AUSSTELLUNGSHAUS FÜR ARCHITEKTUR UND STÄDTEBAU AM SEE

Diplomthema C
Frühjahrssemester 2016
ETH Zürich, Departement Architektur
Professur Annette Gigon / Mike Guyer

INHALT

Aufgabenstellung	03
Perimeter	04
Raumprogramm	05
Anforderungen Abgabe	07
Termine	08
Arbeitsunterlagen	09
Begleitfächer	11
Referenzen	19
Textsammlung	31
Winfried Nerdinger, Architektur im Museum	32
Carsten Ruhl, Architekturausstellung	42
Drei Kuratoren im Gespräch mit Caspar Schärer,	58
Architektur im Museum	
Baukultur in Zürich - Riesbach	64
Museum Bellerive	80
Nachbargebäude	84
Plansammlung	86
weiterführende Literatur	91

Vorbereitung

Professur Annette Gigon / Mike Guyer: Kathrin Sindelar



AUFGABENSTELLUNG

Nach dem Umzug des Museums für Gestaltung (ehem. Kunstgewerbemuseum) ins Toni-Areal stellt sich die Frage der künftigen Verwendung des Bellerive Museums. Die Idee eines Ausstellungshauses für architektonische und städtebauliche Themen steht im Raum – ein Architekturzentrum, das gemeinsam vom Architekturdepartement der ETH (DARCH), dem sia, BSA, dem Architekturforum Zürich und der Stadt Zürich bespielt und betrieben werden könnte.

Die Lage am See und die Nachbarschaft des Centre Le Corbusier böten den Vorteil, nicht nur Architekten, Ingenieure und Fachleute anzuziehen, wie es die Ausstellungen am HIL, im Hauptgebäude der ETH und auch im Architekturforum Zürich heute schon tun, sondern sich vermehrt auch an die interessierten Laien zu richten.

Das Gebäude von Erhard Gull, das 1931 als bürgerliches Wohnhaus errichtet und seit 1968 für Ausstellungszwecke und einen Teil der Sammlung des Kunstgewerbemuseums verwendet wurde, hat für kleinmasstäbliche, kunsthandwerkliche Objekte – für Textilien, Schmuck, Keramik und Designobjekte gute Dienste geleistet. Für architektonische, städtebauliche Inhalte wünschte man sich allerdings einen grösseren, neutraleren und flexibleren Rahmen.

Wir nehmen die aktuelle Diskussion zum Anlass, im Rahmen des Masterthemas C ein neues Ausstellungsgebäude zu konzipieren. Dabei werden die heutigen Rahmenbedingungen erweitert und es kann von folgenden Annahmen ausgegangen werden: Erstens, dass die benachbarte Parzelle ebenfalls zur Verfügung stünde, zweitens dass das heutige Museum aus dem Inventar der Denkmalpflege entlassen werden und einem Ersatzbau weichen könnte (der Bau ist nicht denkmalgeschützt, jedoch inventarisiert) und dass sich drittens entsprechende Mittel finden liessen, damit ein grösserer Neubau erstellt und langfristig betrieben werden könnte.

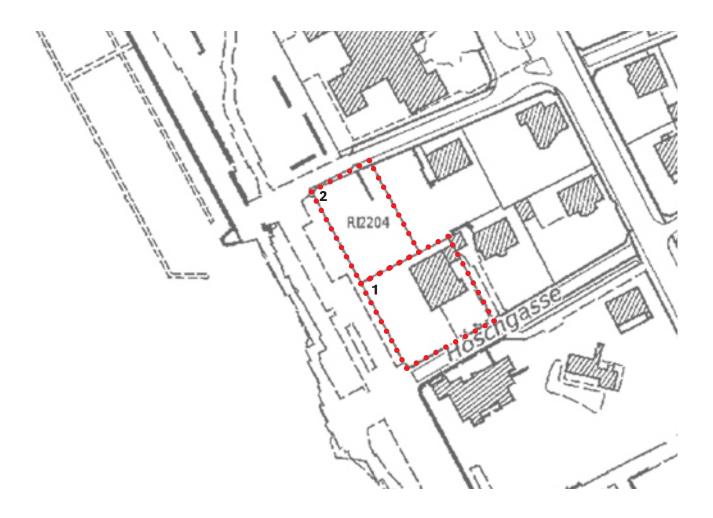
Die idealtypische Aufgabenstellung geht von neuen Ausstellungsräumen aus, die monografische wie auch thematische Architekturausstellungen erlauben, städtebauliche Themen ebenso wie umgebungsgestalterische und innenarchitektonische. Weitere Räume sollen für Sitzungen der Fachverbände oder für öffentliche Jurierungen von Wettbewerben der Stadt Zürich bereit gestellt werden.

Das Augenmerk gilt dabei den Ausstellungsräumen. Weil Bauten darin nur mit Hilfsmitteln dargestellt werden können und nicht im Original, muss bei jeder Ausstellung neu um die Art der Präsentation gerungen werden. Dies ist der grosse Unterschied zu Kunstausstellungen, die mit originalen Objekten arbeiten. Für die Darstellung von architektonischen und städtebaulichen Themen steht aber eine Vielzahl von Medien zur Auswahl – von den Modellen, Plänen, Zeichnungen, Skizzen, Materialmustern, Renderings und Texten, mit denen wir Architekten arbeiten, bis zu Fotos und Filmen von den fertiggestellten und bewohnten Bauten. Das neue Ausstellungshaus soll ein Gefäss für unterschiedlichste Ausstellungskonzeptionen sein.

Das Centre Le Corbusier in unmittelbarer Nachbarschaft ist zwar ebenfalls ein Ausstellungspavillon, aber mittlerweile auch selbst ein «Ausstellungsobjekt» und gerade deshalb für die Präsentation von anderen architektonischen Haltungen und Themen beschränkt geeignet. Die Schutzwürdigkeit des Baues lässt nur einen ganz limitierten Gebrauch des Pavillons zu, denn die Montage von Objekten, Lampen, Projektoren, etc. an Wänden und Decken verbietet sich.

Im Zusammenspiel mit dem Centre Le Corbusier und dem Atelier Hermann Haller könnte mit dem neuen Ausstellungshaus für Architektur und Städtebau ein ausserordentlich interessantes Ensemble entstehen.

PERIMETER



RAUMPROGRAMM & FLÄCHEN

AUSSTELLUNGSHAUS	Ausstellungsräume	ca. 500 - 600m²		
	Lager / Archiv			ca. 200m²
	Eingang mit Windfang			ca. 20m²
	Kasse mit Shop und Gardero		ca. 30m²	
	Vorbereiten/Verpacken		ca. 20m²	
	Werkstatt		ca. 30m²	
	Fotoatelier		ca. 25m²	
	Öffentliches WC 1 WC rollstuhlgängig Damen: 2 WC, Vorrau Herren: 1 WC, 2 Pissoi Putzraum		ca. 35m²	
	Café zusätzlich Aussensitzp	olätze		ca. 60m²
	Büro mit kleinem Sitzungszimmer Sitzungs- / Jurierungsraum		ca. 40m²	
				ca. 70m²
	Technik			
	TOTAL			ca. 1080m²
MUSEUM BELLERIVE BESTEHEND	Ausstellungsräume Erdgeschoss 1.Obergeschoss	3 Räume 6 Räume	4.25 - 4.37m h 3.09m h	204m² 176m²
	TOTAL			380m²
	Geschossfläche EG			ca. 450m²
PARZELLE 1&2	Grundstücksfläche			2117m² 1495m²
	TOTAL			3612m²



ANFORDERUNGEN ABGABE

Format

Den Diplomierenden stehen 4 Stellwände (Breite 120cm, Höhe 180 cm) zur Verfügung

Situationsplan 1:500

Projektpläne 1:50

Alle zum Verständnis des Projekts notwendigen Grundrisse, Schnitte und Ansichten

Konstruktion

Darstellung des konstruktiven Aufbaus mit detaillierten Angaben zur Materialisierung. Massstab, Darstellungsart und Ausschnitt in Absprache mit der Diplomprofessur

Struktur

Dokumentation der Tragkonstruktion gemäss Angaben des Begleitfachs Tragwerksentwurf auf S.18

Visualisierungen

Aussen- und Innenraumperspektiven in geeigneter Form

Modelle

Gipsmodell 1:500 auf Bestellung Weitere Modelle in Absprache mit der Diplomprofessur

Unterlagen Begleitfächer

In Absprache mit den begleitenden Professuren - wenn möglich in die Pläne integriert

Skizzenbuch

Urheberzeugnis

Vorlage des Departements benutzen

TERMINE

Ausgabe

Montag, 22. Februar 2016, 17:00 Uhr, HIL E4

Begehung

Donnerstag, 25.Februar 2016, 09:30 Uhr, Höschgasse 3, 8008 Zürich

Einführungen der Begleitfächer

Siehe Begleitfachtexte

Themenwahl

Freitag, 26.Februar 2016, 11:00 Uhr Mitteilung an das Departement, die Diplomprofessur und die Professuren der Begleitfächer

Vortrag

Niels Olson und Fredi Fischli, Co-Leiter Ausstellungen gta Dienstag, 01.März 2016, 10:00 Uhr, Austellungsraum ARchENA

Zwischenkritiken

Bekanntgabe der Diplomprofessur

Abgabe

Donnerstag, 12.Mai 2016, 18:30 Uhr Hauptgebäude ETH Zürich

ARBEITSUNTERLAGEN

Katasterplan Format dxf / dwg

Planvorlagen 3D Format dxf / dwg

Pläne Museum Bellerive Format pdf

Historische Karten Format pdf

Luftbild Format tif

Weiterführende Texte Format pdf

www.gigon-guyer.arch.ethz.ch -> Diplom download

BEGLEITFÄCHER

Die Begleitfächer sollen integraler Bestandteil der Projektarbeit werden.

Konstruktion (obligatorisch)
Dozentur Mettler/Studer
oder Konstruktionslehrstuhl der Diplomprofessur
www.buk.arch.ethz.ch
HIL E 45.2

Architektur und Kunst Prof. Karin Sander Dozent: San Keller, stefan.keller@arch.ethz.ch HIL F 46.1

Architekturtheorie Professur für Architekturtheorie Dr. Laurent Stalder Dozent: Caspar Schärer www.stalder.arch.ethz.ch HIL H 45.2

Architektur und Tragwerk Block Research Group Dozent: Dr. Gianni Birindelli www.block.arch.ethz.ch HIL F 65.3

Dozentur Soziologie Prof. Dr. Christian Schmid Dozent: Dr. Philipp Klaus, Assistenz: Caroline Ting www.soziologie.arch.ethz.ch HIL E 61.2

KONSTRUKTION

/BUK Bautechnologie und Konstruktion Dozentur Mettler/Studer

Zielvorstellung des Begleitfaches Konstruktion ist es, auf die Komplexität der Baurealität – soweit in der Schule möglich und in für das Projekt wichtigen Teilbereichen – bewusst und nachvollziehbar einzugehen, z.B. durch die Anwendung des im Studium und im Praktikum erarbeiteten Grundlagenwissens (wie Konstruktion, Materialkenntnisse, Tragstruktur, Bauphysik, Haustechnik, Ökologie, Ökonomie usw.)

im Arbeitsprozess zu berücksichtigen sind z.B.:

- eine bewusste Analyse
- das Denken in Varianten
- ein Umgang mit erhöhter Komplexität
- das konstruktive Entwickeln als Teil des Entwurfes
- das Gestalten mit realen Materialien,
- ein bewusster, auch gestalterischer Umgang mit dem konstruktiven Ort *: Sockel, Wand, Öffnung, Dach
- das Einbeziehen heutiger Auflagen wie Dämmvorschriften, Schallschutz, Raumakustik, Feuerpolizei

die konstruktive Bearbeitung soll nachvollziehbar sein, z.B.:

- Projektpläne, Perspektiven, Modelle, etc.
- Konstruktions-Pläne, -Modelle, -Skizzen, etc. (die auch die Gestaltung präzisieren)
- Ein Bericht, der den Arbeitsprozess dokumentiert

Die konkreten Anforderungen werden im Laufe der Projektbearbeitung, anlässlich einer Konstruktions-Zwischenkritik mit /BUK und/oder nach der 2. Entwurfs-Zwischenkritik festgelegt.

^{*} Der konstruktive Ort ist sowohl ein Lehrkonzept als auch ein Forschungsschwerpunkt. Mit diesem neuen Verfahren in der Konstruktionslehre am D-ARCH steht /BUK in einer Tradition von Konstruktionslehrern der ETHZ, welche das architektonische Denken um die Dimension der technisch konstruktiven Grundlagen bereicherten.

ARCHITEKTUR UND KUNST

Prof. Karin Sander

Dozent: San Keller, stefan.keller@arch.ethz.ch

Zielsetzung

Die Kunst ist der Bereich, in dem Begriffs- und Wahrnehmungsrealitäten immer neu erzeugt werden. Diese Form des Wissens, welche die Kunst hervorbringt, kommt im Begleitfach zur Anwendung. Der Entwurfstätigkeit wird das künstlerische Denken und Arbeiten zur Seite gestellt. Im Dialog der Methoden von Architektur und Kunst soll insbesondere das konzeptuelle Vorgehen präzisiert werden. Zudem wird Wert darauf gelegt, dem Entwurfsergebnis durch künstlerische Mittel Ausdruck zu verleihen.

Leistungen

Die methodischen Reflexionen fließen integriert in den Entwurf ein. Es wird ein systematisches Vorgehen für jeden Schritt des Entwurfs erwartet, von der Ideenfindung über die Detaillierung bis zur Darstellung. Dies kann sich auf vielfältige Art und Weise im Ergebnis niederschlagen.

Teilnahmebedingungen

Die Voraussetzung zur Wahl dieses Begleitfachs ist der Besuch eines Wahlfachs oder die Erstellung einer Wahlfacharbeit am Lehrstuhl für Architektur und Kunst.

Termine

Eingangsbesprechung am Dienstag, 23. Februar 2016 um 11:00 Uhr, HIL F 47.

Die Zwischenbesprechungen und Kritiken erfolgen in Absprache.

ARCHITEKTURTHEORIE

Prof. Dr. Laurent Stalder

Dozent: Caspar Schärer, caspar.schaerer@gta.arch.ethz.ch

Kuratorisches Konzept für das Architekturzentrum Zürich

Das Ausstellungshaus für Architektur und Städtebau am See bietet die grosse Chance, in Zürich ein Architekturzentrum mit bedeutender Strahlkraft einzurichten. Die Planung und Bereitstellung der neuen Räume für das Architekturzentrum erfordert notwendigerweise eine Auseinandersetzung mit den potenziellen Inhalten – und mit dem Wesen der zeitgenössischen Architekturausstellung. Dabei stellen sich grundlegende Fragen zur Disziplin an sich: Was gehört in das Gefäss «Architektur» und welche Form nimmt Architektur an, wenn sie ausgestellt wird? Welches Wissen soll an wen vermittelt werden?

Neben dieser theoretischen Basis bedarf das Selbstverständnis des neuen Zentrums einer Konkretisierung. Es steht an einem konkreten Ort am See, in unmittelbarer Nachbarschaft weiterer Ausstellungshäuser wie etwa dem Centre Le Corbusier; es muss sich innerhalb der Kulturinstitionen der Stadt, der Region, der Schweiz und auch international positionieren und benötigt ein entsprechendes Profil. Welche Ausstellungsformate passen zu diesem Profil? Die besondere Situation Zürichs als Hotspot der Schweizer Architektur ist dabei zu berücksichtigen.

Ziel der Arbeit in Architekturtheorie ist es, die konstruktiven, architektonischen und städtebaulichen Entscheidungen in einem grösseren Kontext zu begründen. Gefordert ist ein kuratorisches Konzept für das selber entworfene Ausstellungshaus für Architektur und Städtebau am See, bestehend aus einem Mission Statement und einer Vorstellung von einem Ausstellungsbetrieb – z. B. für die kommenden zwei Jahre.

Literatur

- Carsten Ruhl und Chris D\u00e4hne (Hg.), Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilen, Berlin: Jovis-Verlag, 2014.
- Martin Seel: «Inszenieren ist Erscheinenlassen», in: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Hg.), Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 48-62.
- Adolph Stiller: «Architektur ausstellen und mit Architektur arbeiten. Nebst Erinnerungen an Lehr- und Wanderjahre», in: Studien über die Architektur des XX. Jh. für Bruno Reichlin, Mendrisio: Mendrisio Academy Press, 2014, S. 542 549.
- Deyan Sudjic: «Labor und Wunderkammer. Das Archiv von Herzog & de Meuron in Basel», in: werk, bauen + wohnen, Heft 4 2015, S. 22 33.
- Peter Zumthor, Sechs Leinwände, sechs Projektoren, sechs Kameras.
 Zur Filminstallation von Nicole Six & Paul Petritsch, in: Ausstellungsheft KUB 07.03,
 Ausstellung Peter Zumthor: Bauten und Projekte 1986–2007 (auf der Homepage des KUB als pdf erhältlich).

Bedingungen

Aufgabe ist das Verfassen einer schriftlichen Arbeit von rund 10'000 Zeichen Länge. Eine Rohfassung des Texts ist am Mittwoch, 23. März 2016 (vor Ostern) abzugeben und wird in der folgenden Woche in Einzelkonsultationen diskutiert. Die endgültige Arbeit ist bis am Freitag, 22. April 2016 in zwei gedruckten Exemplaren einzureichen. Bei der Niederschrift der Arbeit sind die üblichen Standards wissenschaftlichen Arbeitens einzuhalten.

Bei Fragen besteht die Möglichkeit, am Donnerstag, 25.Februar 2016 von 16:00 bis 18:00 Uhr – zwischen der Ausgabe der Entwurfsaufgabe und der Anmeldung für die Begleitfächer – die Sprechstunde im HIL H 45.2 zu nutzen.

ARCHITEKTUR UND TRAGWERK

Prof. Dr. Philippe Block

Dozent: Dr. Gianni Birindelli, birindelli@arch.ethz.ch

Zweck

Das Tragwerk soll Bestandteil des architektonischen Entwurfs sein, so dass die beiden Konzepte, sowohl das der Architektur als auch das der Tragkonstruktion, als Einheit im Projekt erscheinen. Das Konzept der Tragkonstruktion soll das architektonische Konzept unterstützen, das der Architektur hat seinerseits auf Prinzipien und Grundzüge des statischen Tragverhaltens Rücksicht zu nehmen. Ferner sollen Anordnung und Dimensionen der Tragelemente im Massstab 1:50 der angeforderten Projektpläne entsprechen.

Thema

Das projektierende Ausstellungshaus stellt prinzipiell keine besondere Herausforderung der Tragkonstruktion dar. Es werden kaum grosse Spannweiten und/oder aussergewöhnliche, technische Lösungen erforderlich sein.

Da der Bauplatz nahe am See liegt, empfiehlt es sich die max. Tiefe von einem Untergeschoss einzuhalten. Die Projektpläne im Massstab 1:50 verlangen konkrete Angaben über Aufbau und Schätzung der Tragelementdimensionen, dessen Nachweis zu den Anforderungen des Begleitfachs Tragkonstruktion zählt.

Aufgabe

Gefragt ist die Erarbeitung der Tragkonstruktion des neu zu errichtenden Gebäudes. Der Prozess, sowie die definitive Konzeption und Umsetzung sind zu dokumentieren. Dies beinhaltet Erklärungen zur Abtragung vertikaler Lasten, sowie zur Aufnahme von horizontalen Kräften, weitere Erklärungen sind z.B. der Etappierung oder dem Montagevorgang geschuldet. Die Angaben zum Aufbau der Tragelemente, das Ermitteln der inneren Kräfte (mit Hilfe der graphischen Statik), sowie der Nachweis der geschätzten Tragelementdimensionen sind Pflicht. Zu diesem Entwicklungsprozess des Tragwerkentwurfs gehören die Analyse von Referenzbauwerken, die Studie von Varianten, sowie das Wechselspiel zwischen dem statischen Tragverhalten und des architektonischen Entwurfs.

Die Bearbeitung der Aufgabe ist in den Abgabeplänen zu integrieren. Die Abgabe eines separaten Berichtes bzw. Plansatzes ist nicht möglich.

Vorgehen

Die Betreuung wird hauptsächlich in Form von persönlichen Tischbesprechungen erfolgen. Die Anwesenheit des Tragkonstruktionsbetreuers an den Entwurfskritiken wird aus zeitlichen Gründen leider nur sporadisch möglich sein. Es steht dem Diplomanden / der Diplomandin frei zu entscheiden, wann eine Besprechung im Entwurfsprozess erfolgen soll. Um eine Besprechung zu vereinbaren, müssen Sie dem Betreuer lediglich ein paar Tage im Voraus eine Email schreiben.

Es sind mindestens zwei Gespräche mit dem Tragkonstruktionsbetreuer vorzusehen. Empfohlen wird das erste Gespräch zwischen der ersten und zweiten Entwurfskritik und das Zweite kurz vor der letzten Entwurfskritik zu planen. Eine maximale Anzahl Besprechungen besteht nicht.

Die Aufgabe für die Schlussabgabe der Masterarbeit wird entweder vor oder unmittelbar nach der dritten Entwurfskritik vereinbart und ist verbindlich. Sie wird aufgrund Ihres Vorschlags bzw. Ihres besonderen Interesses im Bereich der Tragkonstruktion des Projektes ausgewählt.

