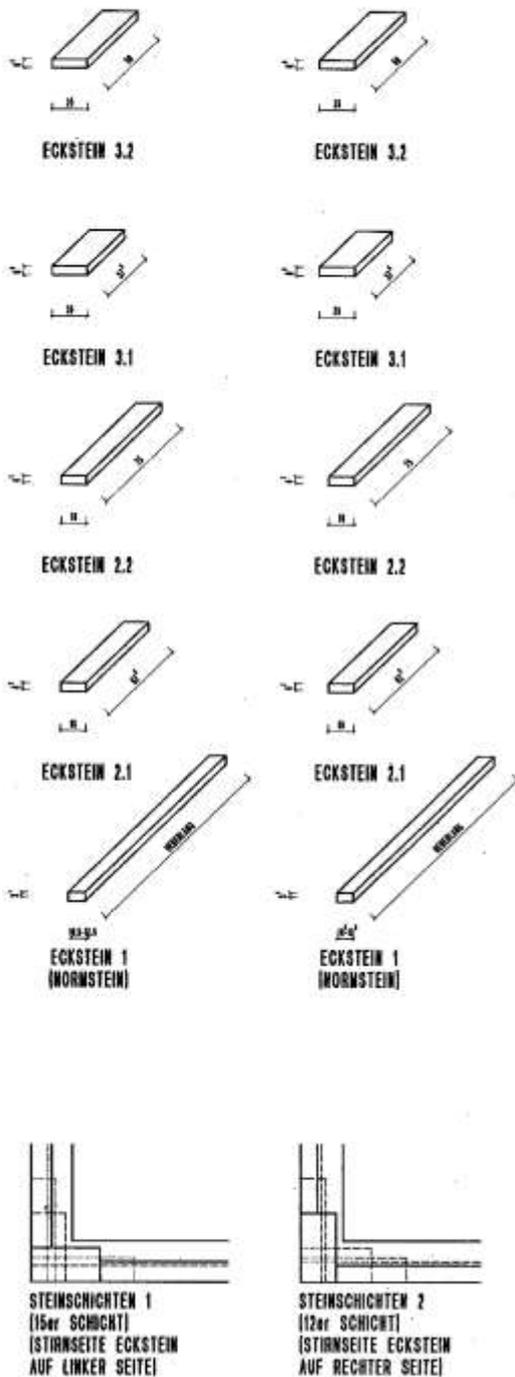
81. Vals, Steinschnittmuster
82. Außenbecken



83. Thermalbad Vals, Wand



84. Thermalbad Vals, Treppe zum Untergeschoß / 5-5-5er Schichten



- 6.40

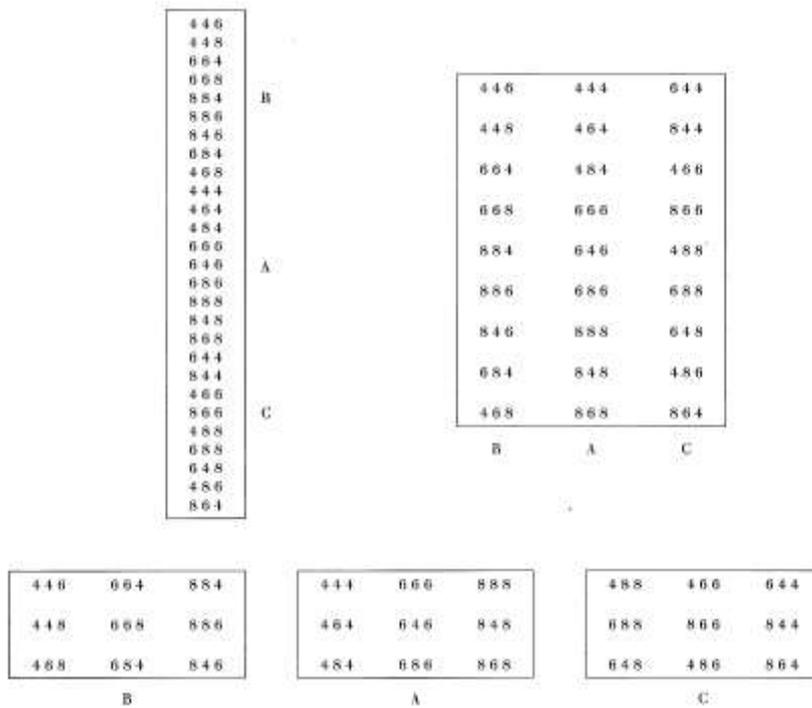
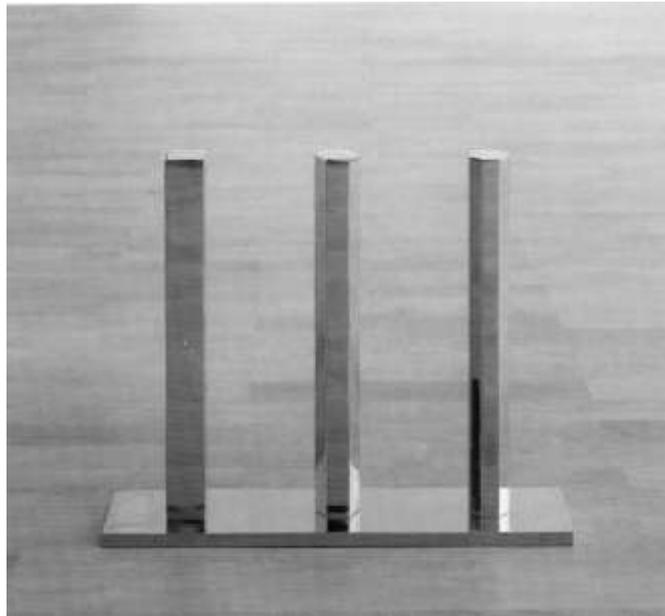
| SOHLENT. NR. | SOHLENT. BESCHREIBUNG | SOHLENT. HÖHE | SOHLENT. BREITE | SOHLENT. TIEFE |
|--------------|-----------------------------|---------------|-----------------|----------------|
| 1 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 2 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 3 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 4 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 5 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 6 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 7 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 8 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 9 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 10 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 11 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 12 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 13 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 14 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 15 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 16 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 17 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 18 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 19 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 20 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 21 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 22 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 23 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 24 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 25 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 26 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 27 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 28 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 29 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 30 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 31 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 32 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 33 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 34 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 35 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 36 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 37 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 38 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 39 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 40 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 41 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 42 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 43 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 44 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 45 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 46 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 47 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 48 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 49 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 50 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 51 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 52 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 53 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 54 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 55 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 56 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 57 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 58 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 59 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 60 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 61 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 62 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 63 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 64 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 65 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 66 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 67 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 68 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 69 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 70 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 71 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 72 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 73 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 74 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 75 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 76 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 77 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 78 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 79 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 80 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 81 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 82 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 83 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 84 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 85 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 86 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 87 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 88 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 89 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 90 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 91 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 92 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 93 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 94 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 95 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 96 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 97 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 98 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 99 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |
| 100 | STIRN- UND SEITEN-... -1.00 | 1.0 | 1.0 | 1.0 |

STIRN- UND SEITEN-... -1.00

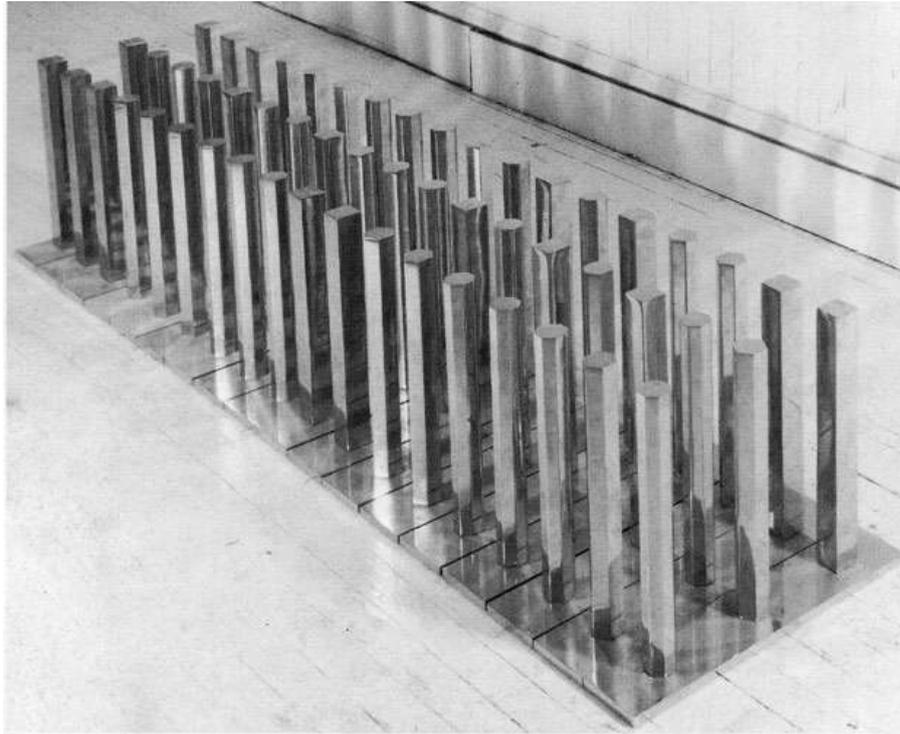
85. Plan für Wandschichtung der Therme Vals