Anmeldung

Aus Ressourcengründen wird die Anzahl Diplomanden/Diplomandinnen für das Begleitfach Tragwerksentwurf auf 10-12 (pro Thema) beschränkt. Verbindlich ist die chronologische Reihenfolge der Email-Anmeldungen an Herrn Gianni Birindelli.

Die Anmeldung für das Begleitfach Tragwerksentwurf hat bis Donnerstag, 25.Februar 2016 an Herrn Gianni Birindelli (birindelli@arch.ethz.ch) zu erfolgen. Sobald Ihre Anmeldung bestätigt wurde, können Sie sich bis Freitag, 26.02.2016 beim Studiensekretariat des D-ARCH einschreiben.

Einführende Literatur

- 1) Edward Allen, Waclaw Zalewski, Boston Structures Group, *«Form and Forces»*, ISBN 978-0-470-17465-4
- 2) Philippe Block, Christoph Gengnagel, Stefan Peters, *«Faustformel Tragwerksentwurf»,* ISBN 978-3-421-03904-0

DOZENTUR SOZIOLOGIE

Prof. Dr. Christian Schmid

Dozent: Dr. Philipp Klaus, Assitenz: Caroline Ting, ting@arch.ethz.ch

Thema und Fragestellung

Mit dem Umzug des Museums für Gestaltung steht die Nutzung des Museums Bellerive mit seiner besonderen landschaftlichen Lage am Zürichsee zur Debatte. Die Masteraufgabe C schlägt vor, das Gebäude durch einen Neubau zu ersetzen und beschäftigt sich mit der Frage, wie ein Ausstellungsgebäude für verschiedene Formen von Architekturausstellungen an diesem Ort aussehen könnte und wie die Umgebung des Gebäudes gestaltet werden soll. Das neue Architekturzentrum soll neben Fachleuten auch interessierte Laien und Touristen anziehen. Entsprechend stellt sich die Frage, wie der Ort auf den Neubau einwirkt und auch umgekehrt, wie der Neubau die Umgebung verändert. Wie kann der Entwurf die exponierte Lage am See optimal einbeziehen? Wie lässt sich die besondere Anziehungskraft des Ortes für potentielle Besucher erhöhen? Wie kommen die Besucher zum Museum? Welche Nutzungen sind zusätzlich zu den eigentlichen Ausstellungsräumen denkbar? Wie geht man mit saisonal bedingten wechselnden Besucherzahlen um? Welche Bezüge bestehen zu den umliegenden, nur temporär zugänglichen Ausstellungsbauten?

In der Begleitaufgabe Soziologie soll untersucht werden, wie öffentliche Räume genutzt werden und welche Bedeutung sie für den zu entwerfenden Neubau haben. Bei dieser Untersuchung unterstützen wir Sie im Rahmen des Begleitfaches Soziologie mittels verschiedener sozialwissenschaftlicher Analysemethoden.

Aufgabe

Verfassen Sie einen schriftlichen Bericht, der die folgenden drei Teilaufgaben umfasst:

1) Städtebaulicher Kontext

Situieren Sie das Gebiet in seinem städtebaulichen Kontext. Wählen Sie für diese Untersuchung verschiedene geeignete Perimeter und erstellen Sie eine oder mehrere Karten und eine schriftliche Interpretation.

2) Bedürfnisse der Nutzerinnen und Nutzer

Führen Sie aufgrund von Beobachtungen und Interviews eine Analyse der öffentlichen Räume im Umfeld des Museums Bellerive durch und versuchen Sie, den wechselseitigen Einfluss von Neubau und Umgebung abzuschätzen. In die anzuwendende Methodik wird in der ersten Besprechung eingeführt. Fassen Sie die Ergebnisse Ihrer Untersuchung in einem Bericht zusammen und präsentieren Sie diesen in einem kurzen Vortrag (5 – 10 Minuten) an einer Plenumsbesprechung.

3) Zielvorstellungen

Formulieren Sie Bezug nehmend auf Ihre Erkenntnisse Zielvorstellungen für Ihr Entwurfskonzept und entwickeln Sie entwurfsbegleitend eine urbane Strategie. Begründen Sie Ihre Ziele und versuchen Sie, unbeabsichtigte Nebenfolgen Ihrer Strategie abzuschätzen.

Schlussbericht

Überarbeiten Sie die einzelnen Aufgaben und erstellen Sie aus dem gesamten Material einen zusammenhängenden Schlussbericht.

Termine und Anmeldung

Donnerstag, 25. Februar 2016, 13:00 Uhr, HIL E 71

Obligatorische Einführung mit Erläuterung der Aufgabenstellung und der Forschungsmethodik. Es finden zwei weitere Besprechungen statt, zu denen jeweils vorgängig der Zwischenstand des Schlussberichts eingereicht wird. Diese Termine werden individuell vereinbart.

Freitag, 26. Februar 2016, 15:00 Uhr

Anmeldeschluss zum Begleitfach Soziologie. Anmeldung mit Angabe von Name, Thema und Entwurfslehrstuhl per E-Mail an ting@arch.ethz.ch.

Donnerstag, 12. Mai 2016, 18:30 Uhr, HIL E 61.2

Abgabe des Schlussberichts

Die Schlussfassung des Berichts ist in doppelter Ausführung abzugeben. Ein erstes Exemplar ist in der Masterausstellung aufzulegen. Ein zweites Exemplar sowie eine elektronische Fassung (pdf, auf Diplom-Server der Dozentur) geht an die Dozentur Soziologie (vorbeizubringen oder per interner Post an untenstehende Adresse).

Kontakt Caroline Ting ting@arch.ethz.ch

ETH Zürich
Departement Architektur
Dozentur Soziologie
HIL E 61.2
Stefano-Franscini-Platz 5
8093 Zürich

REFERENZEN

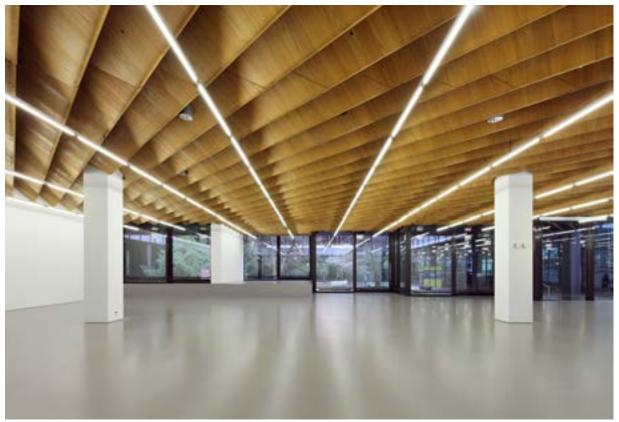
Ausstellungsräume gta, ETH Hönggerberg, Zürich

Haupthalle ETH Zentrum, Zürich

Architekturforum Zürich

Ehem. Architekturmuseum im Domus-Haus, Basel

S AM Schweizer Architekturmuseum, Basel

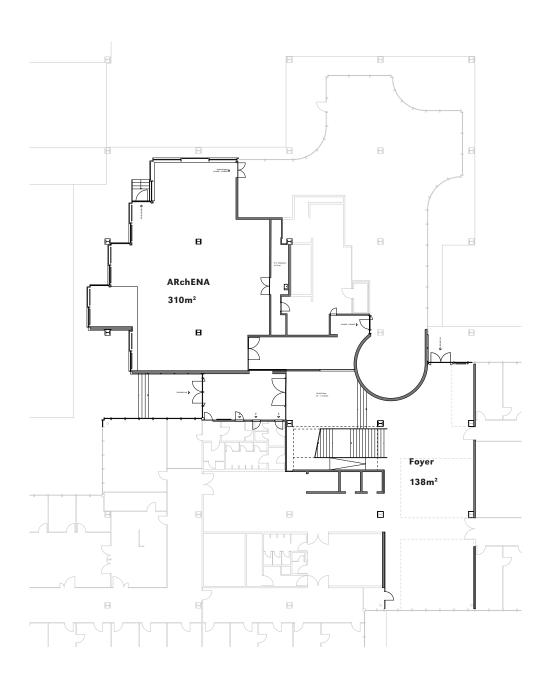


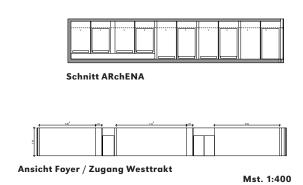
ARchENA

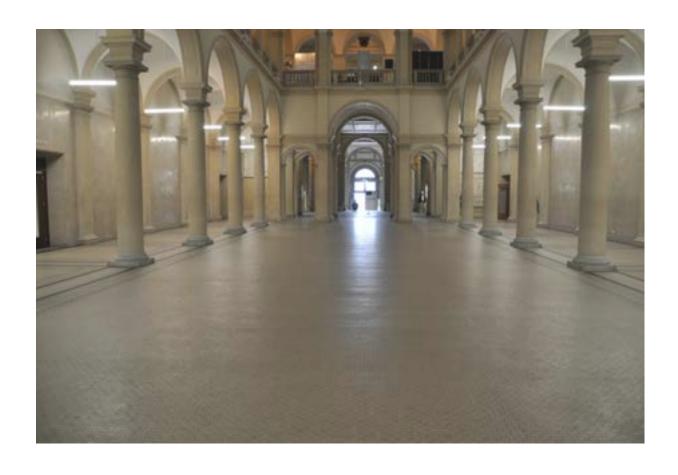


Foyer

Ausstellungsräume gta, HIL, ETH Hönggerberg, Zürich

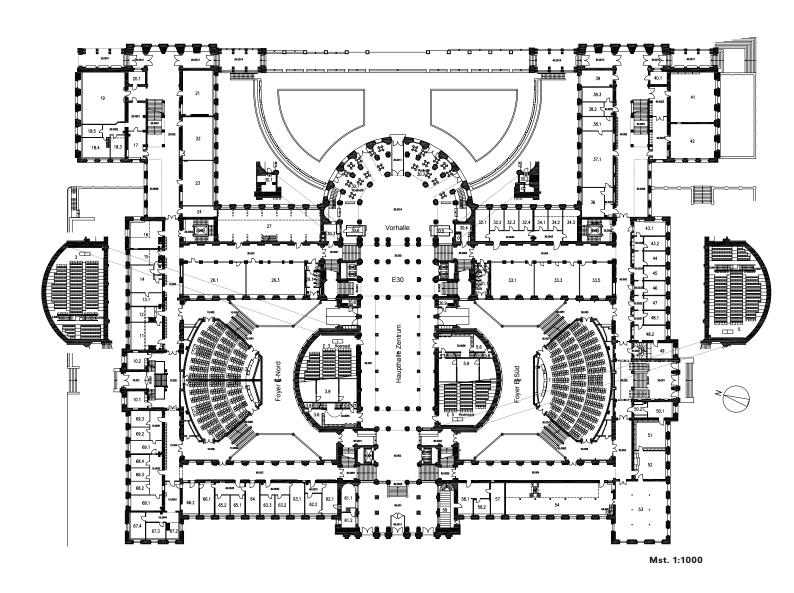






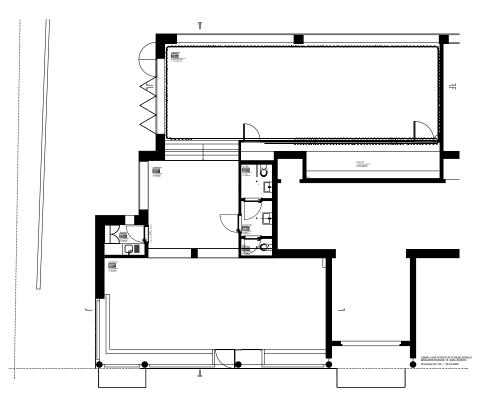


Haupthalle, HG, ETH Zentrum, Zürich









Mst. 1:200

Architekturforum Zürich Umbau Miller & Maranta, 2008

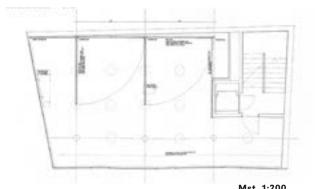


Carte Blanche VI: Marcel Meili, Markus Peter Architekten, Schmetterlinge & Knochen, Ausstellung 2008



Carte Blanche VII: Knapkiewicz & Fickert, Darf man das?, Ausstellung 2010





Mst. 1:200

Ehem. Architekturmuseum im Domus-Haus, Basel Max Rasser & Tibère Vadi, 1959 Umbau Diener & Diener Architekten, 1984

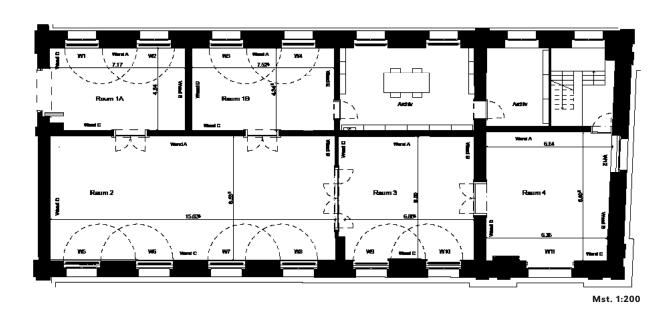












S AM Schweizer Architekturmuseum, Basel Umbau Peter Märkli, 2004

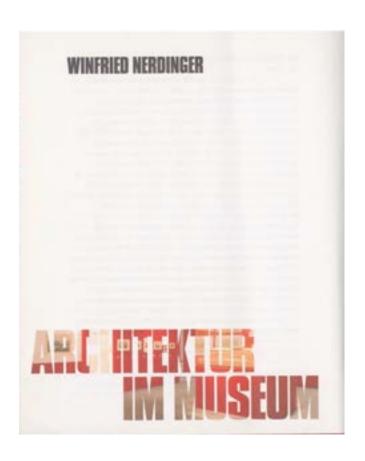


Vorstellungen. Junge Schweizer Architekten, Ausstellung 2014



Textbau. Schweizer Architektur zur Diskussion, Ausstellung 2014/15

TEXTSAMMLUNG



Das umfangreiche Thema Architektur im Museum wird im Folgenden von zwei Perspektiven aus betrachtet: Im ersten Teil werde ich die Geschichte der Präsentation von Architektur in Museen und Ausstellungen – hier wird bewusst nicht unterschieden –, nach Leitthemen strukturiert, in einem knappen Überblick darstellen, und im zweiten Teil werden anhand von Beispielen aus der eigenen Ausstellungsarbeit Probleme, Konzepte und Ideen von und für Architekturausstellungen behandelt.

Prinzipiell kann man zwei Arten, Architektur auszustellen, unterscheiden: Wenn man davon ausgeht, dass Architektur im Normalfall für einen bestimmten Ort entworfen wird und somit Ziel und Zweck ein ortsgebundenes Objekt ist, dann kann Architektur nicht im Museum gezeigt werden; es sei denn der Bau selbst wird zum Museums- oder Ausstellungsstück, er wird ins Museum transloziert oder er kommt als Ganzes beziehungsweise in Teilen kopiert ins Museum. Man kann jedoch auch die Auffassung vertreten, dass es nicht um das Objekt im Massstab 1:1, sondern um die künstlerische Idee, die Konstruktion oder um die Dokumentation eines bestimmten historischen Vorgangs geht. Dann kann Architektur über Zeichnungen, Modelle und Fotos im Museum zu ästhetischen, historischen oder dokumentarischen Zwecken präsentiert werden. Beide Formen der Architekturausstellung beziehungsweise der Architektur im Museum sollen kurz vorgestellt werden.

Dass ortsgebundene Bauten selbst zum Museums- oder Ausstellungsstück werden, ist der Fall bei Bau- und Musterausstellungen, die auf Dauer konzipiert und errichtet sind wie die Mathildenhöhe in Darmstadt, die Werkbundsiedlungen, die Interbau oder die IBA in Berlin. In diesen Fällen ist das Bauwerk eine Zeitlang Ausstellungsobjekt, dann geht es in normale Nutzung über und wird nur noch ab und zu wie ein Museumsstück besichtigt. Eine Sonderform sind die bereits temporär konzipierten Ausstellungsbauten, die für eine bestimmte Zeit entweder in Ausstellungshallen oder auf einem Ausstellungsgelände stehen. Es gab zahllose derartiger temporärer Architekturobjekte.
Einige davon gingen sogar in die Architekturgeschichte

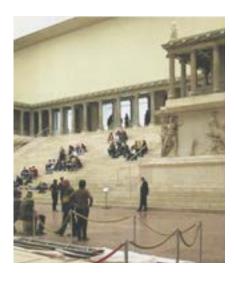
Einige davon gingen sogar in die Architekturgeschichte ein, beispielsweise die berühmte karibische Hütte, die Gottfried Semper im Kristallpalast in London sah, das Glashaus von Bruno Taut und die Fabrik von Walter Gropius auf der Werkbundausstellung in Köln 1914, die berühmten Pavillons auf Weltausstellungen wie die weisse Kugel der Democracity 1939 in New York oder das Frei-Otto-Zelt 1967 in Montreal. Eine spezielle neue Variante dieser Art von temporärer originaler Architekturausstellung sind die jährlich wechselnden Serpentine Gallery Pavilions, die seit 2002 für einige Monate als virtuose Demonstrationsobjekte der jeweiligen Architekten und Bauingenieure im Londoner Hyde Park aufgestellt, benutzt und dann verkauft werden.

Die zweite Form der Präsentation originaler Architektur sind die in Museen translozierten Bauten, die, wie der Pergamonaltar oder das Ischtar-Tor, einen eigenen Museumsraum erhalten oder die in Freiluftmuseen platziert werden – vom Maihaugen in Lillehammer bis zu den diversen Bauernhaus- und Industriemuseen – und die dort auf Dauer selbst als Museumsstück dienen.

Die dritte Möglichkeit, Architektur 1:1 im Museum zu zeiigen, sind Gipsabgüsse oder Nachbildungen von Bauteilen, die zumeist zu Lehr- und Lernzwecken präsentiert werden.



Toyo Ito & Associated Architects & Cecil Balmond, Serpentine Gallery Pavilion, London 2002. © Cecil Balmond, London



Pergamonaltar, Teilrekonstruktion im Pergamonmuseum, Berlin. Foto: © Raimond Spekking

Derartige Architekturobjekte sind aus den Akademien und Architekturschulen bekannt. Manchmal wanderten sie in Museen, die früher viel stärker als heute Lernorte waren. und sind dort noch immer zu sehen, etwa im alten Busch-Reisinger-Museum in Harvard oder im Puschkin-Museum in Moskau. Das Royal Architectural Museum in London wurde 1852 von George Gilbert Scott eigens gegründet, um die Schönheiten der berühmten Bauwerke Europas denjenigen, die diese nicht selbst besuchen konnten, durch Gipsabgüsse zu vermitteln. Die berühmteste Gipsabgusssammlung, das auf Anregung von Viollet-le-Duc angelegte Musée de sculpture comparée, war seit 1879 im Trocadéro-Palais in Paris aufgestellt, wurde 1937 zum Musée des monuments français umbenannt und ist seit einigen Monaten zentraler Bestandteil der neuen Cité de l'architecture et du patrimoine, dem mit 20.000 Quadratmeter Fläche grössten Architekturmuseum der Welt im Palais Chaillot. Die Idee Viollet-le-Ducs, die mittelalterlichen Fundamente der französischen Kultur in echt wirkenden Kopien als gleichwertige Gegenstücke zur Antike zu präsentieren, dominiert noch heute die Konzeption der Cité de l'architecture, in der auch die Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts im französisch-nationalen Rahmen dargestellt wird.

Gegenüber diesen Beispielen, bei denen Architektur mehr oder weniger 'direkt' im Massstab 1:1 museal präsentiert wird, existiert eine grundsätzlich andere Form von Architektur im Museum, bei der Bauten oder Projekte 'indirekt' durch Zeichnungen, Modelle, Fotografien, Filme und Animationen in Museen oder Ausstellungen vermittelt werden. Die künstlerischen, didaktischen oder dokumentierenden Zwecke der Ausstellung von Architektur gelten für beide Formen der Präsentation. Schon 1710 entwarf John Talman ein eigenes Museum für seine Sammlung von Palladiozeichnungen, und Korkmodelle antiker Bauten wurden im Zuge der Antikenbegeisterung im 18. Jahrhundert geradezu zu einer Modeerscheinung. In Kassel wurde für Korkmodelle um 1750 ein 'Modellhaus', eine Art Vorform eines Architekturmodellmuseums eingerichtet. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hielten Architekturzeichnungen Einzug in einige französische Salons und Akademien, und seit 1769 stellten die Architekten und Künstler der Londoner Royal Academy gemeinsam aus. Da Zeichnungen und Modelle als Träger und Ausdruck der künstlerischen Idee des Architekten, des 'disegno', verstanden wurden, konnten sie eine gewisse künstlerische Gleichberechtigung zu grafischen und malerischen Exponaten beanspruchen. Als Charles de Wailly 1771 allerdings neben seinen eigenen Zeichnungen das Modell einer Treppe für das Schloss Montmusard im Louvre zeigte, kam es zum Streit, denn ein handwerkliches Objekt entsprach nicht den Vorstellungen von freier künstlerischer Gestaltung. Da Architekten vielfach zusammen mit Künstlern an Akademien ausgebildet wurden, konnten sie im ganzen 19. Jahrhundert ihre Zeichnungen und Modelle in gemeinsam veranstalteten Kunstausstellungen oder auf den grossen internationalen Ausstellungen präsentieren, aber die Mischung der Gattungen beziehungsweise die Nivellierung der Gattungshierarchie war verpönt. Wilhelm von Bode durchbrach die Trennung zwar 1904 im Kaiser-Friedrich-Museum, und in seiner Nachfolae finden sich heute etliche Museen mit einem sogenannten Gattungsmix (Musée



Blick in die Louis François Cassas Architekturgalerie mit Modellen aus seiner Sammlung, Paris 1806 (aus: Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Paris 1988, Bildtafel S.16f.)