| ← 30cm → | Höhe (m) |
|-------------|---|
| 6,5,3 | ↑ Sturz Bad +4.803 |
| 5,3,6 6,3,5 | |
| 6,3,5 6,3,5 | |
| 6,5,3 6,5,3 | |
| 5,3,6 5,3,6 | |
| 3,5,6 5,3,6 | |
| 5,3,6 5,3,6 | |
| 6,5,3 6,5,3 | |
| 5,3,6 6,3,5 | |
| 6,3,5 5,3,6 | |
| 6,5,3 6,5,3 | |
| 5,3,6 5,3,6 | |
| 3,5,6 3,5,6 | |
| 5,3,6 5,3,6 | |
| 6,5,3 6,5,3 | |
| 5,3,6 6,3,5 | |
| 3,6,3 5,6,5 | ↓ <u>Wasserspiegel in Blocken ±0.00</u> |
| 5,5,5 | |
| 5,6,3 5,6,3 | |
| 5,3,6 6,3,5 | |
| 6,3,5 5,3,6 | |
| 6,5,3 6,5,3 | |
| 5,3,6 5,3,6 | |
| 3,5,6 3,5,6 | |
| 5,3,6 5,3,6 | |
| 6,5,3 6,5,3 | |
| 5,3,6 6,3,5 | |
| 3,6,3 5,6,5 | |
| 6,5,3 6,5,3 | |
| 5,3,6 5,3,6 | |
| 3,5,6 3,5,6 | ↓ <u>Fassadenabsatz -4.20</u> |

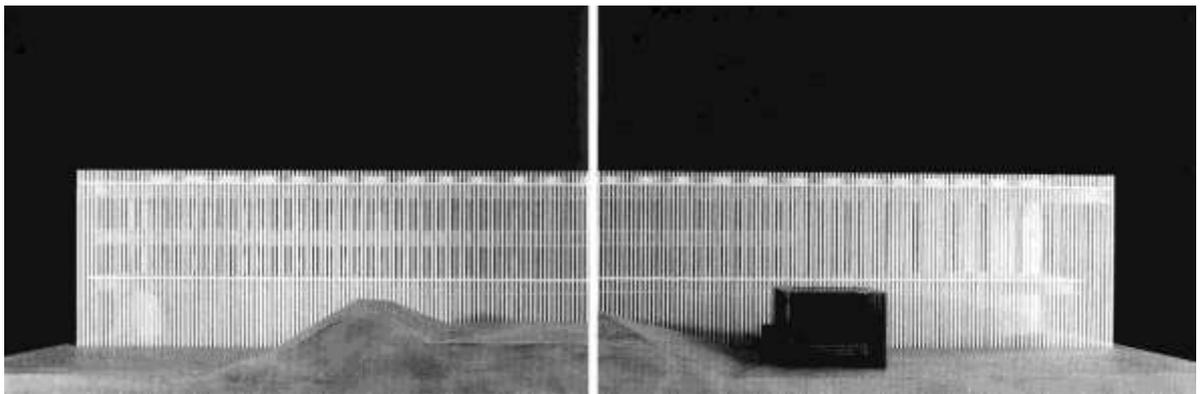
86. Schema der Steinschichten der Therme Vals



87-90. Walter De Maria, 4-6-8 Serie, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 1991
 91. Schematische Darstellung der Positionierung der 4-6-8 Serie



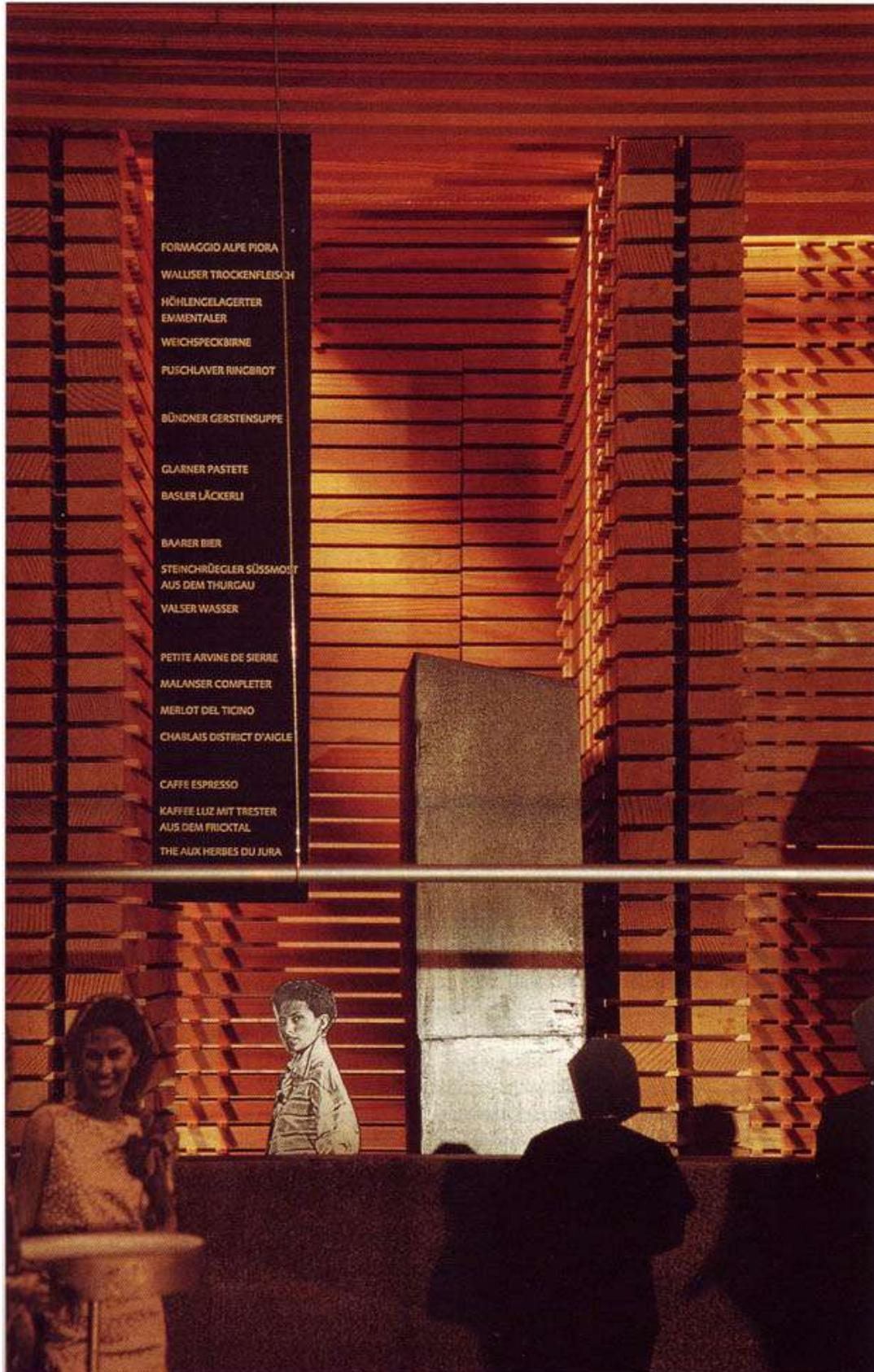
92. Walter De Maria, 4-6-8 Serie, 1966, Atelier Walter De Maria, New York 1966



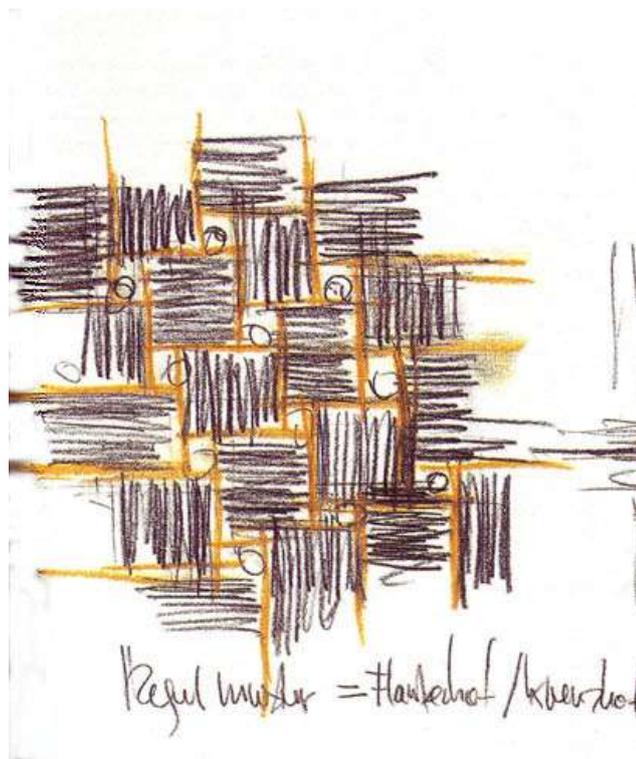
93. Peter Zumthor, Topographie des Terrors, Modell