Leon Tessier, *Musée de sculpture* comparée, Paris, 1887 (aus Kristin Feireiss, *The Art of Architecture Exhi*bitions, Rotterdam 2001, S.26)

d'Orsay, MoMA), aber die direkte Konfrontation von Gemälden mit Architekturmodellen oder gar mit Kunstgewerbe gilt noch heute vielen Museumsleuten als unschicklich. Auch bei der Konzeption der Pinakothek der Moderne in München gab es dazu erhebliche Differenzen. Im Umfeld der Französischen Revolution, mit dem Primat der Gleichheit und der Öffentlichkeit, entstanden die ersten Konzepte für eine umfassende Präsentation von Architektur im Museum. Im Louvre wurde 1790 ein Département d'architecture eingerichtet, 1800 installierten die Architekten Jacques-Guillaume Legrand und Jacques Molinos das Musée de l'ordre dorique in einem Haus in der rue Saint-Florentin, und 1806 wurde die Collection des chefd'oeuvres de l'architecture des differents peuples, eine Sammlung von Zeichnungen und Modellen, die François-Louis Cassas seit über zehn Jahren zusammenaetragen hatte, in der rue de la Seine ausgestellt. Es folgten eine Reihe weiterer Früh- oder Vorformen von Architekturmuseen, die Werner Szambien alle minutiös in seinem Standardwerk Le musée d'architecture dargestellt und analysiert hat. Fast durchweg geht es dabei um didaktische Präsentationen, mit dem Zweck, antike Bauten anschaulich zu vermitteln. Die diversen Architekturausstellungen mündeten dann in die grossen Studiensammlungen der École des Beaux-Arts oder, wie Werner Szambien schreibt, der Weg führte vom Architekturmuseum zum Studienmuseum, zum Musée des études für Architektur. Die ehemalige Architektursammlung der Technischen Universität München, die 1868 eröffnete Vorgängerinstitution des heutigen Architekturmuseums, steht ebenso in der Tradition der halböffentlichen Lehrsammlung. In dieser Entwicklungslinie ist auch

die Präsentation architektonischer Modelle und Zeichnungen in den technischen Museen und Science Museums zu sehen, in denen Architektur im Wesentlichen nach konstruktiven oder typologischen Gesichtspunkten zu Lehrund Lernzwecken gezeigt wurde beziehungsweise immer noch gezeigt wird. Dies beginnt 1799 mit dem Conservatoire des arts et métiers in Paris, dem ersten Museum dieser Art, und führt über die Industrie- und Landwirtschaftsmuseen durchs 19. Jahrhundert bis zum Deutschen Museum in München, wo sich ebenfalls ursprünglich eine Modellsammlung befand, anhand derer exemplarische Beton- und Stahlkonstruktionen oder Fachwerkbauweisen nach didaktischen Gesichtspunkten aufbereitet und vermittelt wurden.

Im Gegensatz zu den didaktisch strukturierten Lehr- und Lernpräsentationen ging es beim Sir John Soane's Museum, dem ersten britischen Beispiel eines Architekturmuseums, mehr um die Musealisierung und Heroisierung von Werk und Person eines grossen Architekten, inklusive dessen gesamter geistiger und materieller Lebenswelt. Das 1826 als Museum eröffnete Haus John Soanes in London ist bis heute ein getreuer Spiegel von dessen Denken und Arbeiten, es ist ein in sich geschlossener Kosmos, bezogen auf einen Architekten. Eine derartige museale Zentrierung auf einen Baumeister findet sich immer wieder. vom 1842 gegründeten Schinkel-Museum in der Berliner Bauakademie, wo später auch Schinkelschüler als Träger und Verbreiter eines angeblichen preussischen Baugedankens gesammelt wurden, bis zum Alvar Aalto Museum in Jyväskylä, wo die berühmte geschwungene Wand des Finnischen Pavillons auf der Weltausstellung in New York 1939 nach-



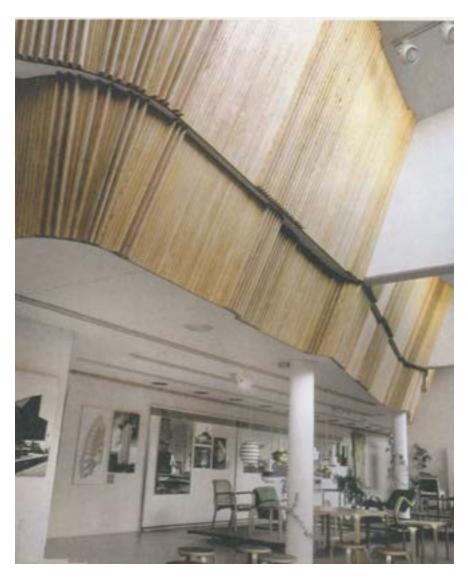
Hauptsaal der ehemaligen Architektursammlung der TH München im Thierschbau, 1917

gebaut wurde, um die Zeichnungen und Modelle Aaltos in einem Aalto-Raum zu präsentieren. Die biografische Präsentation ist im übrigen nicht auf Museen begrenzt, sondern findet sich schon im 19. Jahrhundert bei Ausstellungen des Œuvres einzelner Architekten oder Ingenieure. Die biografische Architekturpräsentation, die oft mit einem Bau des jeweiligen Architekten verknüpft ist, zielt häufig auch darauf, den Vorbildcharakter und seine nationale Bedeutung herauszustellen. Dieser Aspekt bestimmt die meisten nationalen Architekturmuseen wie das Moskauer Schtschussew-Museum (gegründet 1934) sowie das finnische (1956), das schwedische, französische, ungarische oder norwegische Architekturmuseum, in denen bezeichnenderweise auch immer wieder versucht wurde, die gesamte Architekturgeschichte des Landes mit eigens gefertigten Modellen in Überblicksausstellungen darzustellen. Diese nationale Ausrichtung von Architekturmuseen verschiebt sich allerdings zunehmend dahingehend, dass zwar Architektennachlässe innerhalb eines Landes als wichtiges Kulturgut gesammelt werden, dass aber die Museen als Orte der Architekturvermittlung an die Öffentlichkeit dienen.

Grosse Architekturmuseen wie das NAi in Rotterdam oder das DAM in Frankfurt am Main wurden ausdrücklich auf politische Impulse hin gegründet und entsprechend finanziert, um die Baukultur des jeweiligen Landes zu heben und zu beleben. Diese Museen tendieren deshalb auch dazu, als Ausstellungshallen wie 'Durchlauferhitzer' den Architekturbetrieb anzufeuern und Impulse oder Trends zu vermitteln. Damit kommen wir nach der didaktischen, biografischen und nationalen Funktion von Architekturpräsentationen zu



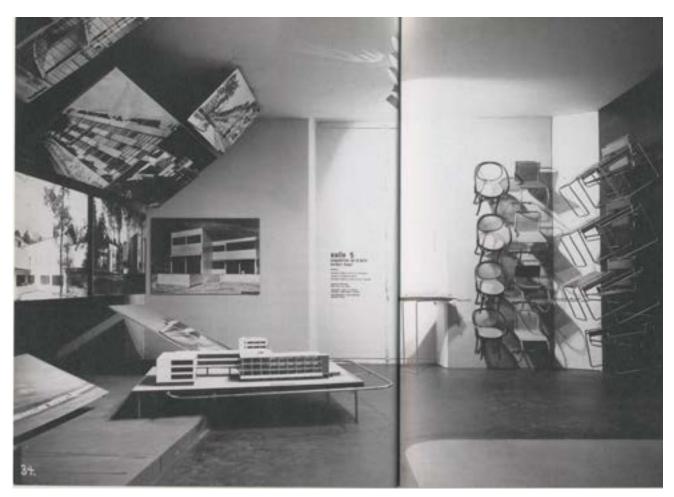
Sir John Soane's Museum, London Foto: Oie Woldbye (aus: Peter Thornton and Helen Oorey, *A Miscellany of Objects from Sir John Soanes's Museum,* London 1992, Frontispiz)



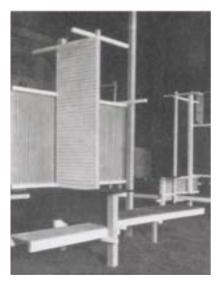
Alvar Aalto Museum, Jyväskylä, 1971-1973 (aus: *Alvar Aalto, a+u, Architecture and Urbanism,* Extra Edition, May 1983, S. 150)

den Ausstellungen von Architektur, die gezielt als Manifeste für bestimmte architektonische Auffassungen, darunter fällt auch die Selbstdarstellung von Architekten, konzipiert werden. Am Thema Architekturausstellung als Manifest kann geradezu Architekturgeschichte im 20. Jahrhundert verfolgt werden; nur einige Beispiele seien herausgegriffen: Die Ausstellung für unbekannte Architekten des Arbeitsrats für Kunst 1919 in Berlin war eine Demonstration gegen die bisherige Monumentalarchitektur, die mit der Katastrophe des Ersten Weltkriegs verknüpft wurde und die durch neue soziale Bauten abgelöst werden sollte. Die von Walter Gropius 1923 in Weimar organisierte Ausstellung Internationale Architektur war das erste Manifest für eine globale, transnationale Architektursprache, wie sie sich dann 1927 am Weißenhof erfolgreich manifestierte. Während in Weimar die Modelle noch geradezu improvisiert auf umwickelten Sockeln präsentiert wurden, entstand in wenigen Jahren im Umfeld des Bauhauses eine neue Kultur der Präsentation von Architektur. Friedrich Kiesler stellte schon 1924 mit dem für die Theaterausstellung in Wien entwickelten «Leger- und Trägersystem» eine Kombination von Ausstellungsinstallation und Ausstellungsobjekt vor, die er 1925 mit der von ihm entwickelten «Raumstadt» fortsetzte. Diese Verknüpfung von Ausstellungsobjekten und Ausstellungsarchitektur zu einer inhaltlichen und optischen Einheit führte Herbert Bayer dann mit der deutschen Abteilung der Werkbund-Ausstellung in Paris 1930 zu völlig neuen Wegen der Ausstellungsgestaltung. Bei der programmatischen Ausstellung Modern Architecture im Museum of Modern Art in New York 1932, mit der die Moderne in den USA platziert werden sollte und die den Begriff «International Style» kreierte, erfolgte die Präsentation der Modelle und Fotos noch ähnlich improvisiert wie in Weimar 1923. Aber auf der grossen Bauhaus-Ausstellung im MoMA 1938, mit der das Bauhaus als neue Leitidee zur Ablösung der Beaux-Arts-Tradition vorgestellt wurde, setzte Herbert Bayer den am Bauhaus vertretenen und gelehrten Anspruch einer einheitlichen Gestaltung aller Lebensbereiche in ein Ausstellungsdesign um, das auch noch den Fussboden umfasste. Die Schau selbst repräsentierte das Bauhaus, die Ausstellung wurde zum Manifest der Bauhausidee. Diese Umsetzung von architektonischen Konzepten in das umfassende Ausstellungsdesign wurde schnell geläufig, und als das MoMA 1948 Mies van der Rohe zeigte, sollte die Gestaltung der Ausstellung ausdrücklich den Massstab, die Atmosphäre und die Rationalität von dessen Architektur vermitteln.

Seitdem sind Ausstellungen immer wieder bereits in ihrer Erscheinungsform als Manifest der jeweils vorgeführten Architekturauffassung konzipiert worden. Die Gruppe Archigram gestaltete beispielsweise bei ihren ersten Ausstellungen ihre Gegenwelt zum Baufunktionalismus als wilde Comic-Phantasie, und die Postmoderne demonstrierte ihre Herkunft aus der Geschichte 1980 in Venedig mit der Strada Novissima, einer Säulenstrasse aus der Geschichte in die Zukunft. Als Arthur Drexler mit der Ausstellung über die Ecole des Beaux-Arts einen Frontalangriff gegen die funktionalistische Architektur im MoMA lancierte, präsentierte er die farbigen Beaux-Arts-Blätter wie Gemälde, um die mit den Zeichnungen verknüpfte künstlerische Architekturauffassung auch in der Ausstellungspräsentation manifest zu machen.



Herbert Bayer, Fotoschau moderner Architektur Werkbundausstellung im 20° Salon des Artistes decorateurs français, Paris 1930. Foto: Berliner Bild-Bericht. © BauhausArchiv Berlin © 2008 ProLitteris, Zurich



Friedrich Kiesler, Leger- und Trägersystem, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Wien 1924 (aus: Dieter Bogner, Friedrich Kiesler, Architekt, Maler, Bildhauer 1890 - 1965, S. 15)



Walter Gropius, Ausstellung *Internationale Architektur,* Weimar 1923. Foto: Louis Held (aus: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933,* Köln 1990, s. 112)



Ausstellung Bauhaus 1919-1923 Museum of Modern Art, New York 1938/39 (aus: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Köln 2002, s. 529)



Paolo Portoghesi, Strada novissima, Venedig 1980 (aus: Paolo Portoghesi, Postmodern, The Architecture of the Postindustrial Society, New York, 1983, S. 25)

Dass Ausstellungen der grossen Stars der Architekturszene in noch ständig steigendem Mass manifestartig zur Selbstdarstellung inszeniert werden, muss nicht weiter ausgeführt werden, es genügen einige Hinweise. So firmierte die Ausstellung von Herzog & de Meuron im Basler Schaulager buchstäblich als Objekt Nr.250 in der Werkliste der Architekten, die ganze Ausstellung wurde als ein authentisches "Kunst" -Werk der Architekten reklamiert. Die Präsentation der gleichen Ausstellung im Münchner Haus der Kunst zeigt deutlich, dass es bei derartigen Selbstmanifestationen vorrangig um Vermarktung geht. Der Ausstellungstitel, aber auch die Namen der Architekten, spielten hier keine Rolle mehr, sondern «Allianz-Arena», das Markenzeichen eines Bauwerks der Architekten, genügte für den entsprechend medien- und publikumswirksamen Auftritt. Eine Architektur, die Markenzeichen schaffen will, braucht. auch wenn sie ausgestellt wird, nur noch auf die selbst produzierten Brandings zu verweisen.

Etwas anders liegt der Fall bei Rem Koolhaas, der in Deutschland nur die Neue Nationalgalerie in Berlin als adäquaten Ort zur Präsentation seiner Arbeit akzeptierte, dann aber den Mies-van-der-Rohe-Raum ganz bewusst durch eine kleinteilige, chaotische Präsentationsform konterkarierte und dies bei der Ausstellungseröffnung auch ausdrücklich als Konzept formulierte, indem er erklärte: «Wir lieben Mies van der Rohe, deshalb müssen wir ihn zerstören.» Die Ausstellung wurde damit zum spezifischen Koolhaas-Architekturmanifest.

Peter Zumthor zelebriert in der Ausstellung in Bregenz seine Bauten und damit auch sich selbst, aber er reflektiert auch das Thema Architektur im Museum und kommt zu einer neuen Form der Präsentation, indem er die Bauwerke durch Filme in Echtzeit in die Ausstellung hereinholt und als gebaute Objekte erfahrbar macht. Zumthor versucht, die eingangs genannte Ortsgebundenheit dadurch aufzuheben, dass er zwölf Bauten aus sechs konstanten Blickwinkeln, die dem Mass des Museums entnommen sind und somit dem Standort der Besucher entsprechen, filmisch in das Museum überträat.

Mit diesem aktuellen Beispiel bin ich am Ende der Tour d'horizon angelangt und möchte nun im zweiten Teil einige Beispiele aus der eigenen Ausstellungsarbeit zeigen, um Probleme der Präsentation von Architektur mit eigenen Erfahrungen zu kommentieren. Die erste Architekturausstellung, die wir organisierten, war die Präsentation des Werks von Friedrich von Thiersch im Jahr 1977 – also vor genau dreissig Jahren – im Münchner Stadtmuseum, eine der ersten monografischen Darstellungen eines Architekten des Historismus, einer Epoche, die sich damals gerade in einer Neubewertungsphase befand. Schon bei der Thiersch-Ausstellung ging es mir darum, Architekturzeichnungen, die nur in seltenen Fällen als eigenständige grafische Werke konzipiert worden waren, so zu präsentieren, dass sie nicht wie autonome Kunstwerke rezipiert, sondern als Teil eines Planungsprozesses verstanden wurden, der durch Gestaltung des gesamten Ausstellungsraumes deutlich werden sollte. Da wir keine Modelle zur Verfügung hatten, verwendeten wir 1977 noch hauptsächlich Objekte aus den Thiersch-Bauten, um den Charakter historistischer Architektur anschaulicher zu machen. Dokumentation, Didaktik und ästhetische Wirkung der Objekte standen damals im Vordergrund, für die Raumgestaltung selbst gab es keine Mittel.



Herzog & de Meuron, *No. 250, Eine Ausstellung,* Haus der Kunst,
München 2005. Foto: © Myrzik Jarisch



Friedrich von Thiersch. Erste Ausstellung des Architekturmuseums der TU München im Münchner Stadtmuseum. 1977

Nach etwa vierzig Ausstellungen in anderen Museen, in denen wir zu Gast waren, da das Architekturmuseum an der TU München keine eigenen Ausstellungsräume hatte, konnten im September 2002 erstmals eigene Räume in der Pinakothek der Modeme bespielt werden. Bei der Eröffnungsausstellung Exemplarisch – Konstruktion und Raum im 20. Jahrhundert hatten wir noch am meisten mit den Räumen selbst und insbesondere mit der Belichtung zu kämpfen. Die Ausstellungsräume, die auf einer Seite durchgängig aufgeglast sind, weil der Architekt ein «Schaufenster zur Architektur» schaffen wollte, bereiteten enorme technische und konservatorische Schwierigkeiten. Von den 21 Ausstellungen, die wir seit der Eröffnung zeigten, waren deshalb bei über zwei Dritteln die Fensterflächen verstellt oder verändert.

Wie bei fast allen Ausstellungen seit 1977 haben wir auch in der Pinakothek der Modeme weitgehend vermieden, Architekturzeichnungen wie Grafik oder Gemälde als zweidimensionale Kunstwerke zu präsentieren, es ging immer darum, architektonische und damit letztlich dreidimensionale Eindrücke zu vermitteln. Deshalb wurde der Ausstellungsraum selbst immer mit in die Gestaltung einbezogen, aber nicht im Sinne von Inszenierung, sondern von Raumgestaltung. Architektur im Museum heisst, nach meinem Verständnis, Umsetzung von dreidimensional konzipierten Objekten in Räume, die so gestaltet werden, dass die ausgestellten Objekte, die vermittelnde Didaktik und die Ausstellungsarchitektur sich zu einer Einheit verbinden. Das bedeutet in letzter Konsequenz, dass für jedes Thema und für ieden Architekten eine neue Form der Präsentation gefunden beziehungsweise erarbeitet werden muss. Und

genau das haben wir auch gemacht, denn jede der nunmehr 21 Ausstellungen zeigt ein eigenes charakteristisches Gesicht. Dies bringt einen erheblichen Aufwand bei der Planung mit sich, da jede Ausstellung im Modell bis ins Detail massstabsgerecht simuliert und erarbeitet wird, um die räumliche Gesamtwirkung zu erfassen.

Von besonderer Bedeutung ist bei dieser Umsetzung auch eine optische und didaktische Dramaturgie im buchstäblichen Sinne, denn Ausstellungen haben immer auch eine Art Bühnencharakter. So wie nach dem dramaturgischen Prinzip die Akteure reduziert und ein komponierter Spannungsbogen durch mehrere Akte geschaffen wird, so werden in der Ausstellung Blick- und Bewegungsrichtungen, optische Akzente, Material-, Farb- oder Medienwechsel im direkten Zusammenhang mit dem zu vermittelnden Inhalt genau festgelegt. Entscheidend sind demnach die Strukturierung des Themas und die Konzentration auf klar zu erfassende Aspekte. So ging es beispielsweise bei der Ausstellung über Frei Otto zuerst darum, dessen zahlreiche Arbeitsfelder inhaltlich zu ordnen. Dies gelang nur durch die Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Tragwerksplanung an der Technischen Universität München. Erst nach Festlegung der Themen Membran/Seilnetz, Gitterschale, Pneu, Verzweigungen und Ökologie konnten für diese fünf Bereiche Räume gestaltet und eine Erläuterung überlegt werden, in diesem Falle besonders durch CAD-Animationen, die eigens von Studierenden im Rahmen eines Seminars erarbeitet wurden. Diese Vermittlung des Inhalts auf begrenztem Raum in einer allgemein verständlichen und für ein Laienpublikum ansprechenden Form ist für uns das zentrale Ausstellungsproblem: Wie kann beispielsweise das so komple-



Frei Otto – Leicht bauen, natürlich gestalten Im Vordergrund: Deutscher Pavillon in Montreal, 1967, Architekturmuseum der TUM. 2005



Gottfried Semper 1803-1879. Architektur und Wissenschaft, Abteilung Semper in Zürich 1855-1871, Architekturmuseum der TUM, 2003/04

xe technische Phänomen der Minimalflächen verständlich gemacht werden; wie kann der gewaltige Kosmos Gottfried Sempers veranschaulicht werden; wie lässt sich die filmische Kritik Jacques Tatis an der modernen Architektur vermitteln; wie kann das Thema Architektur und Sport von der Antike bis heute auf 400 Quadratmetern anschaulich gemacht und kritisch hinterfragt werden; wie lässt sich der gesamte Wiederaufbau in Bayern nach 1945 strukturieren; wie kann ein so ausuferndes Thema wie die fiktive Architektur in der Literatur gegliedert und dann adäquat räumlich umgesetzt werden, oder, wie können hundert Jahre Deutscher Werkbund so konzentriert werden, dass die Leitideen ablesbar werden usw.