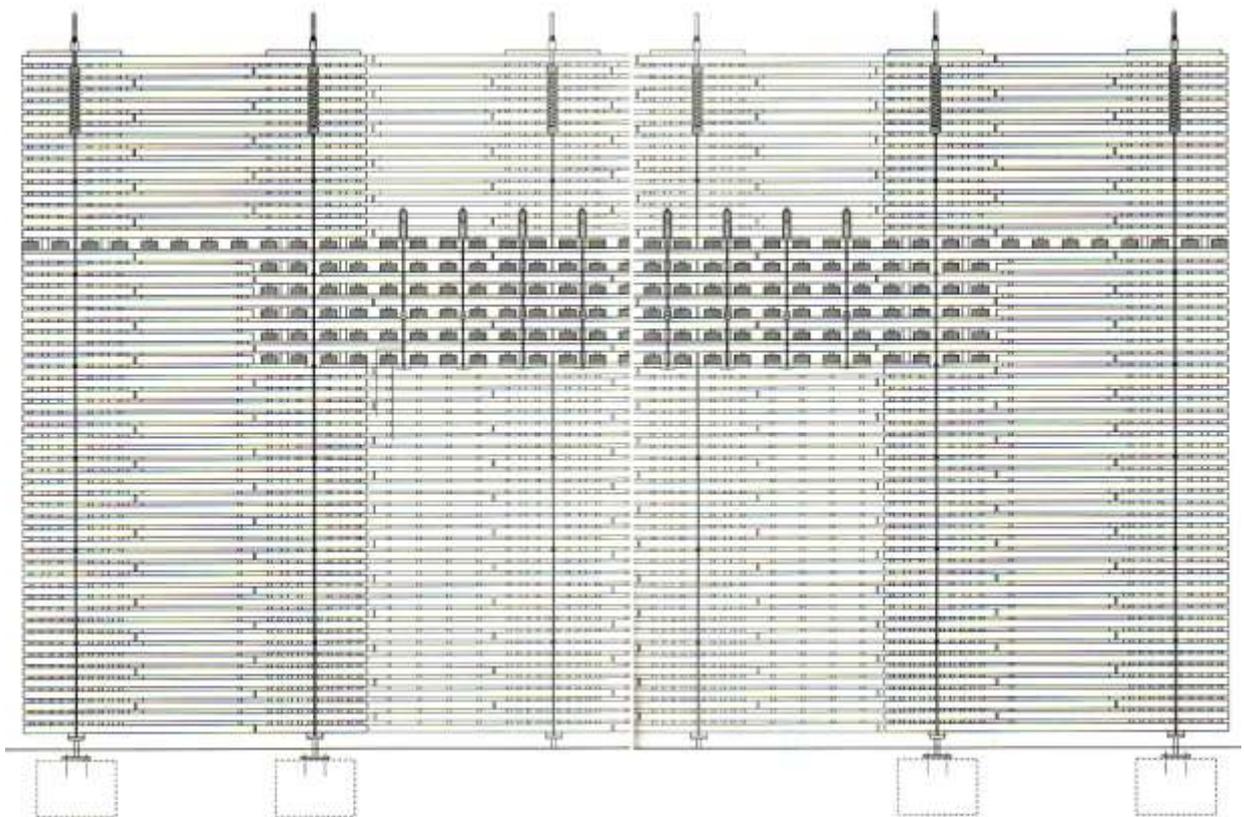
94-95. Peter Zumthor, Schweizer Pavillon, Klangkörper, Expo 2000, Hannover



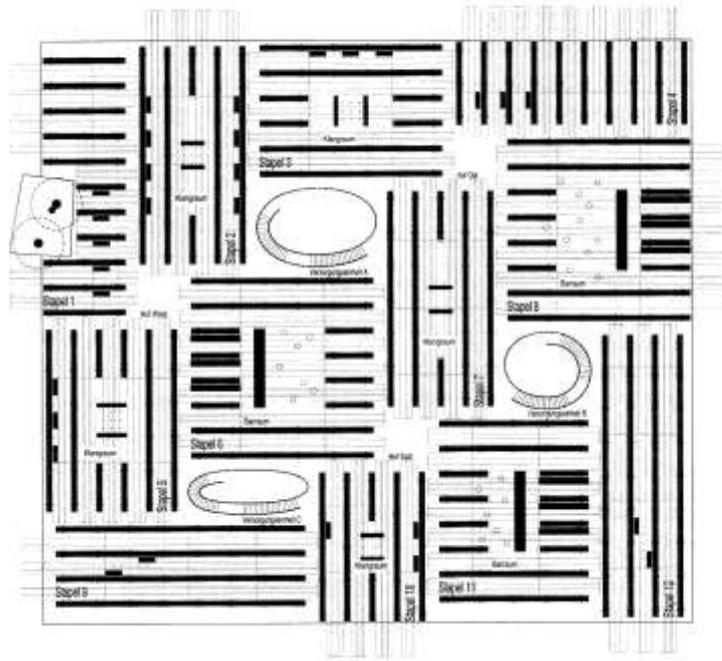
96. Peter Zumthor, Klangkörper-Modell, Maßstab 1:10



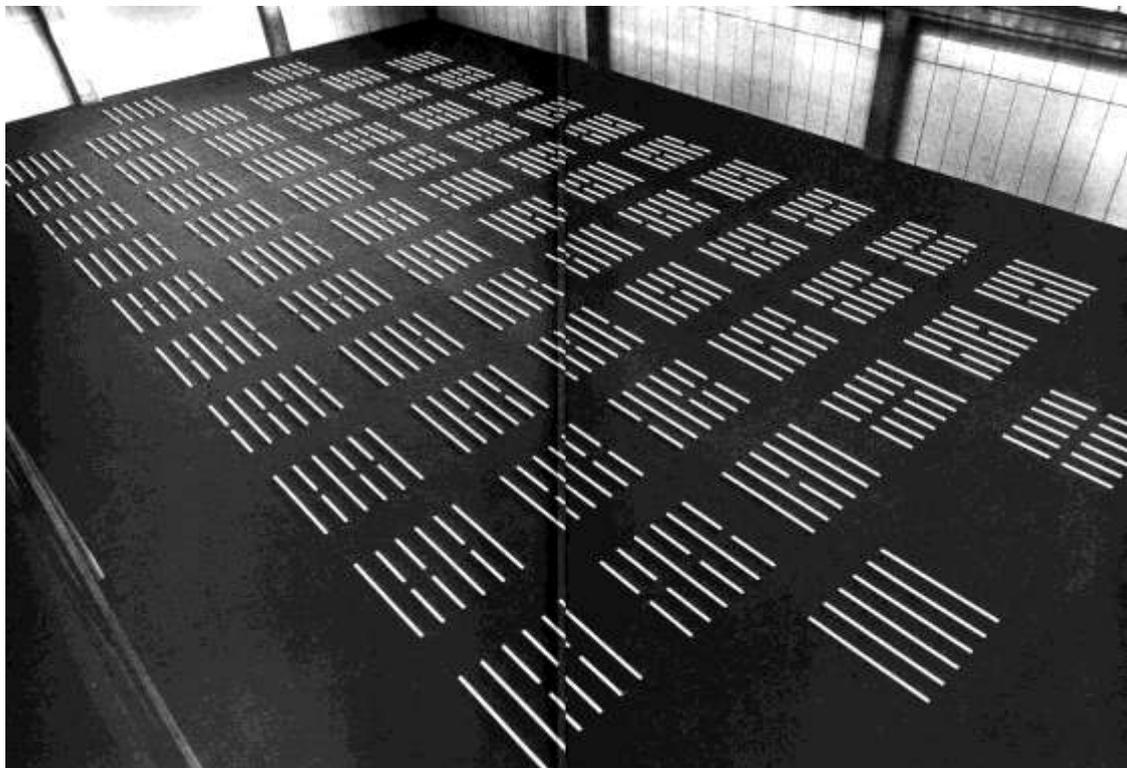
97. Peter Zumthor, Skizze, Regel Muster=Flankenhof/Kreuzhof