Das Architekturmuseum ist Teil der Fakultät für Architektur, und diese spezifische Herkunft soll nach unserem Verständnis immer auch in Ausstellungen zum Ausdruck kommen, die zum einen wissenschaftlich erarbeitet und zum anderen der Öffentlichkeit zugänglich sind. Das Architekturmuseum soll eine Brücke schlagen zwischen Hochschule und einer interessierten Öffentlichkeit, und es soll einem breiten Publikum die Probleme der Architektur vermitteln. Deswegen werden auch Architekturzeichnungen, die von der Mehrheit der Besucher nicht gelesen werden können, im Kontext der Ausstellung erläutert. Bei den Ausstellungen des Architekturmuseums geht es immer darum, einen Mittelweg zu finden, um sowohl für den Laien Architektur verständlich darzustellen als auch den Architekten fachlich anzusprechen. Es ist bezeichnend, dass einige Architekten, die wir ausstellten, auf diesen Aspekt der Verständlichkeit geringen Wert legten und ganz bewusst auf jede Erklärung verzichten wollten, um ihre Arbeit wie Kunstwerke zu präsentieren.

Im Ausstellungsbetrieb herrscht vielfach die Meinung, im Museum müsse der Kunstcharakter die Präsentation bestimmen, Objekte würden sich weitgehend selbst erklären, oder umgekehrt, der aufgeklärte Besucher solle nicht durch Texte und Erläuterungen bevormundet werden. Ich halte diese Auffassung, zumindest bei Architekturausstellungen, für falsch. Besucher reflektieren selten ihre ästhetischen Werturteile und bringen in den meisten Fällen wenige Vorkenntnisse mit, weshalb sie insbesondere im Bereich der Architektur sehr leicht durch bautechnische oder konstruktive Probleme überfordert werden. Erklärungen sind Angebote, die ein mündiger Bürger nach eigenem Ermessen annehmen kann, wenn sie aber fehlen, wird er von vornherein allein gelassen.

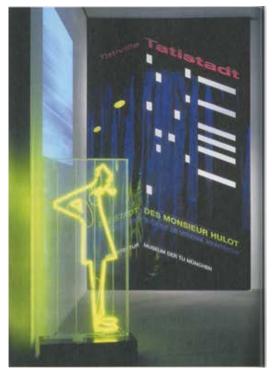
Dass es kein festes Mass für die Informationsmenge gibt, belegt die erfolgreichste Ausstellung des Architekturmuseums Ort und Erinnerung - Nationalsozialismus in München. Die gesamte Ausstellung bestand aus Lese- und Bildtafeln. Wer die Ausstellung genauer studierte, hatte am Ende ein Buch mit circa 150 Seiten gelesen und 30 Karten mit Hunderten von Orten gesehen. Dies schien vielen, die von der Konzeption hörten, abwegig; die Ausstellung bewies das Gegenteil. Die Besucher standen bis in die Rotunde der Pinakothek Schlange, die meisten hielten sich mehrere Stunden in der Ausstellung auf, und viele kamen mehrmals. Die streng objektivierte Umsetzung des Inhalts in Text, Bild und Karten ohne jede Inszenierung und ohne jedes Objekt überzeugte die Besucher ganz offensichtlich am stärksten. Dieses Beispiel macht deutlich, dass es darum geht, die dem Thema adäquate Präsentationsform zu finden, nicht vorgefassten Meinungen zu folgen. [...]



Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur Kapitel 8: Soziale Visionen - Fiktive Städte. Architekturmuseum der TUM 2006/07



Ort und Erinnerung – Nationalsozialismus in München, Architekturmuseum der TUM 2006



Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur Architekturmuseum der TUM 2004

Aus: Departement Architektur der ETH Zürich (Hg.), Bauen - Sammeln - Zeigen, Zürich 2008. Die Fussnoten des Originaltextes wurden in dieser Broschüre weggelassen.

ARCHITEKTURAUSSTELLUNG

Carsten Ruhl

Von der Präsentation zum autonomen Raum der Architektur

Es ist in den letzten beiden Jahrzehnten viel über den Architekten als Schöpfer von Galerien und Kunstmuseen diskutiert und geschrieben worden. Die spektakulärsten Beispiele dieser Bauaufgabe sind allgegenwärtig in den Feuilletons, Fachzeitschriften und zahlreichen anderen Publikationen, weil hiermit die größtmögliche Annäherung des Gebauten an die Autonomie des Kunstwerks verbunden wird. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass die Architektur als Gegenstand des Ausstellens bisher nur marginal behandelt wurde und das vergleichsweise neue Phänomen des Architekten als Kurator bisher so gut wie gar keine Aufmerksamkeit erfahren hat. Es liegt weder ein historischer Überblick hierzu vor noch lässt sich auch nur ansatzweise von einer theoretischen Durchdringung der hiermit verbundenen Fragen sprechen. Stattdessen wird mit größter Selbstverständlichkeit zur Kenntnis genommen, dass Peter Eisenman im Wiener Museum für angewandte Kunst «barfuß über weiß glühende Mauern» läuft, das Schweizer Architektenduo Jacques Herzog und Pierre de Meuron im Basler Schaulager seinen «Entwurfsabfall» präsentiert und der erst kürzlich verstorbene Oswald Mathias Ungers das ausgestellte Inventar seines Hauses als «Kosmos der Architektur» verstanden wissen will. Dass die Welt des Bauens hierbei kaum noch eine Rolle spielt, wirft mehr denn je die Frage nach Funktion und Zielsetzung solcher Inszenierungen auf. Die folgenden Ausführungen verstehen sich als erste Annäherung an diese neue Entwicklung unter Berücksichtigung ihrer historischen Voraussetzungen.

Von der Repräsentation zur Kunst

Bereits mit der Gründung der Academie Royale d'Architecture im Jahr 1671 wurden mit zunehmender Intensität Architekturausstellungen organisiert, die seit Beginn des 18. Jahrhunderts sogar öffentlichen Charakter annehmen konnten. Allerdings unterlagen jene Präsentationen einem strengen Reglement, dienten sie doch primär der Festigung des absolutistischen Staates, dessen Autorität - repräsentiert durch die maîtres der Akademie - Grundlage und Ziel jeder architektonischen Gestaltung zu sein hatte. Im Vordergrund stand daher nicht die Fähigkeit zur Innovation, sondern die möglichst genaue Nachahmung festgelegter Regeln und anerkannter Beispiele. Den Anreiz hierzu lieferte ein seit Anfang des 18. Jahrhunderts fast jährlich ausgetragener Wettbewerb, der am Ende mit der Vergabe eines Rom-Stipendiums entschieden werden sollte. Erst mit der Auflösung der Akademie im Zuge der Französischen Revolution und der gleichzeitigen Einrichtung einer Architektursektion in den Salons des Louvre konnte sich die Ausstellung mehr und mehr zu einem Medium entwickeln, das nicht allein der akademischen Lehre und ihrer absolutistischen Prägung diente. Befreit vom decorum, bot sie zunehmend Raum für eine neue architektonische Bildsprache, die bisweilen visionäre Dimensionen annehmen konnte (Abb. 1). Symptomatisch für jene Entwicklung ist Etienne-Louis Boullées gegen Ende des 18. Jahrhunderts erschienene Schrift Architecture. Essai sur l'art. In ihr wird zum einen die Gründung eines eigenständigen Architekturmuseums gefordert. Zum anderen versteht Boullée den Architekten als einen Künstler, der sich vollständig von Fragen der Funktion und der Konstruktion emanzipiert hat. Die sich hieraus ergebenden Konsequenzen benennt Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy bereits Anfang des 19. Jahrhunderts, wenn er feststellt, dass der Künstler-Architekt zusehends die Ausführung seiner Entwürfe verlerne, weil er sich allein der «art particulier de dessiner l'architecture» widme. Charles Le Bruns über hundert Jahre zuvor formulierte Auffassung, dass die Architektur den Zeichenkünsten und nicht etwa Vitruvs Urhütte entsprungen sei, schien sich hiermit zu bestätigen. Es verwundert angesichts jener Nobilitierung der Architektur zu einer Bildkunst kaum, dass die Kunstkritiker der Präsentation von Architekturmodellen in den Salons skeptisch bis feindselig gegenüberstanden. Als der französische Architekt Charles De Wailly 1771 das Modell seiner Treppe für das gerade erst fertiggestellte Château de Montmusard im Louvre ausstellte, musste jener Expositionsdrang des Baukünstlers als Angriff auf die bis dahin unangefochtene Stellung der Malerei betrachtet werden. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Zum einen kam es einem Affront gleich, einen Gebrauchsgegenstand, wie ihn die Treppe ja ungeachtet allen barocken Prunks immer noch darstellte, in einem ausschließlich der Kunst gewidmeten Raum auszustellen; zum anderen fürchtete die soeben erst autonom gewordene Malerei, dass ihr auratisches Dasein in den Galerien des Louvre durch das neue Selbstverständnis des Architekten als Künstler gefährdet werden könnte. Lenkten die raumgreifenden Modelle des Architekten nicht von der höchsten aller Künste ab? Wurde durch den Einbruch des Körperlich-Materiellen nicht der schöne Schein des rein Geistigen verunreinigt? Wie Giovanni Paolo Paninis Bilder Roma Antica und Roma Moderna aus den Jahren 1758 und 1759 zeigen, war die Koexistenz von Bild und Bau, Antike und Moderne ausschließlich in den Vorstellungswelten des Bildes duldbar (Abb. 2, 3). Von dessen räumlicher Umsetzung waren die Galerien und Museen indes noch weit emfernt. Allein in den Sammlungen antiker Baukunst, wie dem 1785 gegründeten Musée d'ordre doric oder der 1806 er-

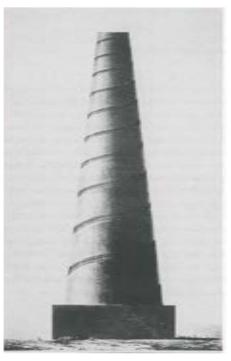


Abb. 1: Etienne-Louis Boullée, Konischer Turm, ca. 1790.



Abb. 2: Giovanni Paolo Panini, Roma Antica, 1758.



Abb. 3: Giovanni Paolo Panini, Roma Moderna, 1759.

öffneten Galerie des François-Louis Cassas', wurde der Einbruch des architektonischen Körpers nicht als Entweihung des Ausstellungsraumes verstanden (Abb. 4). Das aus der Revolution 1793 hervorgegangene Musée des Monuments Français präsentierte gar ganze Fassadenfragmente mittelalterlicher Bauten, die sich im ehemaligen Pariser Kloster der Petits-Augustins gemeinsam mit Grabmonumenten, Skulpturen, Gemälden und Reliefs zu einer chronologisch geordneten galleria progressiva der französischen Geschichte fügten. Inszeniert wurde jenes Panorama vom Künstler Alexandre Lenoir. Ganz im Sinne des zyklischen Entwicklungsmodells Winckelmanns – Aufstieg, Blüte und Verfall – sollte hiermit die eigene revolutionäre Gegenwart als Wiederkehr der «beaux jours d'Athènes» suggeriert werden. Mit dem 19. Jahrhundert weicht jene Vorstellung des ewig Klassischen dem Bewusstsein von der Historizität der Kunst. Dies findet nicht nur in einem neuen Interesse für die mittelalterlichen Bauformen und deren Bewahrung seinen Ausdruck, sondern spiegelt sich darüber hinaus in dem Bestreben wider, die Baukunst der jüngeren Geschichte sowie der eigenen Zeit bereits als historische Baukunst zu dokumentieren, zu sammeln und zur Grundlage der Architektenausbildung zu machen. Institutionell findet dies seinen Niederschlag in den frühen historisch ausgerichteten universitären Sammlungen des 19. Jahrhunderts. Bildlich tritt jener neue Blick auf die Architektur in aufwendigen Gemälden in Erscheinung, in denen losgelöst von Zeit und Raum der ganze Reichtum historisch vermittelter Monumente vor Augen geführt werden sollte. Dies hat die Konsequenz, dass der architektonische Entwurf vollständig zur träumerischen Evokation des Vergangenen zu erstarren drohte und hierdurch den Blick auf die Probleme und Möglichkeiten der eigenen Zeit zu verstellen schien (Abb. 5). Die sich hieran entzündende Kritik setzte dieser Entwicklung einen radikalen Gegenwartsbezug entgegen. «Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit.», lautet in diesem Sinne der Kampfruf der Wiener Sezessionisten, der nicht zufällig über dem Portal des von Joseph Maria Olbrich 1898 entworfenen Ausstellungshauses angebracht ist (Abb. 6). In unmittelbarer Nähe zur historistischen Fassade der Kunstakademie sollte dem Bild vergangener Epochen ein aus dem Zeitgeist erwachsenes Gesamtkunstwerk entgegengestellt werden, das sich nicht mehr nur als papierne Vision, sondern als bereits im Hier und Jetzt realisierte Gegenästhetik präsentierte. Unter den Vorzeichen einer derart veränderten Zielsetzung des Mediums Ausstellung



Abb. 4: Vue génerale de la galerie des chefs-d'oeuvre de l'architecture des différents peuples, par Bance, 1806.



Abb. 5: Thomas Cole, The Architect's Dream, 1840.

setzte sich die Erkenntnis durch, dass die konventionellen Präsentationsformen «kaum ein erschöpfendes Bild vom Schaffen der Aussteller» vermittle, so die Kritik anlässlich der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1898. Bild und Modell, wie sie die Internationale Ausstellung in London von 1866 noch einmal im Format traditioneller Antikensammlungen und Gemäldegalerien darbot (Abb. 7), waren nunmehr durch wirklichkeitsnahe Details und Materialproben zu ergänzen, damit «der Laie einen Bau in seinem Entwicklungsgange kennen lernen» könne.

Von diesem Punkt war es nur ein kleiner Schritt zur neuen Gattung der Bauausstellung, wie sie 1901 erstmals mit der Jugendstilausstellung auf der Darmstädter Mathildenhöhe realisiert wurde und für das gesamte 20. Jahrhundert – von der Weißenhofsiedlung bis zur Internationalen Bauausstellung –prägend werden sollte. Der Architekt konnte sich darin nicht mehr auf die vergleichsweise unverbindliche Poetik des Erdachten zurückziehen. In der manifesten Gestaltung der räumlichen Realität galt es nunmehr die dringlichsten Aufgaben der Zeit zu bewältigen. Als Piet Mondrian, geistiger Kopf der Bewegung De Stijl, Anfang der 1920er Jahre das Ziel der Architektur allein darin sah, die Malerei in die dritte Dimension zu überführen, kam es zwangsläufig zur direkten Auseinandersetzung mit den Architekten (Abb. 8). Jacobus Johannes Pieter Oud, selbst Mitglied der Künstlergruppe, verwies auf den Eigensinn der Architektur als Konstruktion, die im Gegensatz zur Kunst die Umwelt des Menschen formt und daher ganz konkrete Probleme zu lösen hatte. Der Versuch, Mondrians Malerei zur Grundlage der architektonischen Gestaltung zu machen, erschien Oud daher als absurde Missachtung des architektonischen Gestaltung zu machen, erschien Oud daher als absurde Missachtung des architektonischen Gestaltung zu machen, erschien Oud daher als absurde Missachtung des architektonischen Gestaltung zu machen, erschien Oud daher als absurde Missachtung des architektonischen Gestaltung zu machen, erschien Oud daher als absurde Missachtung des architektonischen Gestaltung zu met von der Darmstängen Gestaltung zu met versuch versuch des Menschen Gestaltung zu machen, erschien Oud daher als absurde Missachtung des architektonischen Gestaltung zu met versuch v



Abb. 6: Joseph Maria Olbrich, Ausstellungshaus der Wiener Secession, 1898.

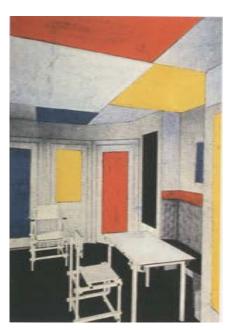


Abb. 8: Theo van Doesburg, Raumkomposition, 1920.



Abb. 7: International Exhibition, Kew Gardens, London 1866.

tonischen Raumes und seiner Funktionen. Was der räumlichen Ausstellung eines künstlerischen Ideals zugeeignet war, konnte unmöglich als ernst zu nehmender Beitrag zu einer Architektur gewertet werden, die ihre Form aus der Funktion abzuleiten suchte. Die New Yorker Ausstellung «Modern Architecture» (1932), die erste Architekturausstellung des Museum of Modern Art, war vor diesem Hintergrund Fluch und Segen zugleich für das Neue Bauen (Abb. 9). Selbstverständlich steigerte sie die Popularität der hierin vertretenen Architekten und etablierte deren Ruhm als Wegbereiter neuer Auffassungen. Zugleich aber reduzierte jene retrospektive Stilisierung im weihevollen Raum des Museums die vielfältigen Ansätze und ästhetischen Positionen auf das akademisch-kunsthistorische Bild eines einheitlichen Stils. Angesichts jenes Strebens nach stilistischer Homogenität verbot sich gleichsam die Präsentation von Skizzen und Zeichnungen. Die Kuratoren Henry Russell-Hitchcock, Philip Johnson und Alfred H. Barr standen der subjektiven Wirkung dieser Medien äußerst skeptisch gegenüber. An deren Stelle trat das Objektivität verheißende Medium der Fotografie, dessen Modernität der präsentierten Architektur am ehesten zu entsprechen schien. Vor allem aber konnten durch die Schwarz-Weiß-Aufnahmen die Unterschiede zwischen den einzelnen Bauten soweit eingeebnet werden, dass die Konstruktion eines International Style am Ende tatsächlich als plausibles Panorama eines homogenen Gestaltideals erschien.

Mochte sich der Sekretär der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), der Schweizer Kunsthistoriker Sigfried Giedion, auch noch so sehr bemühen, das Neue Bauen aus seiner hiermit voll-

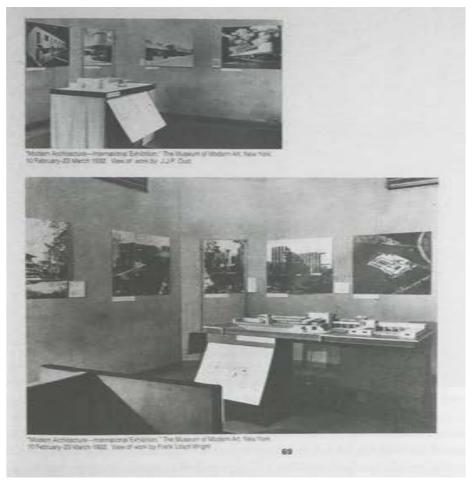


Abb. 9: Modern Architecture: International Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 10. Februar bis 23. März 1932.



Abb. 10: Ausstellung Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, New York, 16. September 1947 bis 25. Januar 1948.



Abb. 11: Arduino Cantaforà, Città Analoga, 1973.



Abb. 12: Dan Graham, Fun House, Rotterdam, 1997.

zogenen stilgeschichtlichen Umklammerung zu befreien, die seit den 1960er Jahren einsetzende Kritik an jener zur Schau getragenen und kunsthistorisch konstruierten Einheitsästhetik der Moderne ließ sich nicht mehr aufhalten. Oder, um es mit dem Designer Otl Aicher zu sagen: «Die geistige Perspektive der Zeit, von der Kunstgeschichte gezimmert, knickt ein». Denn schon längst konnte die Moderne nicht mehr so ohne Weiteres als Versuch interpretiert werden, «zu dem Leben selbst vorzudringen, das unbewusst in uns schlummert». Sie offenbarte sich vielmehr als ebenso willkürlich wie diejenigen tradierten Stile, von denen sie sich in einem beispiellosen Akt der Traditionsverdrängung verabschiedet zu haben schien. Bezogen auf die Entwicklung der Architekturausstellung war damit der Weg frei für Inszenierungen, in denen der einzelne Architekt und nicht das programmatische Kollektiv im Zentrum stand (Abb. 10). Bereits die 1947 ebenfalls im Museum of Modern Art gezeigte Mies-Retrospektive ist von paradigmatischer Bedeutung für diesen Zusammenhang. Ludwig Mies van der Rohe gestaltete selbst den quadratischen Ausstellungsraum, den er ähnlich seiner gebauten Architektur durch Wandscheiben unterteilte. Hierauf befanden sich riesige, ins Monumentale gesteigerte Aufnahmen einiger seiner Projekte, die er in völliger Missachtung der chronologischen Reihenfolge präsentierte. Dabei vermied Mies van der Rohe, anders als der begleitende Katalog Philip Johnsons, jeden Hinweis auf die historischen Bezüge seiner Architektur. Die frühen, an Schinkel orientierten Wohnhäuser fehlen vollständig. Im Zentrum steht allein der Mythos einer zur Ikone gewordenen Künstlernatur, die alles aus sich selbst heraus erdacht und erbaut hat, um der Kunstgeschichte als Genie in Erinnerung bleiben zu können. Die Architekturausstellung dient somit nicht mehr allein der nachträglichen Redaktion des eigenen Werks, sondern wird, wie Terence Riley richtig festgestellt hat, zu einem eigenständigen Entwurf; dies indessen noch ganz im Habitus modernistischer Geschichtsvergessenheit.