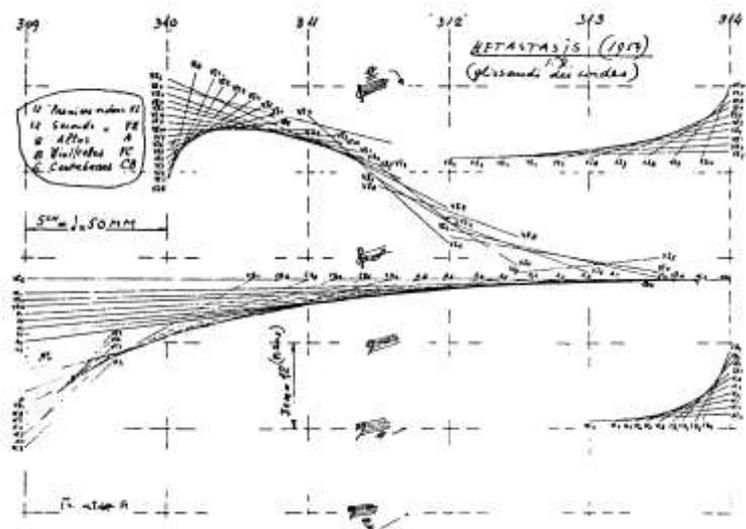
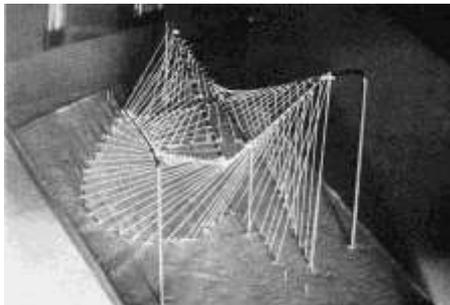
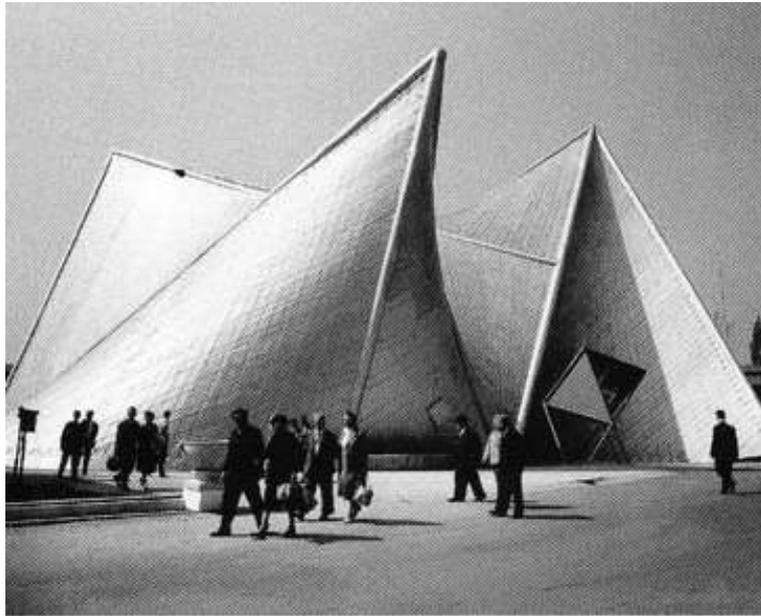
98. Klangkörper, Längsschnitt Barraum Stapel 6



99. Peter Zumthor, Klangkörper, Grundriß



100. Walter de Maria, 360° I-Ching, 64 Sculptures, 1981



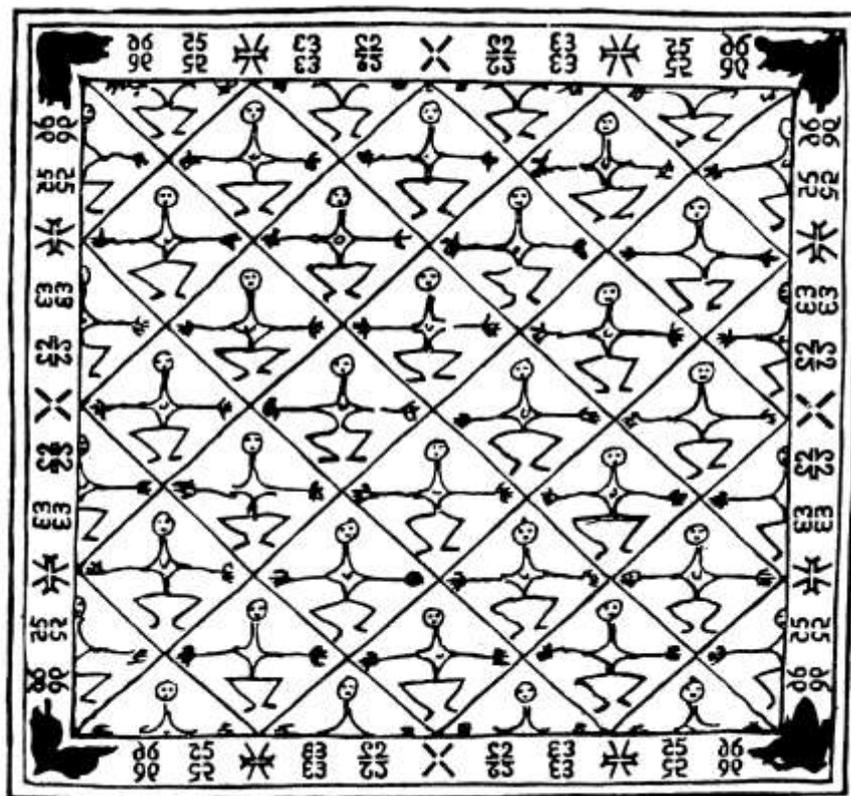
101-102. Le Corbusier und Iannis Xenakis, Philips Pavillon auf der Weltausstellung Brüssel 1958
 103. Iannis Xenakis, Partiturseite der Komposition Metastasis 1954

104. La Monte Young, Trio for Strings, 1958

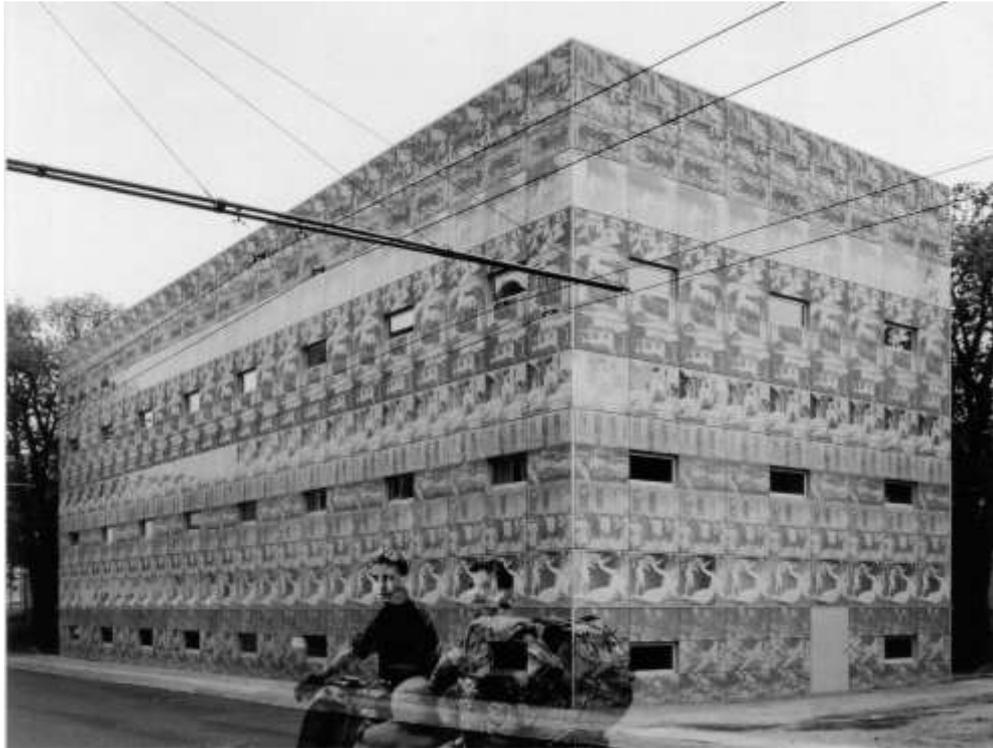
105. Alex Arteaga, Lob der Schaltheit für 7 Frauenstimmen und nachhallenden Raum



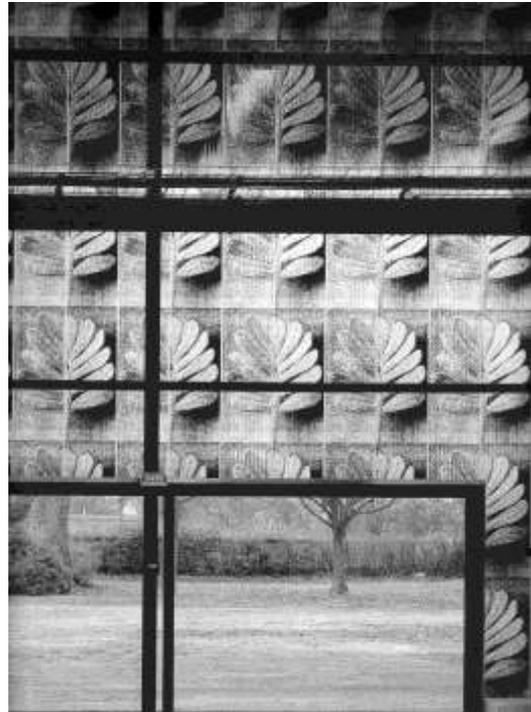
106. John Ruskin, Klecks und Figur



107. Ralph N. Wornum, Ornament-Vorschlag für ein Halstuch



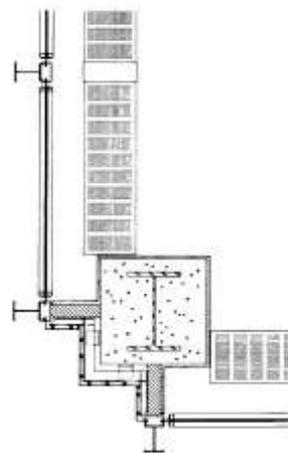
108. Herzog & de Meuron, Bibliothek der Fachhochschule, Eberswalde, 1999



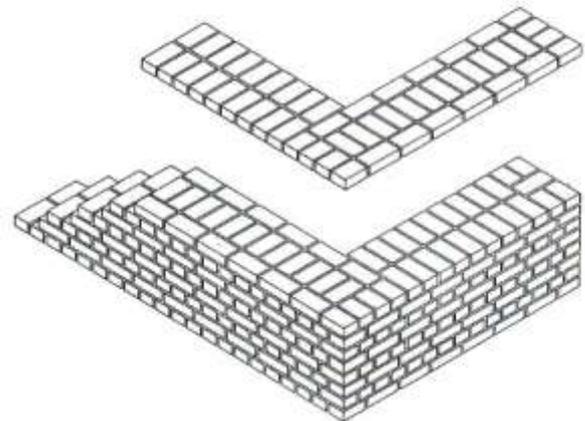
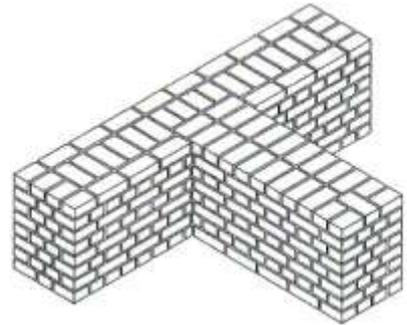
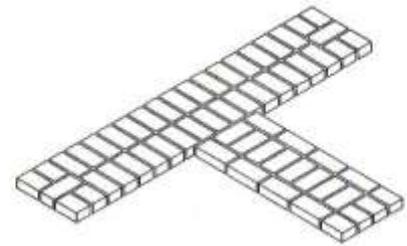
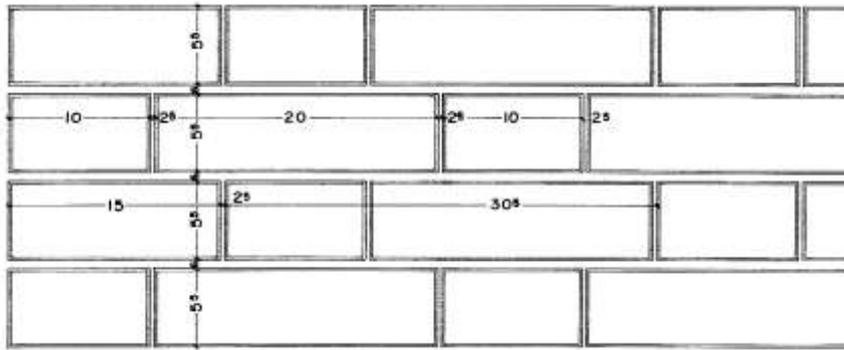
109-110. Herzog & de Meuron, Ricola Fabrik- und Lagerhalle, Mulhouse-Brunstatt, 1993



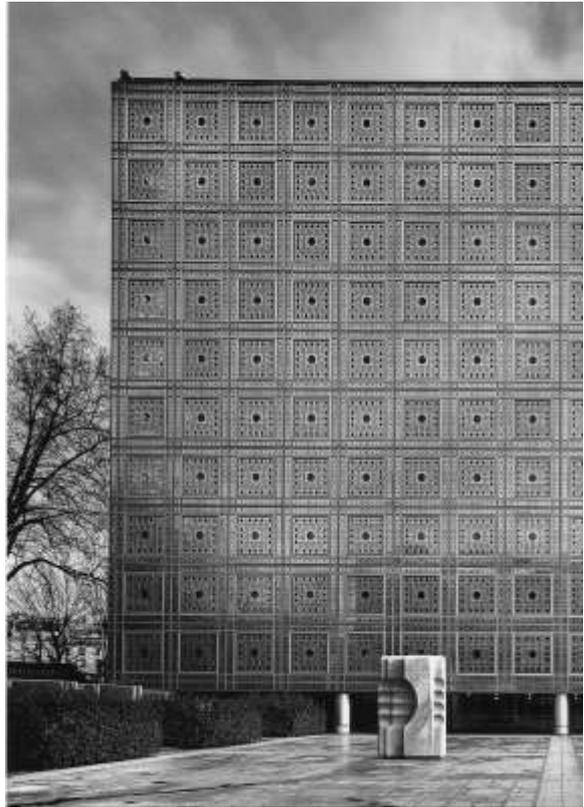
111. Ludwig Mies van der Rohe / Philip Johnson, Seagram Building, New York, 1954-1958



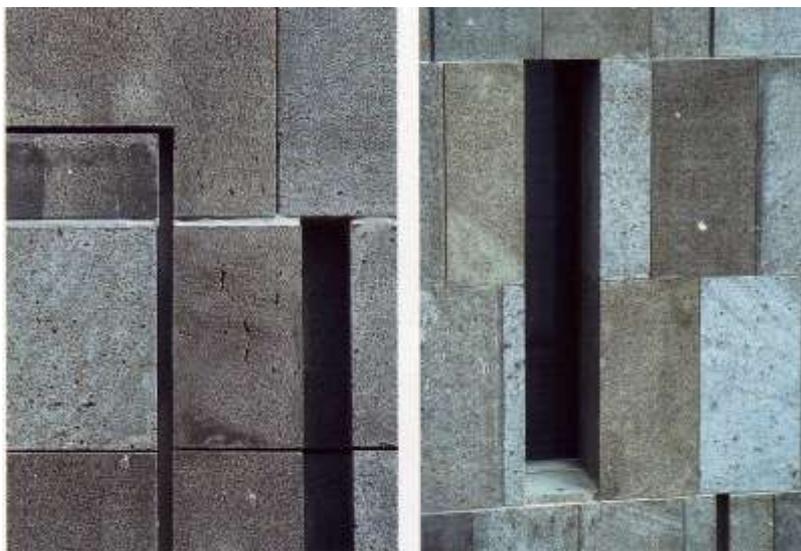
112. Detail der Fassadenkonstruktion



113-114. Mauersystem von Mies van der Rohe



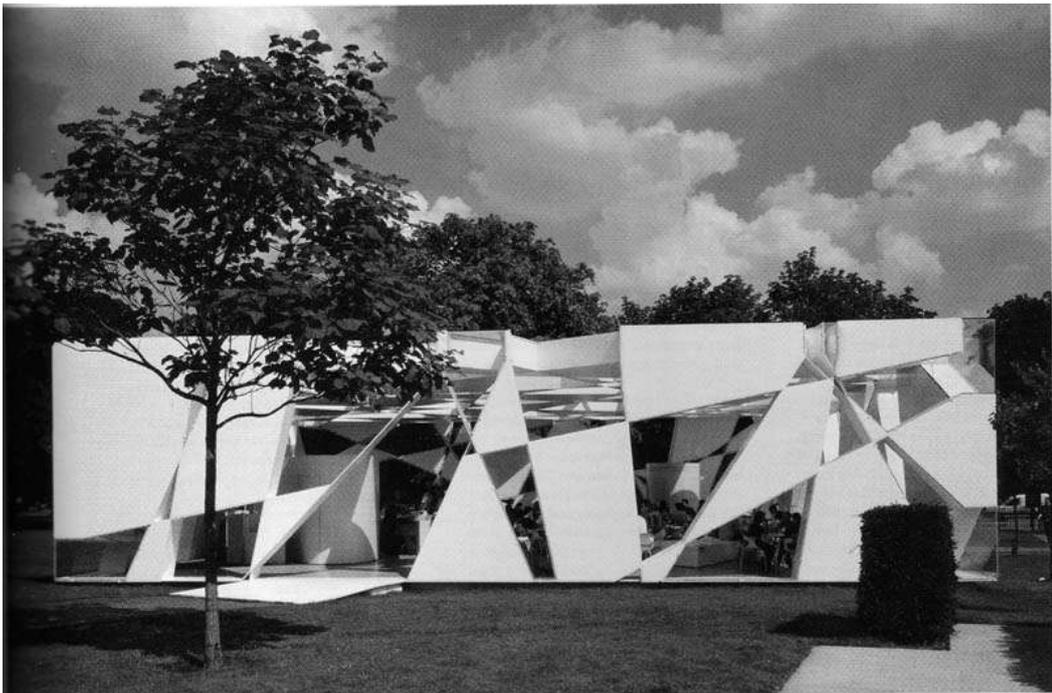
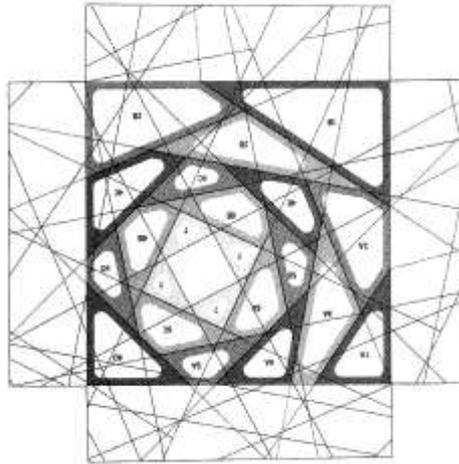
115-117. Jean Nouvel, Institut du Monde Arabe, Paris, 1987