Es ist daher wohl kaum ein Zufall, wenn mit der Kritik an jener zur Schau getragenen Hybris – als solche wurde sie ja schließlich seit den sechziger Jahren empfunden – Architekturausstellungen nur noch dann legitimiert waren, wenn von vornherein jeder Verdacht auf Dogmatisierung und Geniekult zerstreut werden konnte (Abb. 11). Die Architektur sollte nunmehr als eine Kunst erklärt werden, die aus der Tiefe des historischen Raumes kommend, ihre alltägliche Selbstverständlichkeit als ein kul-



Abb. 13: Oswald Mathias Ungers, Vergleichspaar aus den City Metaphors, 1976.

turelles Phänomen wiedererlangt. Aldo Rossi etwa, Kurator der Mailänder Triennale-Ausstellung von 1973, verneint im Vorwort seines Ausstellungskataloges gleichsam reflexartig jede Programmatik und verstrickt sich hierbei in zahlreiche Widersprüche. Denn ungeachtet aller Unschuldsbekundungen reduziert sich die dort vertretene Tendenz letztlich doch auf das Manifest eines abstrakten Klassizismus, der «semplicità, unità, simmetria e giuste proporzioni» zum architektonischen Ideal erhebt. Die offensichtliche Paradoxie einer Bewegung, die keine Bewegung sein will, weil sie sich ansonsten dem Verdacht aussetzen würde, ebenso dogmatisch wie die kritisierte Moderne aufzutreten, ist spätestens mit der Dekonstruktivistischen Architektur fünfzehn Jahre später nicht mehr zu leugnen. Die Kuratoren distanzieren sich darin nachdrücklich von der «messianischen Inbrunst der modernen Bewegung», um im selben Augenblick die avantgardistische Erschütterung aller bisherigen Selbstverständlichkeiten zum gemeinsamen Nenner aller ausgestellten Architekten zu erklären. In seiner ausführlichen Einführung in die inhaltliche Konzeption der Ausstellung mäandriert Mark Wigley daher umständlich zwischen dem Eingeständnis von Gemeinsamkeiten und der besonderen Betonung des jeweils eigenständigen Beitrages: «Dekonstruktivistische Architektur ist kein Ismus. Aber sie besteht auch nicht einfach aus sieben unabhängigen Architekten. Sie ist der seltsame gemeinsame Schnittpunkt auffallend unterschiedlicher Architekten, die sich in verschiedene Richtungen bewegen. [...] Natürlich beeinflussen sie sich auf komplizierte Weise, aber sie sind keine Gruppe; im besten Falle handelt es sich um ein unbequemes Bündnis».

Die Verunsicherung im Umgang mit dem Medium Ausstellung ist somit kaum mehr zu übersehen. Kompensation schien allein noch der Rückzug auf das Subjekt des Baukünstlers zu versprechen, das nun mitsamt seinen autobiographischen Bezügen in das entstandene inhaltliche Vakuum vorzustoßen schien. Hierin beschränkt sich der Architekt allerdings schon längst nicht mehr darauf, die zahlreichen, seit den achtziger Jahren entstandenen Museumsarchitekturen als einziges Medium seiner poetischen Bezüge zu betrachten. Er beansprucht, mehr als dies jemals in der Architekturgeschichte der Fall war, selbst einen Platz im Musentempel. Dies geschieht in dem Maße, in dem sich nun die Kunst ihrerseits des öffentlichen Raumes sowie genuin architektonischer Formen bedient. Wie etwa Dan Gra-





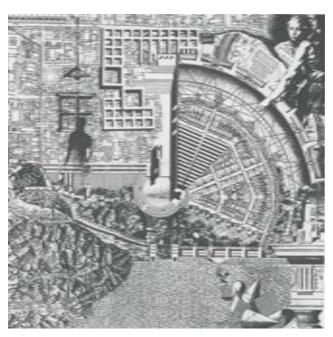


Abb. 15: Aldo Rossi, *La città analoga*, Mailand, 1976.

hams oder Dani Karavans Interventionen dokumentieren, wird die Beschäftigung mit der Architektur des jeweiligen Ortes zum selbstverständlichen Ausgangspunkt künstlerischer Reflexion (Abb. 12). In einem Aufsatz von 1981 vergewisserte sich Graham gar der wesentlichen architekturtheoretischen Positionen der eigenen Zeit, die er offensichtlich als unentbehrliche Grundlage für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum und der Definition einer ortsspezifischen Kunst erachtet. Wo die Kunst also im Dialog mit der Architektur den utopischen Ausstellungsraum verlässt, tritt an die Stelle der konventionellen Repräsentation von tatsächlich Gebautem eine den Unwägbarkeiten der Wirklichkeit enthobenen Bilderwelt (Abb. 13, 14). Architekturmodelle, Gemälde, Skulpturen, Naturalien, Findlinge, Traktate, Fotografien konstruieren so einen Raum inspirierender Verweise, eine città analoga, um es mit den Worten Rossis zu sagen, die suggerieren soll, sie sei nicht zielorientiert, sondern bestehe aus frei fluktuierenden Bildern, Körpern und Modellen des architektonischen Entwurfsprozesses (Abb. 15). Aus der Perspektive der Künstler hatten die Architekten damit endgültig ein Tabu gebrochen. Boten doch bereits die zahlreichen, immer aufwendigeren Kunstmuseen der achtziger Jahre Anlass zur grundsätzlichen Kritik am neuen Kunstwollen des Architekten. Bereits 1987 bezeichnete Donald Judd die spektakuläreren Museumsneubauten als übertriebene und leere Manifeste ihrer Erbauer, während der Maler Markus Lüpertz den Architekten daran zu erinnern suchte, dass er lediglich einen der Kunstbetrachtung angemessenen Raum zur Verfügung zu stellen habe, ansonsten aber auf jede künstlerische Gestaltung desselben verzichten müsse. Der seit dem 18. Jahrhundert anhaltende Kampf um den Ausstellungsraum, so scheint es, hatte seinen vorläufigen Höhepunkt erreicht.

Das Haus im Haus

Von emblematischer Bedeutung für die neue, museale Selbstbezüglichkeit der Architektur ist zweifellos das Motiv des *Hauses im Haus* wie es Oswald Mathias Ungers vor über zwanzig Jahren erstmals in aller Konsequenz mit seinem Entwurf für das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt am Main vor Augen geführt hat (Abb. 16): Indem der Architekt den Kern des von ihm selbst geschaffenen Gebäudes dazu nutzt, seine zum abstrakten Raumkörper kondensierte Architekturauffassung als permanentes



Abb. 16: Oswald Mathias Ungers, Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Main.



Abb. 17: Candida Höfer, Bibliothek im Haus Ungers, Köln.

Exponat zu verewigen, überschreitet die Museumsarchitektur die Schwelle zum Künstlerhaus; zweifellos in der Absicht, der musealen Akribie des Archivierens und Sammelns die Essenz der Architektur gegenüberzustellen. In den Raum des Museums hat sich somit unversehens ein Lehrkörper mit didaktischem Anspruch eingeschlichen, dessen Choreographie den Parcours durch das Museum festlegt. Die Umkehrung jenes Prozesses dokumentiert Ungers' eigenes Haus in Köln (Abb. 17). Spätestens mit dem kubischen Bibliotheksanbau aus den neunziger Jahren lässt sich die dort aufbewahrte Sammlung von architekturtheoretischen Quellen, Architekturmodellen, modernen Kunstwerken sowie Architekturgemälden als ein Museum begreifen. Dies allerdings nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Präsentationssystematik. Sammlung und Architektur verschmelzen vielmehr ganz bewusst zu einem Gesamtkunstwerk, das ebenso wie die 2007 in der Neuen Nationalgalerie von Berlin gezeigte Ausstellung nicht weniger als einen Blick in den «Kopf des Architekten» gewähren soll (Abb. 18).

Jene eigentümliche Verbindung von akademischer Lehre, Künstlerhaus, Museum und Ausstellung hat ihr historisches Vorbild in dem kleinen Londoner Haus, das John Soane zwischen 1798 und 1823 zum Abbild seiner eigenen Vorstellungswelt umformte. Höhepunkt der künstlerischen Selbstinszenierung ist auch hier ein zentral gelegener überkuppelter Raum, der sich als fensterloses *Haus im Haus* über alle drei Geschosse des Gebäudes erstreckt (Abb. 19). In George Bailey's aufwendiger Darstellung wird die Bedeutung von Soanes *Haus im Haus* als Motiv noch gesteigert, indem es nun entgegen der Realität als isoliertes Gebäude erscheint. Dessen Wände sind ohne erkennbare Systematik nahezu lückenlos von Architekturmodellen, Gemälden, Büsten und Fragmenten klassischer Architekturmotive bedeckt. Bereits Soane beschränkte sich somit nicht auf die museale Präsentation architekturhistorischer Devotionalien. Sein Haus, das nebenbei auch noch Büro und Wohnhaus war, verstand sich zugleich als Lehrgebäude. Die Schüler der Royal Academy, an der Soane selbst lehrte, sollten mit dem Überschreiten der Türschwelle in die romantische Traumwelt ihres Meisters eintauchen können. Dessen Selbstbezüglichkeit wird in übersteigerter Form durch ein Gemälde Joseph Michael Gandys auf den Punkt gebracht (Abb. 20). Die realisierten Projekte Soanes fügen sich zu einem visuellen *catalogue raisonnée*, dessen Ausstellungsarchitektur, wie kann es anders ein, wiederum aus der Hand des Archi-

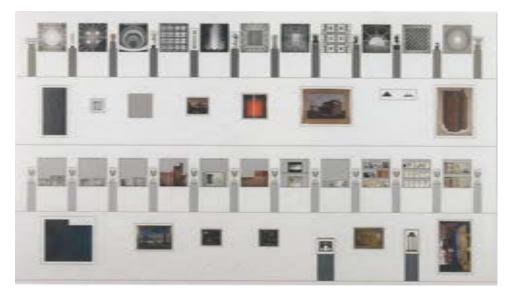


Abb. 18: Oswald Mathias Ungers, Schema zur Ausstellung Kosmos der Architektur.



Abb. 19: George Bailey, Sectional perspective of the Dome area, London, 1810, Soane Museum.



Abb. 20: Joseph Michael Gandy, Public and Private Buildings executed by Sir John Soane, 1818, London, Royal Academy.

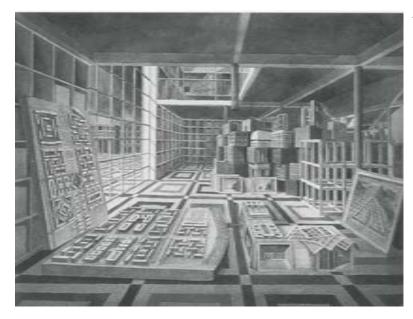


Abb. 21: Francis Martinuzzi, *Les cités imaginaires*, Paris, 1988.

tekten stammt. Anfang der 1980er Jahre greifen die *cités imaginaires* des Architekten Francis Martinuzzi jenes Motiv wieder auf und belegen somit die Bedeutung der angesprochenen Ausstellungs- und Bildtradition am Ende des 20. Jahrhunderts (Abb. 21).

Bedeutender für die Geschichte der Ausstellung als Medium des Architekten ist indessen die Tatsache, dass mit Soanes Ausstellungsraum erstmals in der Kunstgeschichte ein Gesamtkunstwerk angestrebt wird. Er wird zu dem, was Wallis Miller in ihrem Katalogbeitrag zu Ungers' «Kosmos der Architektur» als einen Ort aktiver architektonischer Praxis bezeichnet hat. Allerdings sind die Unterschiede ebenso evident wie die Gemeinsamkeiten. Während Soane die bis heute konservierte Szenographie seines Hauses ständig zu verfeinern und mittels der Malerei ins Erhabene zu steigern suchte, translozierte Ungers die Schätze seines Hauses. Und zwar in der Absicht, diese im Ausstellungsraum aufs Neue zu einem ephemeren Künstlerhaus zu rekonfigurieren. In einem Interview von 1988 heißt es gar, die Ausstellung böte die Gelegenheit, «konzeptgetreu zu bauen» und so einen «Kontrapunkt zur Realität» zu bilden. Mit anderen Worten: Erst im Akt des Ausstellens komme das Bauen zu sich selbst.

Äußerst scharfsinnig benennt Ungers somit die neue Funktion der Ausstellung als ein Medium, das durch die Architektonisierung biographischer Bezüge ein poetisches Gedankengebäude entstehen lässt, in dessen Ordnungsgefüge gleichsam Metaphysisches erklingen soll (Abb. 22).

Über das Entwerfen und Denken in Vorstellungen, Metaphern und Analogien, so der Titel eines Essays Ungers' von 1982, legt sich dementsprechend die kühle Rationalität des von Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie vorgegebenen Rasters aus Quadraten. Damit wird die historische Architektur von Ungers' großem Vorbild nicht nur zum Gehäuse der Ausstellung. Es ist selbst ein Exponat, das ebenso wie die makellosen Alabastermodelle antiker Monumente mit Ungers' Gedankengebäude strukturell verwoben zu sein scheint. Am Ende steht der geometrisch befreite Raum der Imagination, in dem sich die abstrakte Malerei Mondrians wie selbstverständlich mit dem Parthenon-Tempel zu einer Welt metaphysischer Ideen zu verbinden scheint.

Ungers' Ausstellung ist somit an ein Sehen adressiert, das sich ganz der Suggestionskraft der heterogenen Exponate hingibt, deren strukturellen Zusammenhang es zu erspüren sucht, ohne sie *expressis*

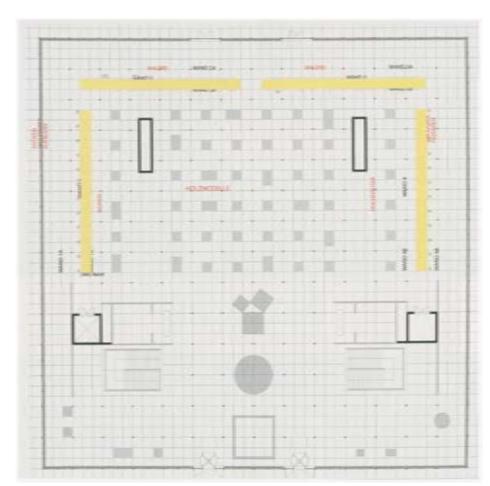


Abb 22: Oswald Mathias Ungers, Grundriss der Ausstellung *Kosmos der Architektur*, Neue Nationalgalerie, Berlin.

verbis benennen zu müssen. Denn gegenüber dem Gebauten und dem Geschriebenen besitzt die Ausstellung den unschätzbaren Vorteil, dass die subjektiven Verweise und kunsthistorischen Referenzen nicht in eine materielle oder theoretische Synthese überführt werden müssen. Vielmehr oszilliert der Raum zwischen Subjektivem und Objektivem, das bildlicher als in der Architektur und räumlicher als im Bild vor Augen geführt werden kann. Damit scheint die Ausstellung in idealer Weise genau jenen Punkt im architektonischen Entwurfsprozess zu bezeichnen, an dem Imagination und Vernunft aufeinandertreffen. In diesem Sinne ist die Architekturausstellung nicht nur zu einem autonomen Medium avanciert, das neben dem Bild, dem Modell oder der Theorie einen eigenen Platz für sich beansprucht. Vielmehr hat sie sich zu dem architektonischen Möglichkeitsraum schlechthin entwickelt. Indem dies in direkter Auseinandersetzung mit der eigenen oder der historischen Museumsarchitektur geschieht, erweist sich der Architekt als veritabler Raumkünstler.

Architektur als Raumkunst

Es ist daher mehr als ein Zufall, wenn im Zusammenhang mit Architekturausstellungen zunehmend von Rauminstallationen gesprochen wird (Abb. 23, 24). Wie etwa der Blick auf die 2004 gezeigte Eisenman-Retrospektive im Wiener Museum für angewandte Kunst zeigt, war hier von Anfang an eher eine künstlerische Intervention denn ein leicht nachvollziehbares Panorama aller Projekte Eisenmans beabsichtigt. So erlaubten die Kuratoren dem amerikanischen Architekten, den lichten Ausstellungsraum ihres Hauses in ein weiß strahlendes Kellergeschoss zu verwandeln. Die daraus hervorgegangene Rauminstallation, ein aus dreißig quadratischen Zellen bestehendes Raster, psychologisiere den Raum, so der Katalog, mache wissendes Sehen gleichsam unmöglich zu Gunsten eines Raumes, der nicht mehr ikonisch, sondern reine Präsenz sein will. Jedes Kunstwollen, jeder gesellschaftliche Bezug sei damit abgestreift, was mit dem für einen Architekten befremdlichen Wunsch korrespondiert, die Ausstellung solle derart radikal ausfallen, «dass niemand in Wien je auf die Idee kommen würde, ihm [Eisenman] einen Bauauftrag zu erteilen». Im eigentlichen Sinne gehe es hierbei weder um Architektur noch um Kunst, sondern um die Grammatik eines Erkenntnisinstruments, dessen Reinheit seine Entsprechung

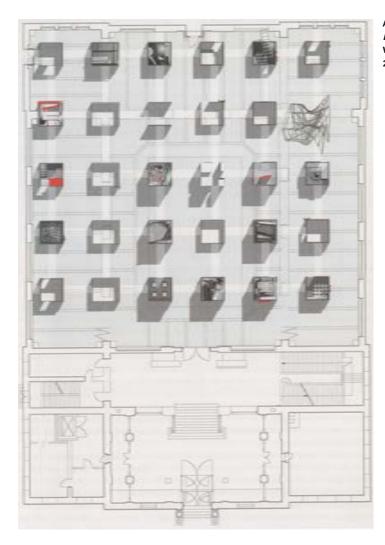


Abb. 23: Peter Eisenman, Ausstellung Barfuss auf weiss glühenden Mauern, Wien, 15. Dezember 2004 bis 22. Mai 2005. Grundriss des Ausstellungsraumes



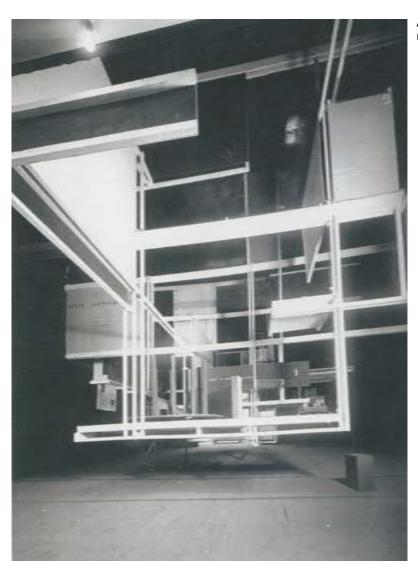
Abb. 24: Peter Eisenman, Ausstellung *Barfuss auf* weiss glühenden Mauern,
Wien, 15. Dezember 2004 bis 22. Mai 2005, Blick in den
Ausstellungsraum

in einem ebenso reinen Sehen finden soll.

Dass sich Eisenmans Ausstellung, entgegen der Aussagen der Kuratoren, gerade hierin als Kunst erweist, muss nicht eigens betont werden. Aus der Perspektive der Kunstgeschichte jedenfalls gehört die Distanzierung von Nachahmung und Repräsentation seit der Moderne zum guten Ton künstlerischer Autonomie. Dies gilt insbesondere auch im Verhältnis der Kunst zum Ausstellungsraum (Abb. 25). Bereits El Lissitzky, Architekt, Künstler und Designer, betrachtete Anfang der zwanziger Jahre seinen Proun als Entfaltung der Kunst zu einem «Bau, den man umkreisend von allen Seiten betrachten muss.» Er wird zur ausgestellten Konstruktion, die sowohl die Zweidimensionalität der Kunst als auch die Funktionalität der Maschine überwindet, um allein noch räumliche Strukturen zeigen zu können. Der österreichische Architekt, Künstler und Designer Friedrich Kiesler, sowohl mit De Stijl als auch mit den russischen Konstruktivisten vertraut, verwandelte mit seiner Installation für die Internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris (1925) die Ausstellungsarchitektur in eine riesige Raumstruktur, deren eigentlicher Zweck, die Präsentation von Exponaten, völlig in den Hintergrund trat. Stattdessen wird sie zum Modell einer im Raum schwebenden Megastadt, die als unendlich erweiterbare relationale Struktur und nicht als abgeschlossenes Kunstwerk verstanden werden soll. Die Unterscheidung von Ausstellendem und Ausgestelltem, Architektur und Kunst, wird insofern nahezu unmöglich.

Eisenmans Strukturen bewegen sich somit im besten Sinne innerhalb und nicht außerhalb des Kunstdiskurses. Selbst seine vergleichsweise wenigen realisierten Entwürfe werden innerhalb der Ausstellung wieder in den Status der abstrakten Raumskulptur zurückversetzt, um gemeinsam mit den nicht zur Realisierung gelangten Projekten die Existenz autonomer «generischer Formen» evozieren zu können. Im Unterschied zu Ungers verzichtet Eisenman dementsprechend auf die Darstellung seiner historischen Vorbilder, um so im Duktus der nunmehr selbst historisch gewordenen Avantgarde den Mythos der Voraussetzungslosigkeit zelebrieren zu können. Dazu musste Eisenman noch nicht einmal auf die Manifeste der europäischen Moderne zurückgreifen. Noch der amerikanische Künstler Barnett Newman betonte in den vierziger Jahren, dass er Bilder schaffe, «deren Realität selbstverständlich ist und die ohne Stützen und Krücken oder Assoziationen mit veralteten Bildern auskommen.» Newman

Abb. 25: Friedrich Kiesler, *Raumstadt,* Paris, 1925.



formuliert ganz im Furor eines kämpferischen Manifests: «Wir entledigen uns des Ballastes der Erinnerung, der Assoziation, Nostalgie, Legende, des Mythos oder was auch immer die Werkzeuge der westeuropäischen Malerei waren.»

Wo die Moderne allerdings den kollektiven Schulterschluss in Bewegungen und Manifesten suchte, bezieht sich die Wiener Ausstellung allein auf das Künstlersubjekt Peter Eisenman. Folglich formieren sich die Ausstellungszellen Eisenmans, nicht weniger als die Exponate Ungers', zu einem anspielungsreichen Text. Auch hier, wenngleich unter Bezugnahme auf völlig andere kunsthistorische Traditionen, wird die Architekturausstellung zum temporären Künstlerhaus, zum *Haus im Haus*, in dem die Medien der Architektur amalgamieren, um Ausdruck sämtlicher sinnlicher Erfahrungen des Architekten zu werden.

Die Schweizer Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron distanzieren sich vor diesem Hintergrund ausdrücklich von den traditionellen Präsentationsformen, wie sie bis heute aus gutem Grund für wissenschaftliche Architekturausstellungen etwa im Architekturmuseum der TU München oder dem Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main üblich sind. In einem Essay der neunziger Jahre heißt es dementsprechend: «Wir wollen den Ausstellungsraum nicht in herkömmlicher Weise belegen und ausstatten mit Dokumenten unserer architektonischen Arbeit. Solche Ausstellungen langweilen uns, da ihr didaktischer Wert eine trügerische Auskunft unserer Architektur vermitteln würde. Man glaubt, von der Skizze zum fertigen fotografierten Werk etwas nachvollziehen zu können, aber in Wirklichkeit hat man gar nichts begriffen, sondern lediglich Dokumente einer architektonischen Realität zusammenaddiert.» (Abb. 26a, b) Demzufolge verweigert nun sogar die Architektur selbst den Zugriff auf ihre pragmatischen Bedingungen, wie das Basler Schaulager demonstriert. Vor einer weißen trichterförmigen Wand, die die eigentliche Ratio der übereinander gestapelten Lagerebenen wie eine Staffage verschleiert, befindet sich ein archaisch wirkendes, vom eigentlichen Baukörper losgelöstes Haus. Unschwer lässt sich diese Geste als aufgefalteter white cube, als zur Fassade gewordener Ausstellungsraum identifizieren, der das funktionslose Haus vor diesem Hintergrund als ein monumentales Architekturmodell oder gar als eine Skulptur erscheinen lässt. Damit werden Ausstellen und





Abb. 26a und b: Herzog & de Meuron, Schaulager, Basel, 2003.

Entwerfen nicht nur als identische Praktiken vorgestellt. Vielmehr scheint nun die Unterscheidung zwischen Architektur und Kunst, oder besser gesagt zwischen Architektur und Skulptur, unmöglich, weil sich beide der ästhetischen Strategien und Präsentationsformen des jeweils Anderen bedienen.

Entrückte Wirklichkeit

Wie die beschriebene Entwicklung gezeigt hat, haben sich Anspruch und Zielsetzung der Architekturausstellung seit dem 18. Jahrhundert gravierend verändert. Ursprünglich aus dem Bedürfnis entstanden, einen anschaulichen Vorschein auf das Geplante zu geben oder gar mustergültige Bauten in den Stand eines Exponats zu erheben, wandelte sie sich vom Medium der Repräsentation zu einer eigenständigen Kunstform. Die Architektur soll als ein künstlerischer Prozess vorgestellt werden, der sich im utopischen Raum des Museums zu einem Gedankengebäude fügt, das die bisher gültige Ordnung des Entwurfsprozesses in bis dato beispielloser Weise aufhebt. An die Stelle der Dokumentation folgerichtigen Entwerfens, von der ersten Ideenskizze über die ersten Baupläne bis zu deren steinerner Ausformulierung, treten die zuvor nicht als Kunstwerke betrachteten Hinterlassenschaften oder kunsthistorischen Referenzen des Architekten. So wird die Praxis des Ausstellens zum unentbehrlichen Bestandteil des architektonischen Werks, zum Inventarisationsprojekt, das über die konstruktive und funktionale Komplexität der gebauten Architektur einen ästhetischen Schleier wirft. Denn obwohl hiermit ein erlebbarer Raum geschaffen oder gestaltet wird, fehlt doch jeder Hinweis auf die ganz alltäglichen Probleme, Unwägbarkeiten und Kompromisse des Bauens. Im Mittelpunkt derartiger Inszenierungen steht nur noch das konzeptionelle Denken, das im ephemeren Ausstellungsraum erlebbar werden soll, um den lang gehegten Traum des Architekten von der Kunst Realität werden zu lassen.

Aus: Wolfgang Sonne (Hg.), *Die Medien der Architektur,* Berlin 2011. Die Fussnoten des Originaltextes wurden in dieser Broschüre weggelassen.

ARCHITEKTUR IM MUSEUM

Drei Kuratoren im Gespräch mit Caspar Schärer

Architektur könne man nicht ausstellen, heisst es immer wieder. Und doch wird es weiterhin getan, in der Schweiz sogar mit steigender Intensität. Francesca Ferguson, Philippe Carrard und Claude Lichtenstein sprechen über die Probleme und Chancen der Schweizer Ausstellungsszene.

Caspar Schärer (cs) Anlass dieses Gespräches sind die finanziellen Turbulenzen, in die das Schweizerische Architekturmuseum (S AM) Anfangs des Jahres geraten ist. Frau Ferguson, können Sie uns bitte kurz erklären, um was es da genau geht?

Francesca Ferguson (ff) Das S AM feiert bekanntlich dieses Jahr sein 25-jähriges Jubiläum und hat es über all diese Jahre irgendwie geschafft, ohne staatliche Subventionen auszukommen. Mitglieder, Freunde des Museums und Gönner, vereinigt in einer Stiftung, finanzieren zusammen mit Sponsoren das Museum. Letztes Jahr hatten wir ein Budget von 1,2 Millionen Franken: Damit haben wir unsere 400 Stellenprozente finanziert, ebenso die Ausstellungen und was es sonst noch alles braucht. Wir gerieten aber in einen Liquiditätsengpass, das kann immer wieder passieren. Das neue Budget ist noch nicht definitiv fixiert, wir rechnen aber mit 750 000 Franken pro Jahr. In der öffentlichen Wahrnehmung sieht das nach einer Krise aus, man muss das aber auch im Kontext einer weltweiten Rezession sehen. Die Investitionen stocken jetzt und deshalb müssen wir umso dezidierter ein grösseres Architektenpublikum erreichen, um Mitglieder und Gönner zu gewinnen.

cs Sie haben sogar beim Kanton Basel-Stadt um Subventionen angefragt.

ff Ja, es gab 2008 einen Antrag an die Regierung für eine Subvention in der Höhe von 250 000 Franken. Dieser Antrag wurde abgelehnt. Es zeigte sich, dass unser Programm und unsere Ausrichtung auf der Ebene der Lokalpolitik zu wenig bekannt sind. Im Januar und Februar hatten wir deswegen einen akuten Handlungsbedarf, und wir sind weiterhin gemeinsam intensiv mit dem Sanierungsplan beschäftigt. Wir führen jetzt unter anderem auch Gespräche mit dem sia und dem BSA, um neue Gönner zu finden.

cs Wie sieht die Situation beim gta aus?

Philippe Carrard (pc) Die ETH Zürich als Bundesinstitution mit grosser Tradition funktioniert natürlich anders. Am Departement Architektur studieren und arbeiten rund 1600 Leute, hinzu kommt eine grosse Anzahl von Gästen und Besuchern; es pulsiert also auf dem Hönggerberg. In den Siebzigerjahren machten wir noch eine bis zwei Ausstellungen pro Jahr mit einem Budget von etwa 60 000 Franken. Zur Zeit sind wir ein Team mit 400 Stellenprozenten innerhalb des gta und bekommen 80 000 Franken, den Rest muss ich selber organisieren. Wir geben in etwa 1,2 Millionen Franken inklusive Löhne für 12-14 Ausstellungen und 2-3 Kataloge pro Jahr aus. Wir können auf drei unterschiedliche Ausstellungsräume zurückgreifen: Die so genannte ARchENA, das Architekturfoyer und die Haupthalle in der ETH-Zentrum. Unsere Räumlichkeiten sind öffentlich, für jeden kostenlos zugänglich, deshalb können wir nur eine beschränkte Sicherheit gewährleisten. Die grossen thematischen Ausstellungen wie zum Beispiel vor zwei Jahren über Haefeli Moser Steiger mit wertvollen Originalen und Exponaten machen wir in Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung in Zürich. Nach wie vor warten wir aber auf unser eigenes Mu-

cs Diese 1,2 Millionen sind also komplett fremdfinanziert?
Oder müssen Sie für einzelne Ausstellungen noch zusätzlich

spezifische Gelder akquirieren?

pc Infrastruktur, Räume und Logistik werden uns von der ETH Zürich zur Verfügung gestellt. Unsere Jahresprogramme sind sehr unterschiedlich. Es gibt Ausstellungen, die uns nur Geld kosten. Andere Projekte wie Präsentationen von Wettbewerben oder produktbezogene Inszenierungen werden in enger Zusammenarbeit mit der Bauindustrie entwikkelt und finanziert. Unser Anspruch ist es, Lehre, Forschung, Praxis und die Kooperationen mit der Bauindustrie in den Ausstellungen zusammenzubringen und dies mit der Priorität Schweizer Architektur. Wir wollen nicht globaler werden, sondern wirklich die Schweizer Architektur fördern.

Claude Lichtenstein (cl) Ist in dem Budget die materielle Herstellung der Ausstellungen inbegriffen?

pc Ja, die Produktion ist mit eingeschlossen.

ff Wir rechnen pro Ausstellung mit Herstellungskosten von 80–90 000 Franken.

cs Claude Lichtenstein, wie waren Sie als Kurator am Museum für Gestaltung in Zürich (MfGZ) organisiert?

cl Ich musste zum Glück nicht 14 Ausstellungen pro Jahr machen, das wäre mit unserer Konzeption von Ausstellungen nicht vereinbar gewesen. Das MfGZ ist kein spezifisches Architekturmuseum, obwohl das Bauen und das Verhältnis von Architektur und Gesellschaft lange zuvor dort einen Ort gefunden hatte. Insgesamt hatten wir von der Wahl eines Themas bis zur Ausstellungseröffnung mehr Zeit für die Ausstellungen. Die Projekte bei uns hatten eine relativ lange Latenzzeit, das heisst während der prioritären Arbeit an anderen Ausstellungen haben wir uns an die Thematik späterer Vorhaben herangetastet.

cs Was ist denn das Besondere an Architekturausstellungen?

cl Wenn neue Architekturen, die man selber noch nicht kennt, in Plan und Bild dem Fachpublikum vorgestellt werden, ist es etwas anderes, als wenn etwas, von dem man schon gehört hat und das man vielleicht sogar schon gesehen hat, anders dargestellt wird im Medium einer Ausstellung. Dieses Zurückkommen, Thematisieren und Befragen von Architektur im Gefüge einer Ausstellung trieb mich in der Arbeit an. Ich finde, es geht um mehr als nur Schönheit, Spektakel und Bravour in der Architektur. Was ist es, das darüber hinausgeht? Das hat mich immer interessiert.

cs Wir haben gehört, dass das gta und das Museum für Gestaltung gelegentlich zusammenarbeiten. Sucht das S AM auch solche Kooperationen oder kann es sich diese nicht leisten?

ff Es ist genau umgekehrt: Wir können es uns nicht leisten, ohne Partnerschaften und Kooperationen auszukommen. Im letzten Jahr haben wir zum Beispiel die Ausstellung über Pancho Guedes auf die Beine gestellt, weil ich einen Kurator traf, der zwei Jahre lang an dem Projekt gearbeitet hatte und der dann feststellen musste, dass er in Portugal keinen Ort für seine Ausstellung fand. Ganz generell sind Kooperationen jeglicher Art bei der Gestaltung des Programms immer wieder Thema bei uns. Mir geht es darum, das S AM als Plattform zu etablieren, die der kontinuierlichen Stärkung eines übergeordneten Netzwerkes dient.







Ausstellungen im Schweizerischen Architekturmuseum S AM von oben: Instant Urbanism/ As Found 2007, Pancho Guedes 2007, Ornament neu aufgelegt, 2008. Bilder: Serge Hasenböhler, Christian Hiller, Tom Bisig

pc Bei uns ist die Ausstellung zwar ein Event oder eine Präsentation, aber es steckt natürlich viel mehr dahinter. Am gta wird eben auch gelehrt und geforscht und deshalb gibt es die Tradition, die Forschungsarbeiten dem interessierten Publikum in Form einer Publikation und einer Ausstellung zu zeigen. Wir versuchen auch, ein grösseres Publikum anzuziehen. Ich kann glaube ich sagen, dass wir in den letzten zwanzig Jahren damit wesentliche Fortschritte gemacht haben und auch ein zunehmend positives Echo erhalten.

Ich sehe durchaus Möglichkeiten für die Zukunft und eine Ausweitung unserer Kooperationen. Darüber habe ich schon mit Andreas Tönnesmann, dem Leiter des gta, gesprochen. Wie können die beiden Institutionen so verknüpft werden, dass man einen Mehrwert generieren kann? Mit einem anderen Ansatz könnte man mit dem gta-Archiv und dem SAM etwas Gemeinsamesgestalten und eine Aussage machen, die von Anfang an für ein anderes Publikum gedacht ist – sprich weniger Fachpublikum und dafür breiter angelegt. Eine Voraussetzung dafür ist die Offenheit, eine solche Zusammenarbeit zu formen. Mir schwebt vor, dass man aus zwei Institutionen einen dritte, andere Plattform schafft.

cs Bieten Sie gerade Philippe Carrard jenes Museum an, das er vorher als fehlenden Baustein in seinem Portfolio nannte?

ff Zwischen mir und Andreas Tönnesmann gibt es einen Konsens, dass wir uns durchaus gegenseitig bedingen könnten. Gerade das Problem der Versicherung in den offenen Ausstellungsräumen des gta könnten wir für bestimmte Ausstellungen lösen.

pc Wir sind noch kein Architekturmuseum, aber wir haben sämtliche Strukturen dafür. An der ETH ist das Thema Architekturmuseum – ob Schweizerisch oder Eidgenössisch – zur Zeit in Wartestellung. Unsere Strukturen decken Lehre, Forschung, Archiv, Ausstellen und Publizieren ab. Unsere Sammlung mit 170 Nachlässen von Semper bis heute und über 35 000 Dokumenten ist mit Verträgen geregelt und ein Grundstein unserer Aktivitäten. Die Sammlung ist in die Entwicklungsplanung Science City aufgenommen worden und deren räumliche Situation mittelfristig verbessert werden.

ff Es geht mir nicht darum, das gta-Archiv nach Basel zu holen. Ich frage mich nur, wo die Ressourcen und das Wissensfundament sind. Es gibt Unterschiede im Publikum an den beiden Orten, und gerade das könnten wir ausnützen, indem wir periodisch aus dem Archiv schöpfen.

cs Kennen Sie denn Ihr Publikum?

ff Das S AM ist in der Kunsthalle und liegt mitten in der Stadt. Da findet eine Art Osmose statt: Ein Kunsthallepublikum findet den Weg ins Architekturmuseum und das Fachpublikum, das sonst nur unter sich gewesen wäre, fliesst jetzt selbstverständlicher in die Kunsthalle. Beide Institutionen profitieren voneinander.

cs Man kann feststellen, dass das S AM aus einer auf die Schweiz bezogen peripheren geografischen Lage heraus offenbar als Leuchtturm in die Welt hinausstrahlt und ein internationales Publikum anzieht. Aber leuchtet der Turm auch in die Schweiz hinein?

ff Wir merken schon auch, dass es da ein Problem gibt. In der Schweiz existiert ein Netzwerk mit einer unglaublichen Dichte an Diskursen an Hochschulen, Architekturforen und so weiter. Als praktizierender und interessierter Architekt finde ich in der Schweiz praktisch vor meiner Haustüre jene Plattformen, wo Themen diskutiert werden, die mich direkt betreffen. Und die Frage für uns ist klar: Wie können wir unserem Namen gerecht werden und von dieser Dichte profitieren? Es ist richtig, das S AM wird international stärker wahrgenommen. Wir erhalten zum Beispiel auch viele Anfragen von Schweizer Institutionen und Botschaften im Ausland, die dort gerne Schweizer Architektur und Baukultur zeigen möchten. Wir können das mit unserem kleinen Team nicht in jedem Fall leisten, setzen aber auf das Netzwerk, das die Schweiz bietet und suchen den Konzepter oder Kurator, der etwas in dem gewünschten Sinne auf die Beine stellen kann. Meine Art und Weise der Arbeit setzt auf die Vernetzung und die Mobilität. Der Dialog muss fliessend bleiben und er muss sich laufend weiter entwickeln.

cs Claude Lichtenstein, müsste das S AM schweizerischer sein oder ist diese Öffnung in die Welt willkommen und wird sie in der Schweiz wahrgenommen?

Wahrscheinlich wird sie zu wenig wahrgenommen, davon darf ich mich selbst nicht ausschliessen. Ich gehe nicht so oft in Ausstellungen wie ich vielleicht sollte oder möchte. Für mich ist das Medium Ausstellung gerade weil es so unmodern erscheint etwas top Aktuelles. Als Treffpunkt von Arbeiten, Objekten, Anstrengungen, Ideen an einem Ort, an dem verschiedene Zeiten zusammenkommen. Die Gebäude können irgendwo stehen, die Ausstellung behauptet sich dennoch als Medium und versucht das zu bündeln und eine Aussage daraus zu gewinnen. Wahrscheinlich lebt eine Ausstellung gerade von der örtlichen Distanz zwischen dem Ort, an dem das Gebäude steht, und dem Ort, an dem die Ausstellung real stattfindet. Und ob das dann schweizerische Bauten sind oder internationale Beispiele ist meiner Ansicht nach nicht wichtig - Hauptsache man versucht, gerade aus der Überbrückung dieser Distanz eine Aussage zu gewinnen. Das geht eigentlich immer, wenn man nicht nur das Objekt zeigt, sondern auch die Anstrengung, die dahinter steht.

pc Wichtig sind doch die Inhalte und was eine Institution anbietet. Da gibt es durchaus Unterschiede. Es geht doch letztlich um die Qualität der Architektur und deren Vermittlung.