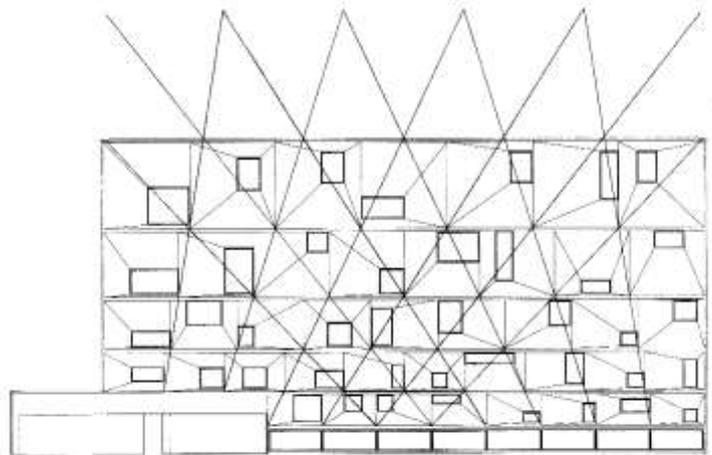
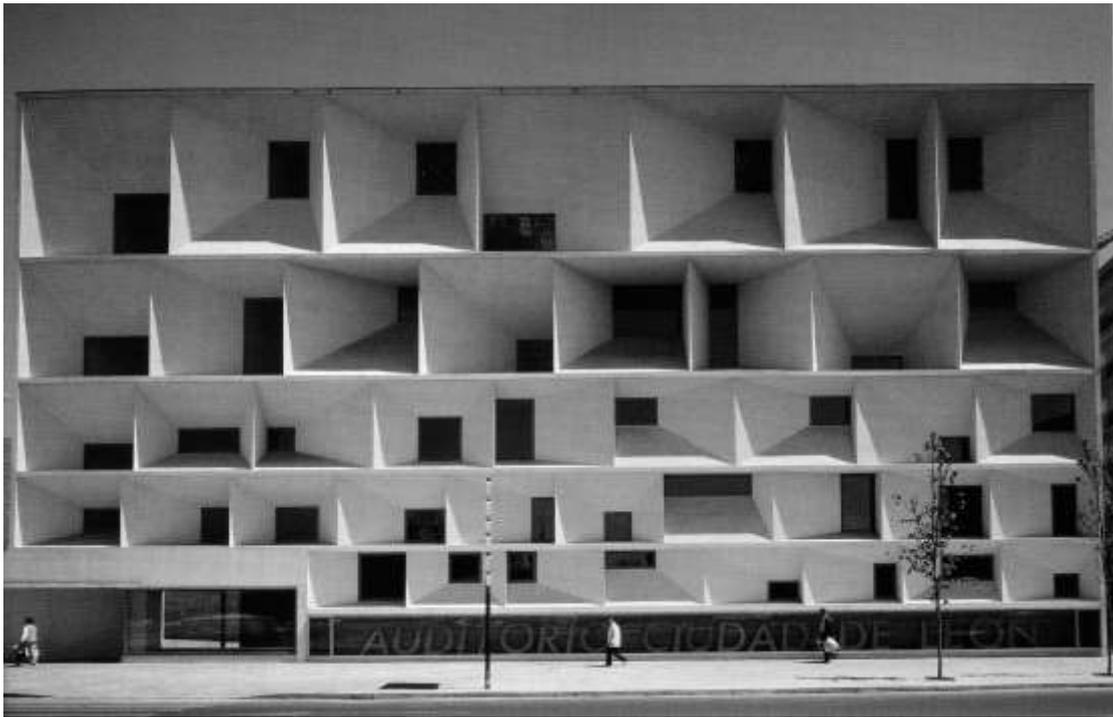
118-119. Ortner & Ortner, Museum für Moderne Kunst, Wien, 2001



120-121. Mario Botta, San Giovanni Battista-Kirche in Mogno, Tessin, 1986-1996



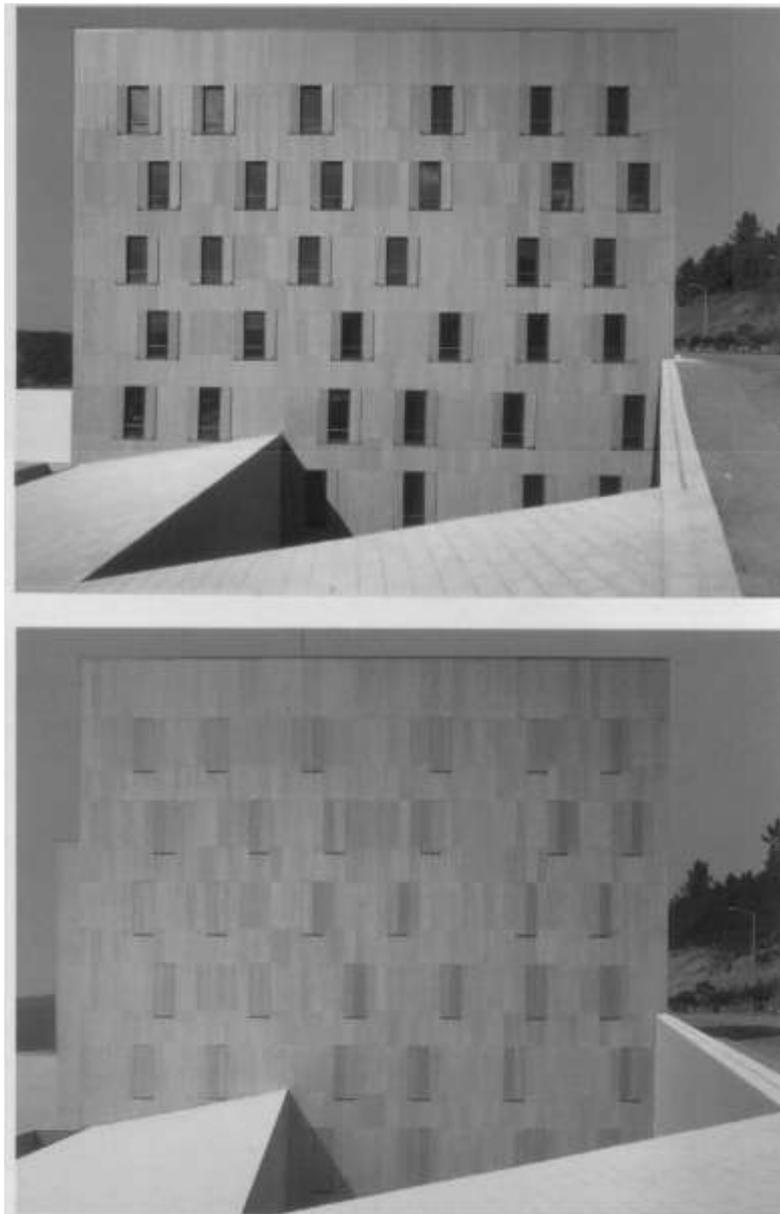
122-123. Toyo Ito, Pavillon, Serpentine Gallery, London, 2002