Wir investieren ja sehr viel Herzblut in die Gestaltung unserer Ausstellungen. Sie sollen eine sinnliche Komponente haben, unter Umständen verführen, der Inhalt der Ausstellung sollte sich in der Ausstellungsarchitektur spiegeln. Ich habe allerdings die Erfahrung gemacht, dass das viele Architekten überhaupt nicht interessiert. Ob man eine reine Informationsauslage auf Stellwänden oder eine gestaltete Ausstellungsatmosphäre zeigt, ist vielen Architekten egal. Wir haben jedoch den Anspruch, durch eine Art «künstlerische» Aufladung der Ausstellungen – wir sind schliesslich in der Kunsthalle – eben gerade ein anderes Publikum anzusprechen.

pc Damit entfernen Sie sich doch von der Architektur. Diese Art der Inszenierung reicht schon fast in den Kunstbereich hinein. Mit dieser Gestaltung verlässt man vielleicht die Architektur als Disziplin, auch wenn die sich stark gewandelt hat auf allen Ebenen.

ff Das ist völlig richtig, und gerade deshalb muss man eben parallel in der Gestaltung einen Weg finden, wie man über diese Dinge redet. Für mich gibt es immer diese Dialogebene, vielleicht liegt das auch daran, dass ich nicht aus dem architekturhistorisch-wissenschaftlichen Kontext komme sondern einen journalistischen Hintergrund habe. Das Gespräch über diese Komplexität sollte doch möglich sein, ohne dass man alles vereinfacht. All diese Prozesse und Schwierigkeiten müssen erzählt werden, und zwar mündlich. Das kann man nur bedingt mit zwei, drei Arbeitsmodellen zeigen.

cl Architektur als Disziplin endet heute nicht mehr mit dem Tag, an dem ein Gebäude dem Bauherrn übergeben wird. Heute ist der gesellschaftliche Gebrauch von Architektur ebenso wichtig. Die Architektur ist nicht mehr nur Hardware, sondern auch die Lebensprozesse, die sich darin abspielen. Da hat sich in den letzten dreissig Jahren eine Erweiterung des Disziplinbegriffs ergeben.

cs Ich möchte auf die Dichte des Diskurses zurückkommen, wie er vorher angesprochen wurde. Claude Lichtenstein, gibt es für Sie als Beobachter einen Überfluss an Veranstaltungen?

cl Die Frage stellt sich mir nicht. Für die Institutionen allerdings geht es um die Resonanz aus dem Publikum und ob es eine solche Resonanz überhaupt gibt. Das gta mit seinen 1600 Studierenden hat schon einmal ein Stammpublikum, eine Laufkundschaft, auf die man sich einstellen kann. Das S AM muss wahrscheinlich diese Aufmerksamkeit anders erzeugen.

ff Wobei eben die Kunsthalle als Multiplikator ein Ge-







Olgiati 2008, Haupthalle ETH Zentrum, Graeme Mann& Patricia Capua Mann 2009, ARchENA ETH Hönggerberg, Italy Now – Country Positions in Architecture 2008, Architekturfoyer ETH Hönggerberg. Bilder: Maurice K. Grünig (2), gta Ausstellungen

schenk ist. Unser Publikum hat sich verfünffacht von 6000 auf 30 000 pro Jahr. Das sind schon Erfolge, und doch müssen wir noch stärker die Architekten schweizweit erreichen, damit wir dort angenommen und unterstützt werden. Und zwar nicht als Basler Institution, sondern als schweizweite Einrichtung, die die Forschung mit einbezieht und die Entdeckungen macht. Auf diesen fliessenden Austausch kommt es an, und der muss gepflegt werden. Das ist schwer genug im Arbeitsalltag, ich kann das nicht stark genug betonen. Wir verlassen uns auf Newsletter, Anrufe, auf penetrante Leute, deren Konzepte aus Zeitmangel abgewiesen werden und die dennoch nicht lockerlassen.

c/ Aber wenn es gelingt, dann strahlt das weit aus und hat eine lange Nachwirkung und hilft der Institution, dieses Profil auch in der Wahrnehmung des Publikums zu verankern, worauf man wieder aufbauen kann. Dann ist es eben nicht das Schaufenster für die aktuelle Produktion, sondern ein Ort des Austauschs und der Problematisierung.

pc Für mich ist diese Dichte an kleineren und mittleren Institutionen gerade eine Qualität der Schweizer Baukultur. Diesen Regionalismus unterstütze ich.

cs Trotzdem: Entsteht da nicht eine Konkurrenz? So gross ist der Platz Schweiz dann doch nicht.

ff Ich muss gestehen, dass ich es mir nicht leisten kann, so zu denken. Ich gestalte ein Programm aus der eigenen Intuition heraus und versuche, einen roten Faden zu finden. Mir fehlt schlicht die Kraft und Energie, um über eine mögliche Konkurrenz nachzudenken. Es ist intelligenter heutzutage, das vernetzte Denken zu beherrschen. Ich will mich nicht runterziehen lassen, von Gedanken, ob das Angebot nun zu viel des Guten ist. Und ich bin überzeugt, dass die selbstverständliche Verbreitung der Baukultur in der Schweiz ein Luxus ist. In Deutschland musste man extra eine Stiftung Baukultur gründen, weil die Generalunternehmen und Immobilienfirmen keine Ahnung von und kein Interesse an Baukultur haben. Je mehr Dichte und Strahlkraft es hier gibt, umso mehr Ressourcen können wir hier heranziehen, um den internationalen Diskurs zu prägen.

Francesca Ferguson begann nach dem Studium in moderner Geschichte an der Oxford University eine journalistische Karriere bei ABC News. Für den amerikanischen Fernsehsender verfolgte sie in Berlin den Fall der Mauer und die politischen Veränderungen in Osteuropa. Die Umwälzungen in Berlin inspirierten sie zu einer selbstständigen Tätigkeit als Kuratorin mit einer eigenen Agentur, Urban Drift. 2004 kuratierte sie den Deutschen Pavillon der Architekturbiennale in Venedig mit «Deutschlandschaften»; 2006 «Talking Cities» in der Zeche Zollverein in Essen. Seit 2006 ist sie Direktorin des S AM.

Philippe Carrard studierte nach der Hochbauzeichnerlehre Innenarchitektur und Design an der Kunstgewerbeschule Zürich. Parallel dazu arbeitete er in verschiedenen Archietkturbüros, u. a. bei Jakob Schilling.Ab 1976 Teilzeitarbeit an der ETH Zürich im Ausstellungsund Publikationswesen der Abteilung für Architektur. Seit 1986 Leiter des Ressorts Ausstellungen am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur. Philippe Carrard ist seit2000 Mitglied der Ortsgruppe Zürich des BSA und seit 2006 Mitglied in der Sektion Zürich des sig.

Claude Lichtenstein diplomierte nach Studien bei Aldo Rossi 1975 an der ETH Zürich bei Bernhard Hoesli. Seit 1977 publizistische Arbeiten für Archithese und werk, bauen+wohnen. Eigene Entwurfstätigkeit und Wettbewerbsteilnahmen. 1985 Mitautor und -herausgeber der Monografie über Otto Rudolf Salvisberg. 1985 bis 2002 Kurator am Museum für Gestaltung Zürich (zahlreiche Ausstellungen und Publikationen). Seit 2002 freischaffender Kurator, Publizist und Dozent für Designwissenschaft u. a. an der Zürcher Hochschule der Künste und der Fachhochschule Nordwestschweiz.

Artikel aus:

werk, bauen + wohnen, Heft 7/8 - 2009, S. 40 - 45





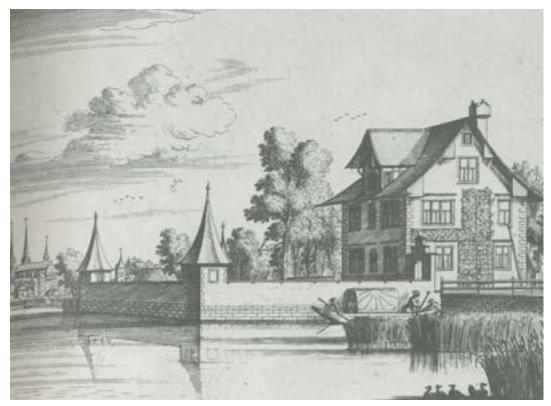


Ausstellungen des Museums für Gestaltung Zürich 1985–2002 von oben:

Daniel Libeskind 1994, Richard Buckminster Fuller 1999), Robert Maillart

1990. Bilder: ZHdK, Medien- und Informationszentrum MIZ-Archiv

BAUKULTUR IN ZÜRICH – RIESBACH



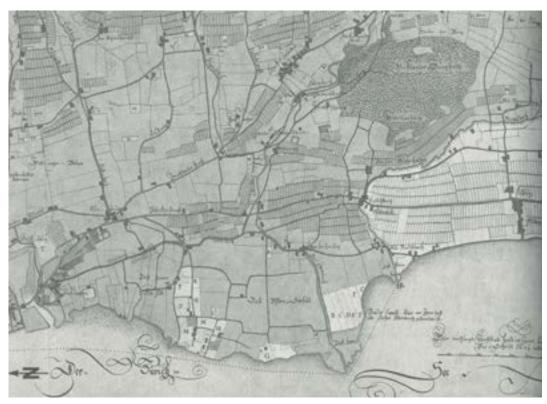
Im Haus «Solitude», einem typischen Landhaus der Stadtbürger, spielt das Zürcher Kinderbuch «Die Turnachkinder im Sommer». An Stelle des Landsitzes entstand 1931 die Villa Bloch, das heutige Museum Bellerive (Höschgasse 3). Radierung von Johann Melchior Füssli um 1710. (Zentralbibliothek Zürich, Repro BAZ)

SIEDLUNGSENTWICKLUNG

Riesbach? Der Name ist in Zürich wenig geläufig. Die Lage am See ist so sehr das Kennzeichen des Stadtquartiers, dass die meisten Zürcherinnen und Zürcher lieber vom Seefeld sprechen. Der Name Seefeld gilt eigentlich nur für die breite Schwemmland-Ebene am See. Das Quartier Riesbach reicht aber weit darüber hinaus und umfasst auch die Anhöhen der Lengg, des Burghölzli und der Weinegg.

Zwei Bäche prägen die natürliche Topografie: Im Süden der kleine Nebelbach, auch Riesbach genannt, der dem Quartier seinen Namen gab. Viel bedeutender ist der Wildbach, der im unteren Teil auch Hornbach, im oberen Wehrenbach heisst und aus den Wäldern des Adlisbergs herunterfliesst. Sein Geschiebe schuf die Ebene des Seefelds, und seine Hochwasser führten periodisch zu Verwüstungen, bis er 1879 in ein ödes, aber sicher gemauertes Bett gesperrt wurde.

Dank seiner Lage am See war Riesbach bereits in der Steinzeit besiedelt, wie umfangreiche Grabungen im inneren Seefeld ergaben. In jahrelanger Arbeit analysierten Archäologinnen und Archäologen ihre Funde – unter anderem 1,8 Millionen Pflanzenreste aus über 1000 Proben und genau 99 763 Tierknochen. Ihre Erkenntnisse sind beeindruckend: Im Zeitraum von 4200 v. Chr. bis rund 950 v. Chr., von der jüngeren Steinzeit bis in die jüngere Bronzezeit, war das Seeufer nacheinander Standort von mindestens 52 nachgewiesenen Siedlungen. Die Tier- und Pflanzenfunde geben Aufschluss über den tief greifenden Wandel in dieser langen Zeitperiode.



Im Stadelhofer Zehntenplan von 1653 hielt die Zürcher Obrigkeit ihre Abgabenrechte fest. Die Weiler des Quartiers sind an der Zolliker Landstrasse aufgereiht, im Seefeld finden sich nur vereinzelte Häuser. (Staatsarchiv Zürich, Repro BAZ)

Sie lassen erkennen, dass der ursprünglich dichte Wald der Gegend allmählich offener Waldweide Platz machte, dass der Getreidebau intensiver wurde, dass in der Jungsteinzeit schon Gerste und primitive Weizenarten und in der Bronzezeit auch Dinkel, Hirse, Flachs, Erbsen und – in grossen Mengen – Schlafmohn angebaut wurden. Kühe, Schafe, Schweine und Hunde sind als Haustiere nachgewiesen. Überreste von Werkzeugen, Waffen und Webgerät weisen auf die verschiedenartigen Tätigkeiten der Menschen hin.

Mit dem Beginn der Eisenzeit (um 950 v. Chr.) verschwanden die offenen Pfahlbau-Dörfer an den Ufern, und die Menschen zogen sich in befestigte Höhensiedlungen zurück. Im 19. Jahrhundert entdeckten Forscher auf dem Burghölzli denn auch Grabhügel aus der frühen Eisenzeit.

Die urkundlich überlieferte Geschichte setzt 953 ein. Das Grossmünsterstift erwarb damals Grundbesitz in einer «Riedsbach» genannten Gegend nahe beim Burghölzli. Das Stift bezog im Mittelalter den Zehnten im heutigen Quartier. In der Einöde des Zürichhorns gründeten Nonnen um 1236 das Kloster Oetenbach, das sie aber schon 1285 in den Schutz der Stadtmauern verlegten.

Die Geschichte Riesbachs war über viele Jahrhunderte eng mit den Nachbarquartieren Hirslanden und Hottingen verbunden. Die Reichsvogtei über das Gebiet kam 1218 an die Stadtzürcher Ritterfamilie Mülner, die es 1357 an die Stadt verkaufte. Als Teil der Obervogtei Küsnacht und der Wacht Stadelhofen in grössere, von städtischen Interessen gelenkte Verbände eingebunden, besass Riesbach wie seine Nachbarorte im Mittelalter nur geringe Selbstverwaltungsrechte; ein geschlossenes Dorf im klassischen Sinn gab es nie.



Blick in die obere Höschgasse um 1895. Kleine Wohnhäuser des 19. Jahrhunderts (links) gesellen sich zu den bäuerlichen Häuser des 18. Jahrhunderts. Die Kirche Neumünster (Neumünsterstrasse bei 12) wurde 1839 von Leonhard Zeugheer für die Gemeinden Hattingen, Hirslanden und Riesbach erbaut. (Foto Brunner & Hauser, BAZ)

Der älteste Plan von Riesbach, der Stadelhofer Zehntenplan von 1653, zeigt vereinzelte Weiler, in denen zusammen rund 500 Personen wohnten. Spuren dieser Siedlungskerne sind bis heute im Stadtbild auszumachen, so etwa am Burgweg oder an der Flühgasse. Namengebend war der Weiler «Riesbach», an der Brücke der Zolliker Landstrasse über den Nebelbach. Hier, wo sich heute die Erlöserkirche befindet (Zollikerstrasse 160), stand seit 1593 als bescheidenes Zeichen kommunaler Selbstverwaltung das Gesellenhaus und seit 1781 ein kleines Schul- und Bethaus (Zollikerstrasse 149). Alle Weiler lagen leicht erhöht über dem Seefeld. Als einzige Landstrasse folgte die heutige Zollikerstrasse dem Hangfuss und verband die ländlichen Siedlungen. Wenige Seitenwege zweigten von ihr ins Seefeld ab.

Seit dem Hochmittelalter nutzten die Bewohner die Wasserkraft des Wildbachs intensiv: Mühle, Säge, Draht- und Hammerschmieden finden sich im Tobel unterhalb der Drahtzugstrasse (siehe dort und Hammerstrasse). Ein alter, schnurgerader Kanal, der Mühlebach, führte einen Teil des Wassers der Mühle Stadelhofen zu.

Der Plan von 1653 zeigt intensive Landwirtschaft in den höheren Lagen des Quartiers und Rebbau an den Südwesthängen über dem Seefeld. Die Ebene selber war nur teilweise für Ackerbau geeignet; Riedwiesen nahmen grosse Flächen ein. Seit jeher waren Einwohnerinnen und Einwohner Riesbachs als Tagelöhner oder Dienstboten in der Stadt beschäftigt. Die Baumwoll- und Seidenweberei brachten seit dem 17. Jahrhundert heimindustrielle Existenzmöglichkeiten auf die Landschaft.



Die 1840 fertiggestellte Seefeldstrasse nach der Jahrhundertwende, mit Blick zum Grossmünster. (Foto F. Ruef-Hirt, um 1910, BAZ)

Grundbesitz in den Vororten war im Mittelalter unter Stadtbürgern eine beliebte Möglichkeit, ihr Geld anzulegen. Im 17. Jahrhundert verbreitete sich die Gewohnheit, in der freien Natur ausserhalb der Stadtmauern Sommerhäuser anzulegen. Am Seeufer, auf dem Kreuzbühl, im Wonneberg und an anderen reizvollen Lagen Riesbachs entstanden solche Landsitze, deren Äusseres sich nur wenig von stattlichen Bauernhöfen unterschied (z.B. Südstrasse 36).

Der Einfluss der Stadt griff auch in anderer Form über die Stadtmauern hinaus. Kreuze an den Ausfallstrassen bezeichneten die Grenze des «Stadtbanns» oder der «Bannmeile», die den unmittelbaren Hoheitsbereich der Zünfte umschreibt. Von einem solchen Kreuz hat der Kreuzplatz seinen Namen. An der wichtigsten Verkehrsverbindung – der über den See – stand im Wasser die «Klausstud», benannt nach Nikolaus, dem Heiligen der Seeleute. Das Grenzzeichen wurde nach dem Einmarsch der Franzosen 1798 durch einen Freiheitsbaum ersetzt. Nach der Wiederherstellung ihrer Herrschaft setzten die Gnädigen Herren 1812 eine massive Sandsteinsäule. Sie steht bis heute, jedoch nicht mehr im See, sondern infolge der Quaiaufschüttungen von 1887 im Rasen vor dem Kiosk am Hafen Riesbach.

Mit der Regeneration, der Machtergreifung der Liberalen im Kanton Zürich 1830, kam Riesbach in ein neues Verhältnis zur nahen Stadt. Stadt- und Landbevölkerung besassen nun gleiche Rechte, die Niederlassung war frei. Riesbach konstituierte sich – erst jetzt – als eigene Gemeinde. Stadtmauern und Bollwerke wurden geschleift, und eine neue Chaussee erschloss in schnurgerader Linie das Seefeld: die 1840 fertiggestellte Seefeldstrasse. An ihren Seiten wuchsen nun in rascher Folge

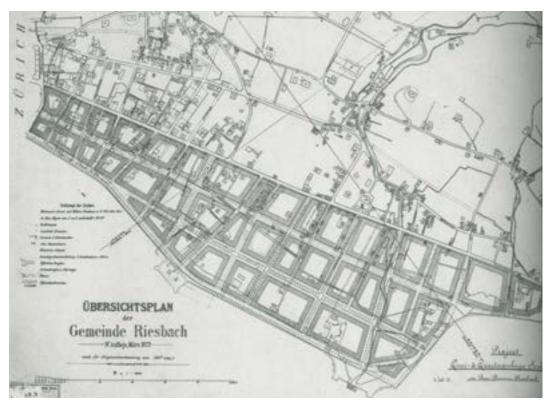


Das Rösslitram auf seiner letzten Fahrt, am 5. August 1900. Während Elektriker die Fahrleitung für die elektrische Strassenbahn montieren, trinken Handwerker auf den Abschied vom Schritttempo. (Foto J. Sax-Wyss. BAZ)

bürgerliche Villen, kleine Wohnhäuser und Gewerbebauten. Zahlreiche kleine Brauereien und Gasthäuser entstanden und machten die Seefeldstrasse zu einem beliebten sonntäglichen Corso der Stadtzürcher.

Dank der Nähe zur Innenstadt erlebte Riesbach im frühen 19. Jahrhundert das schnellste Wachstum aller Vororte (erst um 1860 wurde es von Aussersihl überholt). Im Jahr 1800 wurden rund 900 Einwohner und Einwohnerinnen gezählt, 1836 schon 2000 und 1860 dann 4575. Am Vorabend der Eingemeindung, 1892, war Riesbach mit rund 14000 Personen statistisch gesehen bereits eine Stadt.

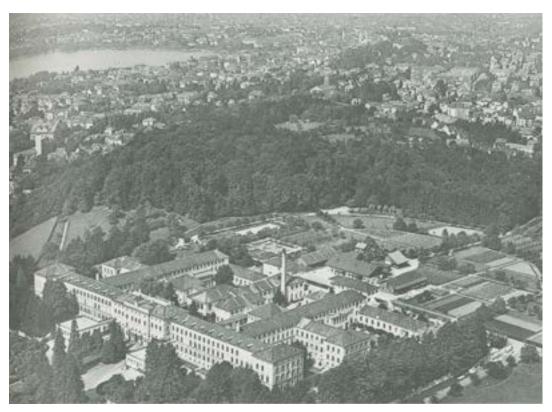
Charakteristisch für den neuen Vorort war das Nebeneinander von Fabriken, Villen, Handwerkerhäusern und billigen Mietshäusern – und somit eine stark durchmischte Bevölkerung. Die liberale Wirtschaftsordnung förderte die Gründung von Industrie und Gewerbe in allen Teilen des Quartiers. Eine Seidenzwirnerei entstand 1840 an der Hammerstrasse (Nrn. 18, 20), zur gleichen Zeit die Färberei Blatter am Zürichhorn, der weitere Gründungen wie die Färberei Bodmer an der späteren Färberstrasse folgten. Die Lage am Wasser war unentbehrlich: Die Zwirnerei nutzte die Antriebskraft des Wildbachs, die Färbereien das Wasser des Sees für ihre Produktionsprozesse. Die Grösse der Riesbacher Fabriken blieb allerdings bescheiden: Die Seidenfärberei Bodmer beschäftigte 1886 nur 42 Männer und 15 Kinder – im gleichen Jahr arbeiteten dagegen bis zu 500 Arbeiter für das Baugeschäft Johannes Baur. Generell war das Riesbacher Gewerbe kleinbetrieblich strukturiert und primär auf den städtischen Bedarf ausgerichtet.



Der Entwurf zu einem Strassenplan der Gemeinde Riesbach, «Project Quai- & Quartieranlagen Seefeld», 1872 von Ingenieur Peter Emil Huber-Werdmüller gezeichnet, legt über die bestehenden Häuser und Feldwege ein regelmässiges Strassennetz und enthält bereits die Idee einer durchgehenden Quaipromenade. (Stadtarchiv, Repro BAZ)

Die lebhafte Bautätigkeit erfolgte bis weit ins 19.Jahrhundert eher zufällig entlang den bestehenden Wegen und Strassen und in rückwärtigen Grundstücken. Die meisten Häuser hatten nur zwei bis drei Stockwerke und standen frei, oft umgeben von Nebenbauten wie Remisen, Ställen oder Werkstätten. 1836 lebten durchschnittlich neun, 1860 zwölf Personen in einem Haus, was zwei bis drei Haushaltungen entspricht. Da es nur rudimentäre Bauvorschriften gab, wurde oft äusserst dicht gebaut: Hausabstände von wenigen Metern waren häufig. Ein Strassenplan fehlte ebenso wie eine geregelte Versorgung mit Wasser und Kanalisation; Sodbrunnen und Jauchegruben wurden in gefährlicher Nähe zueinander gegraben. Diese Verhältnisse unterschieden sich in hygienischer und sozialer Hinsicht wenig von den Zuständen im Arbeiterquartier Aussersihl. Bis heute sind Reste dieser kleinbürgerlichen Quartiere in Riesbach erhalten: Man findet sie am Ottenweg und an der Wagnergasse, an der Ceres-, Reinhard- oder Wildbachstrasse als Oasen, die von der baulichen Entwicklung vergessen wurden.