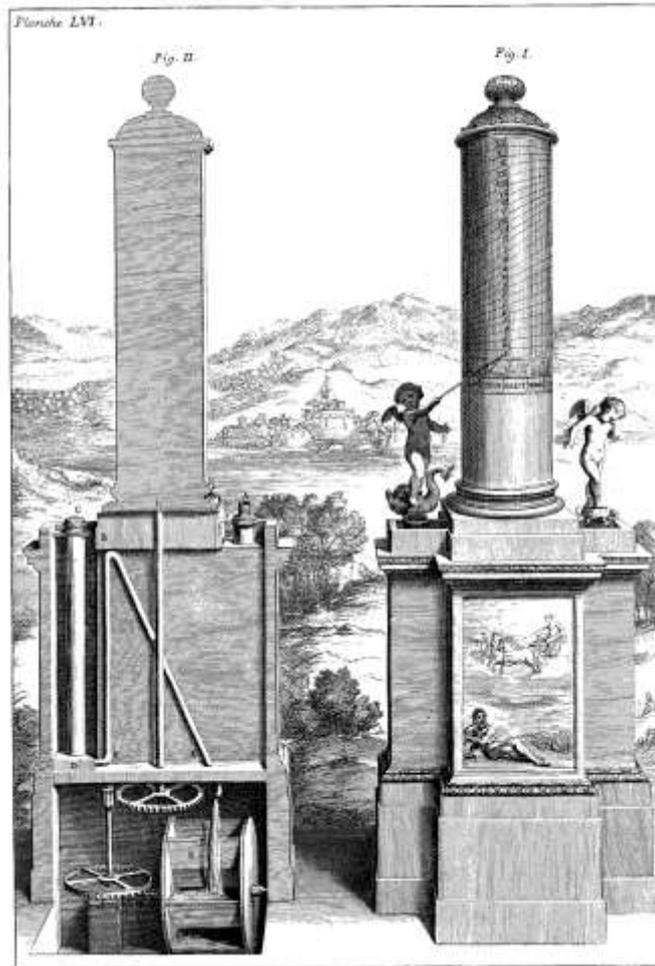
124-125. Mansilla/Tuñón, Auditorium, León, 2002



126-127. Mansilla/Tuñon, MUSAC in León, 2004



128-129. Aires Mateus e Associados, Studentenwohnheim Coimbra, Lissabon, 2003



130. Claude Perrault, Illustration zu Vitruvs Wasseruhr, *Ktesibius*-Typ, 1684



131. Klepsydra



132-133. Iktinos/Kallikrates/Phidias, Parthenon, Akropolis, Athen, 447-438 v.Chr.



134. Donato Bramante, Tempietto San Pietro in Montorio, Rom, 1502
135. Andrea Palladio, San Girolamo Maggiore, Venedig, 1565-1575



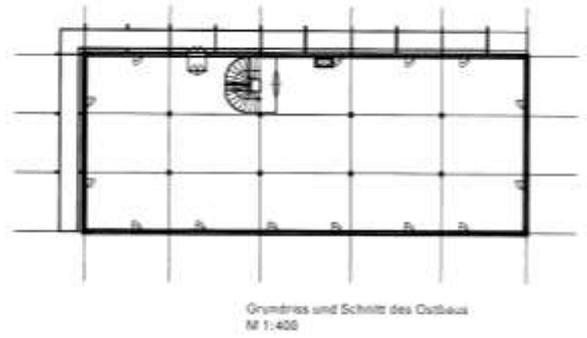
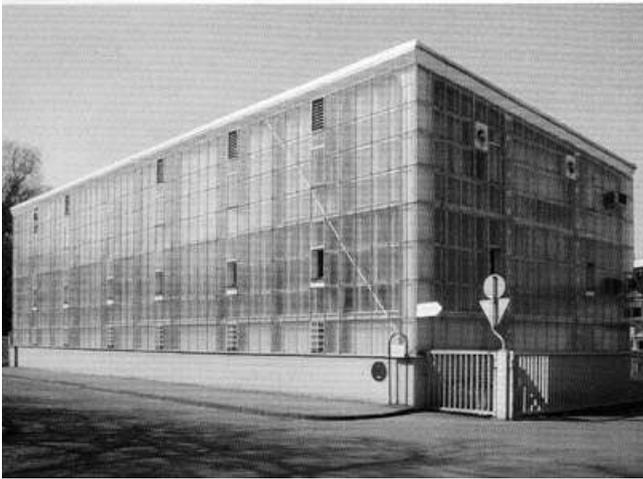
136. Etienne-Louis Boullée, Opera, 1793



137-138. Römische Tempel, Maison Carré und Carré d'Art von Norman Foster, Nîmes, 1993



139. Tadao Ando, Langen Foundation, Neuss, 2004
Langen Foundation, Neuss © Tomas Riehle/artur 2004



140-141. Richard Steiff, Ostbau der Firma Steiff, Gingen, 1993



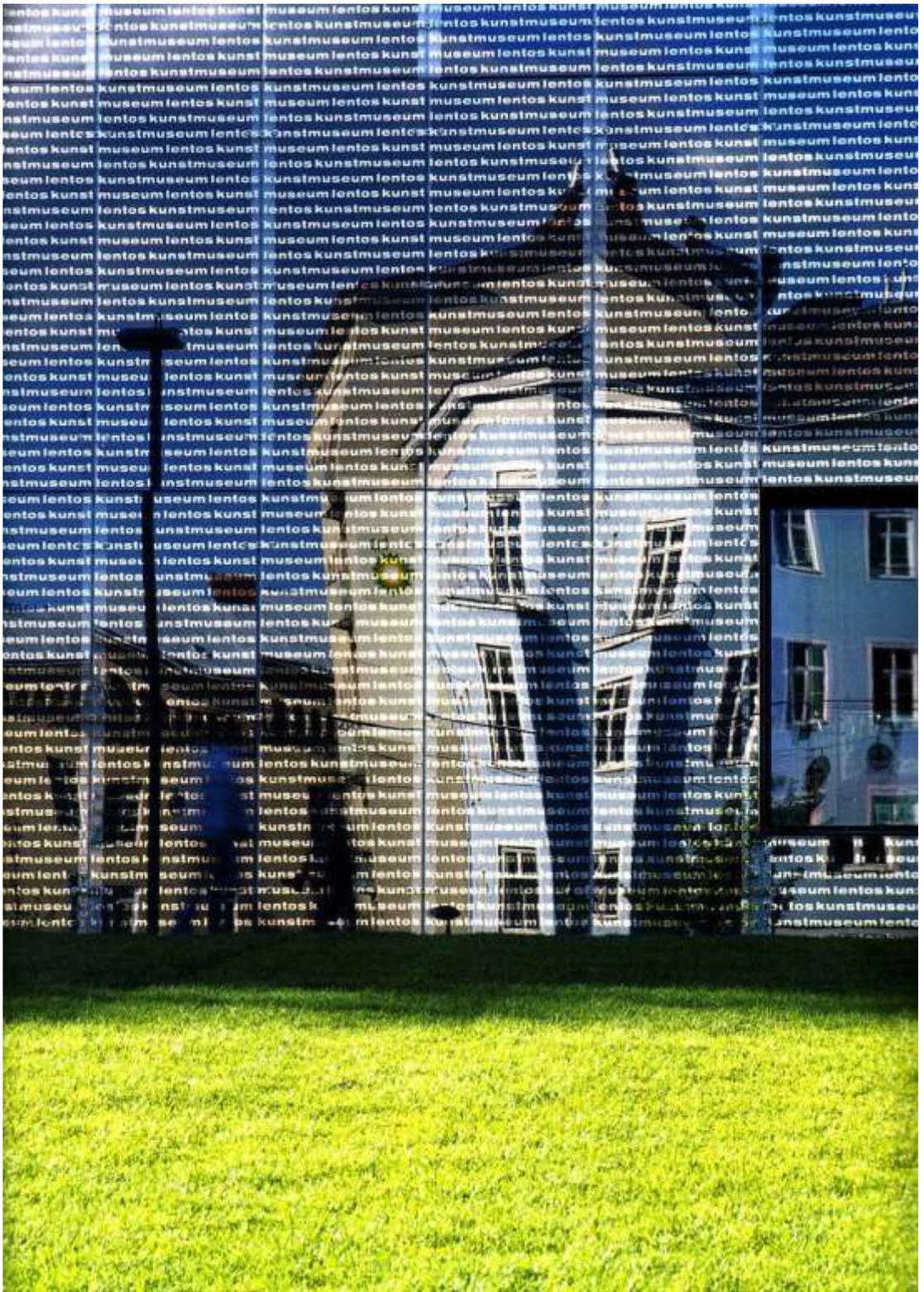
142-144. Herzog & de Meuron, SUVA, Basel, 1988-1993



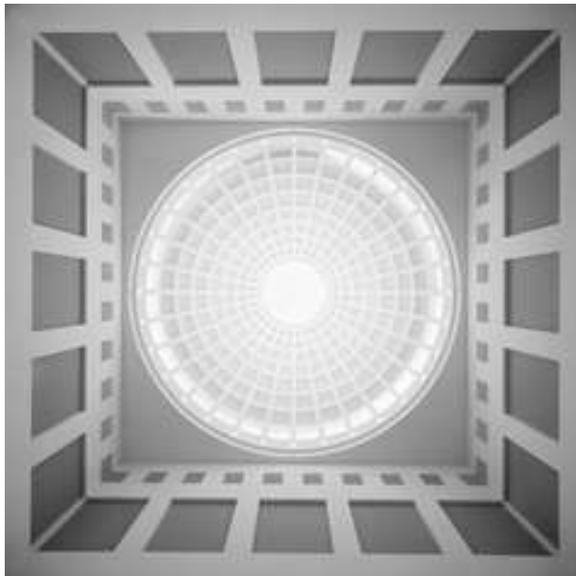
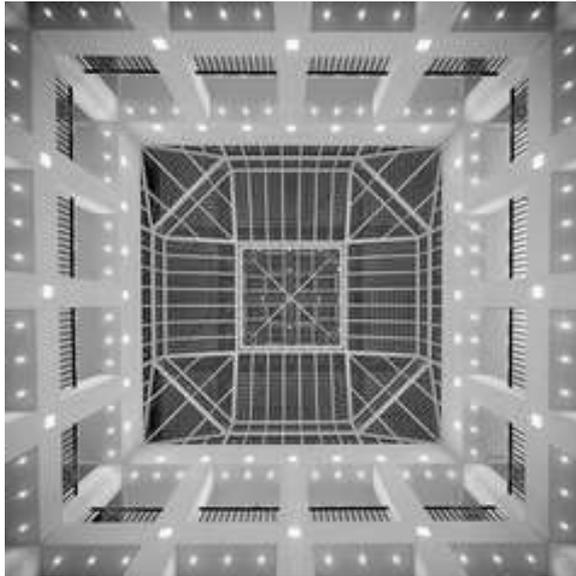
145. Konrad Frey, Kunsthaus Mürzzuschlag, Steiermark, 1988-1991



146. Herzog & de Meuron, Helvetia Patria, St. Gallen, 1999-2002



147. Weber + Hofer, Lentos Museum, Linz, 2003

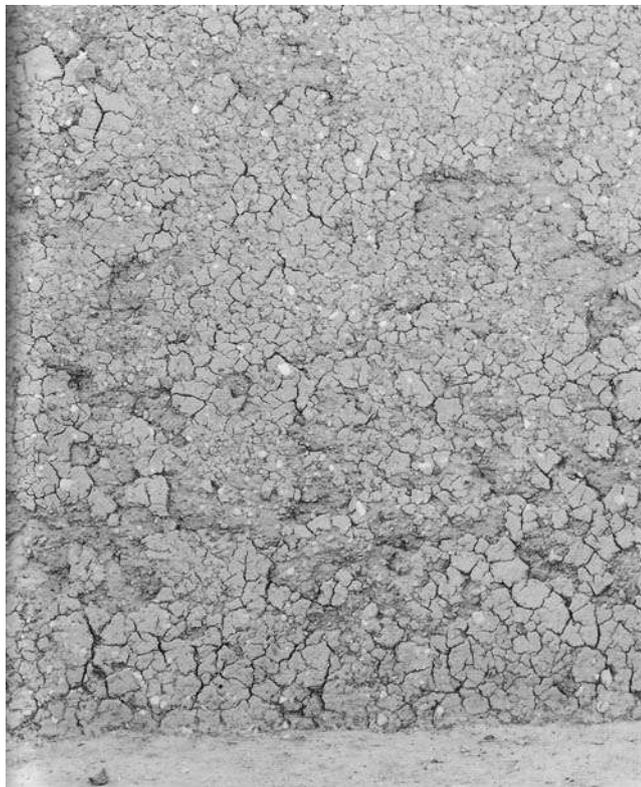


148. Dieter Leistner, Aufblick 050: Hypo Bank, Düsseldorf, 1999,
Architekt: Oswald Mathias Ungers

149. Dieter Leistner, Aufblick 072: Badisches Landesbibliothek, Karlsruhe,
Architekt: Oswald Mathias Ungers, 1987-92



150. Thermalbad Vals



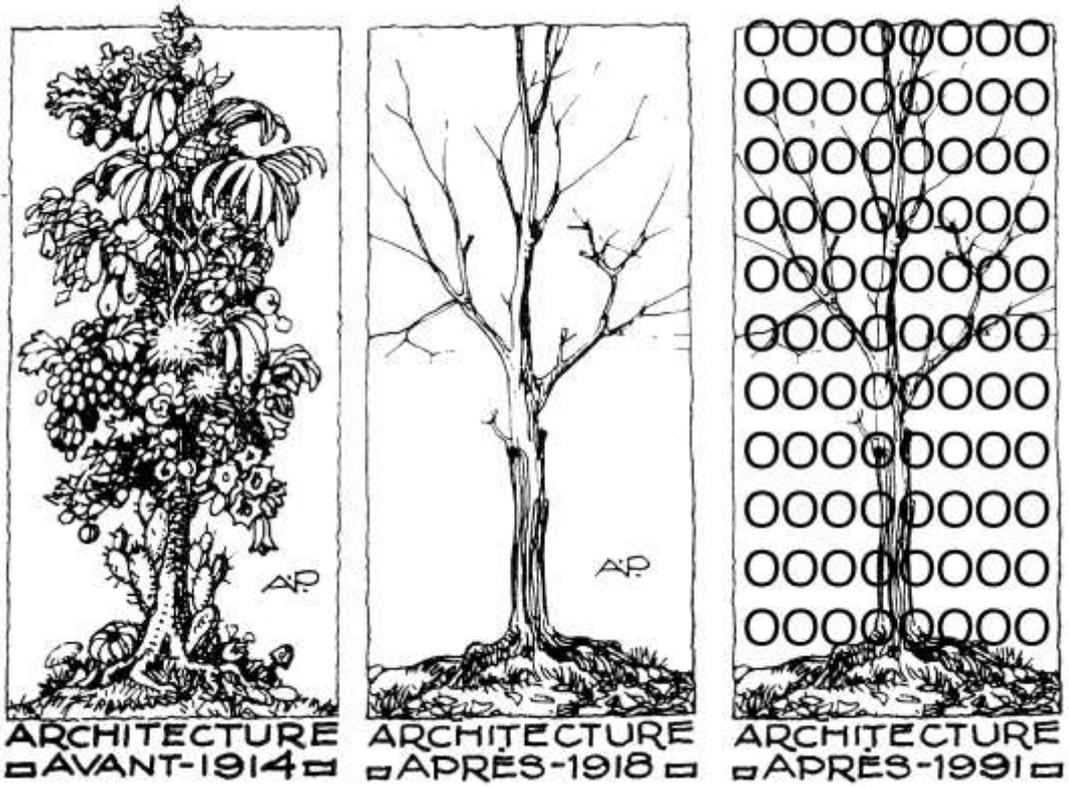
151. *wabi* Motiv bei Pawson, Lehmwand, Mali



152



152. Peter Zumthor, Schutzbauten für Ausgrabung mit römischen Funde, Chur, 1985-1986, Eingang
153-154. Peter Zumthor, Atelier, Haldenstein, 1985-1986, Eingang / Westseite



155

156

155. Antoine Pompe, Architektur vor 1914 – Architektur nach 1918
 156. Architektur nach 1991

Bilderrechte

bei einzelnen Abbildungen bei den Architekten, Künstlern, Fotografen und Institutionen:

Atelier Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Hélène Binet
Daniel Burren:   DB, Olafur Eliasson, Hans Schabus, Keith Sonnier
Walter de Maria, Judd Foundation/Chinati Foundation,
Tadao Ando, Archivio Mario Botta, Peter Cook/View, Colin Fournier,
Foster and Partners, Herzog & de Meuron, John Pawson,

Luis Asin, Richard Bryant/Arcaid, Bildstudio Cameraphoto Arte die Venezia, Enrico Cano,
Todd Eberle, Atelier Eidenbenz, Engelhardt/Sellin, Georges Fessy, David Finn, Reto Führer
Gruppe S. F. & H, Roland Halbe, Heinrich Helfenstein, Angelo Kaunat,
Langen Foundation, Neuss   Tomas Riehle/artur 2004, Dieter Leistner, Daniel Malih o,
Margarette Steiff GmbH, Ignacio Martinez, Toni Muhr, Rudolf Nagel, Shigeo Ogawa, Paul Ott,
Thomas Ott, SoYoung Park, Cindy Palmano, Eric Pollitzer, Christian Richters,
Hickey-Robertson/Cy Twombly Gallery, Thomas Ruff, Rudolf Sagmeister, Harry Schiffer,
Philip Schönborn, Schinkenchiku-sha, Pierre Schutz, Margherita Spiluttini, Rupert Steiner,
Ezra Stoller/Esto, Hisao Suzuki, Francesco Tansi, Nic Tenwiggenhorn, Dietmar Tollerian,
Markus Treffer, Ruedi Walti, Gaston Wicky

Soweit dies nicht bei den Künstlern oder ihren Rechtsnachfolgern liegt:
Fotothek des Instituts für Künste und Medien der Universität Potsdam

Lebenslauf

SoYoung Park

geboren 16.02.1967, Seoul (S-Korea)

Studium bis 1989 Germanistik an der Duksung Womens University in Seoul
ab 1989 Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum
Magister(1999), Promotion(2005)

Tätigkeit zahlreiche Berichte in verschiedenen koreanischen Design Magazinen
Ausstellungskonzeptionen und Beratungen:
- *Roboter(2006)*: Ausstellung bei Hangaram Design Museum(Seoul)
- *InsideOutside(2007)*: Straßen-Galerie-Projekt in Seoul