Von dieser volkstümlichen Mischung hoben sich die grossbürgerlichen Villen ab, die in räumlicher Nähe, aber durch Park und Mauer abgetrennt, entstanden. Die aussichtsreiche Lage entlang der alten Landstrasse (Kreuzbühl- und Zollikerstrasse) ist bis heute mit bedeutenden Villen des Klassizismus und Historismus gesäumt: Villa Schönbühl (Kreuzbühlstrasse 36), Villa Rosenbühl (Nr. 26), Villa Bleuler und Patumbah (Zollikerstrasse 32 und 128-130) sind die prominentesten Beispiele. Verschwunden sind die «Seeburg» und auch die «Martinsburg», die dem botanischen Institut weichen mussten. Eine Reihe von grossen und kleinen Anwesen fanden sich auch am Ufer des Sees oder in Seenähe, etwa an der Mittelstrasse.



Blick auf die Stadt von Nordosten. Mitte links Riesbach; Mitte rechts Hirslanden und Hottingen; im Vordergrund der schlossartige Komplex des Burghölzli, Psychiatrische Universitätsklinik Zürich. (Foto Swissair 1931)

Am äussersten Rand des Quartiers begannen 1864 nach Plänen von Staatsbauinspektor Johann Caspar Wolff die Arbeiten zum Bau der grössten Gebäudeanlage des 19. Jahrhunderts in Zürich: der «Kantonalen Irrenanstalt Burghölzli», wie sie bei ihrer Eröffnung 1870 hiess (Lenggstrasse 31). Der entlegene Standort dieser Institution war wohl weniger der schönen Sicht auf See und Alpen zu verdanken als dem Bestreben, ihre Patientinnen und Patienten in grösstmöglicher Entfernung von der Stadt unterzubringen. Das Burghölzli-Plateau und der Hang weiter östlich nahmen in der Folgezeit eine ganze Anzahl von grossen Kliniken auf, wie das Epilepsie-Zentrum (Bleulerstrasse 50f.), das Spital Hirslanden, die Klinik Balgrist (Forchstrasse 326f.) und weiter östlich das Krankenheim Rehalp (Forchstrasse 366). An der Grenze zwischen Riesbach, Hirslanden und Zollikerberg erstreckt sich heute eine eigentliche Spitälerlandschaft.

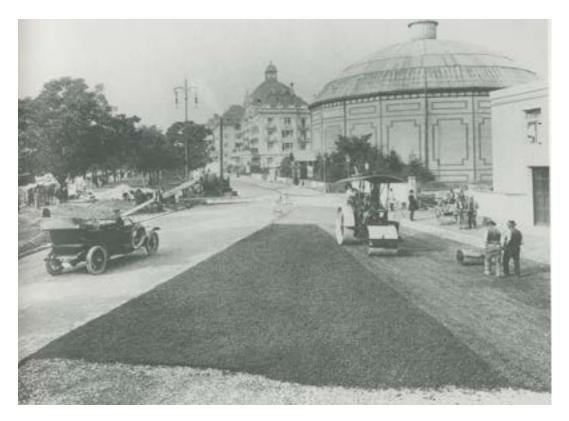
Das zahlenmässige Wachstum stellte die Verwaltung der Gemeinde vor neue Aufgaben. 1853 baute sie ein «Zentralschulhaus» (Schulhaus Seefeld, Seefeldstrasse 131), seit 1857 leistete sie sich eine moderne öffentliche Beleuchtung mit Gaslampen. Doch erst unter dem Druck des 1863 erlassenen kommunalen Baugesetzes begannen die Gemeindebehörden, von sich aus die Erschliessung des Raums mit neuen Strassen voranzutreiben. 1869 bis 1870 erstellten sie als erstes grosses Bauvorhaben die Mühlebachstrasse, die dem Lauf des mittelalterlichen Mühlenkanals folgt. 1867 wurde die Klausstrasse, 1870 die Lindenstrasse und die Wiesenstrasse, 1872 die Florastrasse und 1873 die Mainaustrasse gebaut, alles Querstrassen im Seefeld, die das Seeufer erschlossen. Die parallel zur Seefeldstrasse 1876-1879 angelegte Dufourstrasse vollendete im Seefeld ein mehr oder weniger rechtwinkliges Strassenraster im modernen Geist des 19. Jahrhunderts.



1886: Der Grossbagger «Hund» beim Aufschütten der Quaipromenade. (Foto Breitinger, BAZ)

Hinter diesen Strassenbauten stand eine Persönlichkeit: der Gemeinderat und Ingenieur Peter Emil Huber-Werdmüller. Huber war ein sprichwörtlicher Pionier und Gründer im Geist des 19. Jahrhunderts; wichtige Unternehmungen der schweizerischen Maschinen-, Elektro- und Aluminiumindustrie gehen auf ihn zurück, so namentlich die Maschinenfabrik Oerlikon (später BBC bzw. ABB) und die Schweizerische Aluminium AG (später Alusuisse bzw. Alcan), die ihren Sitz in Riesbach hat (Feldeggstrasse 4). 1867 zum Gemeinderat von Riesbach gewählt, entwarf er für die Gemeinde einen Bebauungsplan und setzte den Anschluss an Wasserversorgung und Kanalisation durch. Seine wichtigste Hinterlassenschaft sind indessen die Quaianlagen. Als Vertreter Riesbachs kämpfte er zusammen mit den Behörden der Stadt und der Gemeinde Enge für die Gestaltung des Zürcher Seebeckens als öffentliche Promenade, die 1881 bis 1887 unter Leitung von Stadtingenieur Arnold Bürkli realisiert wurde. Ein von Huber 1872 gezeichneter Plan lässt erkennen, dass die Ufergestaltung und das Strassennetz in Riesbach schon früh als Einheit geplant waren. Mit den Quais und dem neuen Strassennetz schuf die Gemeinde die Grundlage für eine städtische Entwicklung. Indem sie 1891 den Park am Zürichhorn vom Kanton erwarb, wo früher das Atelier des Malers Rudolf Koller gestanden hatte, erweiterte die Gemeinde Riesbach die Quai anlagen um einen bedeutenden Abschnitt, den sie als Landschaftsgarten gestalten liess.

Das gemeinsame Projekt der Quaibauten, vielleicht auch die verbindende Strassenbahn, liessen den Schritt zur Eingemeindung von 1893, mit der Riesbach Teil der Stadt Zürich wurde, als logische Entwicklung erscheinen. Wie die ganze Stadt wurde das Quartier in den folgenden Jahren von einem Bauboom erfasst, der ihm ein neues, urbanes Gesicht verlieh. Das «Kantonale Baugesetz für Ortschaften mit



Um 1910 am Utoquai. Als eine der ersten Zürcher Strassen erhält der Quai einen modernen Asphaltbelag, der vor den Staubwolken der Automobile schützt. Im kreisrunden, 1895 erstellten Panorama – einem Vorgängermedium des Kinos – waren Schlachtengemälde ausgestellt (ersetzt 1929 durch das Bellerive, Utoquai 47). (Foto E. Link, BAZ)

städtischen Verhältnissen vom 23. April 1893» erlaubte und förderte die drei- bis fünfgeschossige geschlossene Hofrandbebauung, die im Seefeld nun das frei stehende Bürgerhaus ablöste.

Es begann die Zeit der Baumeister und der Spekulanten. In Riesbach gab es vor allem zwei Bauunternehmer, die im grossen Stil ganze Strassenzüge und Blockgevierte zum Verkauf an Private erstellten: Führend war die alteingesessene Firma von Johannes Baur, die fast 150 Jahre lang bestand und der Baurstrasse im äusseren Seefeld ihren Namen gab. Als Newcomer profilierte sich in den 1890er-Jahren der Jurist Dr. Stephan à Porta, der mit grossem Erfolg und hohem Tempo erstaunlich billigen Wohnraum erstellen liess. À Porta, der zu seiner Zeit als Inbegriff des Spekulanten galt vermachte bei seinem Tod den ganzen Liegenschaftenbesitz einer gemeinnützigen Stiftung mit Sitz an der Kreuzstrasse in Riesbach.

Nach einem abweichenden Muster entstand 1893 das so genannte «Eigenheim-Quartier» an der Eigen- und der Heimatstrasse in Tiefenbrunnen (Eigenstrasse 5ff.). Eine kleinbürgerliche gemeinnützige Baugenossenschaft – eine der ersten in Zürich – realisierte hier eine Überbauung in dicht stehenden Zeilen. Ihre Häuser folgen der traditionellen Einteilung: Jedes Haus ist einspännig erschlossen und enthält drei kleine Wohnungen. Die innovative Gesellschaftsform der Baugenossenschaft rettete damit die vertraute, aber vom Wandel bedrohte Wohnform des Biedermeiers in eine neue Zeit hinüber.



Das Landidörfli 1939 am Riesbacher Seeufer. Rechts das Landgasthaus «Schwanen» von Karl Knell. (Foto aus: Werk 1939, S.189)

An der Seefront etablierte sich um die Jahrhundertwende grossbürgerliches Wohnen nicht nur in Villen, sondern auch in Palästen wie z.B. dem nahe dem Stadttheater gelegenen Utoschloss (Utoquai 29, 31). Hier konnte man Wohnungen von 700 Quadratmetern Grundfläche erwerben, die «nicht nur auf das eleganteste, sondern auch originell und praktisch eingerichtet werden sollen», wie der «Tages-Anzeiger» 1898 ankündigte. Marmortreppen, Aufzüge und grosse Empfangsräume erlaubten hier der gehobenen Schicht ein standesgemässes und repräsentatives Wohnen.

Das Ende des Ersten Weltkriegs brachte technologische und kulturelle Neuerungen nach Riesbach. Flugzeuge und Radiowellen, im Krieg erprobt, fanden jetzt eine zivile Nutzung. Riesbach, genauer das Zürichhorn, wurde für einige Jahre zum Flughafenstandort. Wasserflugzeuge der vom Flugpionier Walter Mittelholzer geleiteten Gesellschaft Ad Astra Aero starteten von hier aus nach schweizerischen und europäischen Destinationen.

Nicht nur die Luftfahrt, auch das Automobil fand – schon vor dem Ersten Weltkrieg – in Riesbach eine besondere Heimat. Die bedeutendste Automobilfabrik der Schweiz, die Firma Arbenz, entwickelte sich aus einer Riesbacher Hinterhofwerkstätte, bevor sie auf ein grosses Areal in Albisrieden auswich. Autovertretungen sind bis heute in Riesbach ein wichtiger Wirtschaftszweig. Nicht nur deutsche Massenprodukte werden von hier aus vermarktet, sondern, in den hinteren Gassen des inneren Seefelds, in auffallender Dichte auch Marken der höchsten Luxuskategorie.



Gartenbauaustellung G 59. Übersichtsplan rechtes Ufer. Architektonische Leitung: Werner Stücheli, Paul R. Kollbrunner. Gärtnerische Leitung: Ernst Baumann, Willi Neukorn. Zahlreiche Elemente der Ouaianlage gehen auf diese Ausstellung zurück. (Plan aus: Werk 1959, S. 347)

Eine hochmoderne Lebensweise bot seit den späten 1920er-Jahren in Riesbach das Apartmenthaus – nach Vorbildern aus New York oder Paris: Ein Apartmenthaus der Luxusklasse entstand 1929 neben dem Hotel Bellerive (Utoquai 47). «Das Appartement-Haus», erläuterte die «Neue Zürcher Zeitung» ihren Lesern, «folgt amerikanischen Vorbildern. Ein Wohn-Hotel, das ganzen Familien ermöglicht, mit grösstem Komfort in abgeschlossenen Wohnungen zu wohnen, ohne sich um die Führung eines eigenen Haushaltes kümmern zu müssen, entspricht unbedingt modernen Bedürfnissen.» Zum gebotenen Komfort gehörten ein umfassender Service wie im Hotel; Mahlzeiten wurden im Apartment serviert. Frühstücksterrasse, Bar, Klub und Konferenzräume standen zur Verfügung. Dieser Luxus fiel in Zürich nach 1930 nicht mehr auf allzu fruchtbaren Boden. Hausfrauen ohne Hausarbeit und eigene Küche waren nicht tolerierbar. Aus dem Apartmenthaus wurde 1935 ein Hotel, in der Tennishalle richtete 1941 die legendäre «Präsens-Film» unter Lazar Wechsler ihre Studios ein. Das Konzept des Apartmenthauses war mit diesem Misserfolg aber nicht gestorben, 1934 folgte noch das Frascati am Seefeldquai 1, und in einfacherer Ausführung erlebte es gerade im Seefeld als preiswerte Wohnform für Alleinstehende in den 1950er-Jahren einen enormen Aufschwung.

Das Riesbacher Seeufer war immer wieder Standort von Ausstellungen, die sich die grossen Flächen und die einmalige Lage zunutze machten. Über Generationen blieb das Dörfli der Landesausstellung 1939 in Erinnerung: Während am linken Seeufer sich damals die moderne, industrielle Schweiz zur Schau stellte, war Riesbach



G 59: Parkcafé von Werner Stücheli und Paul R. Kollbrunner. (Foto aus: Werk 1959, S. 347)

Standort der landwirtschaftlichen Ausstellungen. Die nachempfundenen Bauernhäuser, die sich zum «Landidörfli» gruppierten, bezogen ihre Popularität nicht zuletzt aus den Restaurants und Biergärten, die darin untergebracht waren. Die von prähistorischen Pfahlbauten inspirierte «Fischstube» am See ist als letzte Baute des Landidörfli erhalten geblieben (Bellerivestrasse 160).

Zwanzig Jahre später fand in den Zürcher Quaianlagen die bedeutende Gartenbauausstellung G 59 statt. Zahlreiche Elemente der heutigen Anlagen gehen auf diese Ausstellung zurück, namentlich ein Teil des japanisch inspirierten Sandsteinplattenwegs, der direkt auf der Höhe des Wasserspiegels angelegt wurde. Dagegen fiel die elegante Gondelbahn, die beide Seeufer verband, bald den Protesten der Landschaftsschützer zum Opfer.

Im Nachgang der G 59 studierten die städtischen Planer eine Umgestaltung der ufernahen Bebauung, die Riesbach zu einer imposanten Skyline verholfen hätte: Sie schlugen vor, die Parkanlagen auf Kosten privater Villen landeinwärts zu erweitern. «Durch wenige punktförmige Hochbauten können der räumliche Eindruck und die grosszügige Weite gestärkt und das Gelände zu einem eindrucksvollen Freiraum innerhalb der Stadt ausgestaltet werden», schrieb der Gartenarchitekt Willi Neukorn in der Zeitschrift Werk von 1959 (S. 22). So weit kam es nicht ganz. Der Park wurde aber tatsächlich im Bereich des Hafens Riesbach bis 1977 erheblich erweitert, eine Teilstrecke des Seefeldquais aufgehoben, und anstelle der früheren Villen stehen heute Geschäftshäuser von anspruchsvoller Architektur frei im öffentlich gewordenen Park (z.B. seit 1967 das Ferrohaus an der Bellerivestrasse 34).



Seefeldstrasse 134: Massstabssprünge und die Verschiebung von Baulinien begleiteten die Bautätigkeit der Nachkriegszeit im Seefeld: Wohnblock von Otto Dürr und H. Merkli für die Baugesellschaft Uto AG. (Foto Wolf-Bender 1949, BAZ)

Die Nachkriegszeit brachte dem Quartier Riesbach grundlegende bauliche und demografische Umwälzungen. Schon 1948 erreichte die Einwohnerzahl mit 27 000 Personen ihren Höhepunkt; seither nimmt sie beständig ab, und zwar mehr als in jedem anderen Stadtquartier: Bis 2002 verlor Riesbach fast die Hälfte seiner Bevölkerung und zählte noch 15 000 Einwohnerinnen und Einwohner. Demgegenüber wuchs die Zahl der Arbeitsplätze auf 23 000 im Jahre 1990. Die unmittelbare Nähe zur Innenstadt und die verkehrsgünstige Lage machten vor allem das innere Seefeld zum Ausdehnungsgebiet der City.

Die Bau- und Zonenordnung von 1947 erlaubte im ganzen Seefeld dichte, urbane Blockrandbauweise mit sechs Vollgeschossen und schuf für die meisten Grundstücke erhebliche Ausnützungsreserven, die nun allmählich konsumiert wurden. In rascher Folge wichen die bescheidenen Fabriklein und Handwerkerhäuser modernen Bürogebäuden, Apartmenthäusern und Wohnbauten. Vertreter des traditionellen Gewerbes beklagten in den 1950er-Jahren den Verlust an kleinbürgerlicher Gemütlichkeit und die Veränderungen des Stadtraums.

Waren die bedauernden Kommentare damals noch konservativen Stimmen vorbehalten, verdichteten sie sich in den 1970er-Jahren zu einer politischen Protestbewegung. «Citydruck» wurde seither mit «Spekulation» im gleichen Atemzug genannt, Bürgerinitiativen wie alternative Mieterverbände bildeten sich, um dem «Häusermord» entgegenzutreten. Der Quartierverein schloss sich der Bewegung an. Hausbesetzungen blieben vereinzelt, aber mehrere grosse Bauvorhaben wurden für lange Zeit blockiert. Um die «Valsecchi-Häuser» im inneren Seefeld oder das Kino «Razzia» stritten sich Eigentümer, Bürgerinitiativen und Behörden über Jahre.



Der Abbruch der Villa Seeburg, eines Hauptwerkes von Leonhard Zeugheer, am 29. Juli 1970 löste Proteststürme aus. Die Idee des Denkmalschutzes gewann in der Folge Auftrieb. (Foto Marco Andrea Frangi, BAZ)

Der Abbruch der Villa Seeburg im Jahr 1970 war ein Fanal, das weit ins konservative Bürgertum hinein wirkte. Der bedeutende Bau von Leonhard Zeugheer wurde von seinen Eigentümern über Nacht zerstört, um in letzter Minute einer Unterschutzstellung zu entgehen. Die allgemeine Empörung über diese Tat konnte das Haus nicht mehr retten; sie verlieh jedoch dem Gedanken des Denkmalschutzes enormen Auftrieb. Seit 1986 sind gerade in Riesbach eine aussergewöhnlich grosse Zahl von Villen und anderen Bauten im kommunalen Inventar schutzwürdiger Bauten aufgeführt. Das Gebiet seewärts der Seefeldstrasse ist zusätzlich durch Kernzonen in seinem volumetrischen Bestand geschützt. Freilich sind auch von den seinerzeit geschmähten Neubauten der 50er- und 60er-Jahre eine ganze Anzahl heute als Architekturzeugen im Inventar der Denkmalpflege vertreten wie z.B. die Häuser Seefeldstrasse 152 (1960 von Jakob Zweifel) und 173–175 (1961 von Carl Lippert und Arnold von Waldkirch) sowie Lindenstrasse 33 (1954 von Gustav von Tobel).

Aus der Verbindung von Alt und Neu entstand 1983 bis 1987 am äussersten Ende des Quartiers ein kulturelles Zentrum von grosser Ausstrahlung: Die Mühle Tiefenbrunnen, ein Backsteinbau der Jahrhundertwende, wurde 1983 stillgelegt. Die Besitzerfamilie Wehrli verband Traditionsbewusstsein mit Innovation und verwandelte die Mühle in ein Zentrum für Wohnen, Kultur und gehobenen Konsum. Die museal erhaltene und bis heute funktionsfähige Mühlenanlage des «Mühlerama» ist das einzige authentische Industriemuseum Zürichs (Seefeldstrasse 219 und 223).



Riesbach und die Quaianlagen 2002. Aus der einstigen Promenadenstrasse, der Quaianlage von 1890, wurde durch Erweiterungen und Neugestaltung ein Park am See. (Foto Desair)

In den 1980er-Jahren wurde urbanes Wohnen überhaupt neu entdeckt, und Riesbach, besonders das Seefeld, mauserte sich zum beliebtesten Wohnquartier der Stadt. Vor allem Singles und kinderlose Paare bevölkern heute das Quartier. 1990 waren von den 9000 Haushaltungen fast 90 Prozent Kleinhaushalte mit ein bis zwei Personen, 61 Prozent sogar nur Einpersonenhaushalte. Singles sind wenig sesshaft: 1992 zogen mehr als 3800 Personen – ein Viertel der Bevölkerung – aus Riesbach weg, fast ebenso viele kamen neu ins Quartier.

Eine ungeahnte Magnetwirkung bekamen die Quaianlagen, die heute jährlich 2,5 Millionen Besucherinnen und Besucher zählen. Während in früheren Zeiten nur am Sonntagnachmittag gesitteter Hochbetrieb herrschte, sind die Anlagen heute an jedem sonnigen Tag von Menschen erfüllt. Als 1977 die «Rasen betreten verboten» Schilder entfernt, 1988 das Baden und 2001 das Velofahren auf den Promenaden erlaubt wurden, passten sich die Behörden nur den bereits etablierten Gewohnheiten des Publikums an.

Quartierbewohner klagen häufig über die Invasion der Parkanlagen, die sie gern als ihre eigenen sähen. Sie sind indessen nicht zu bedauern, denn von allen Stadtquartieren verfügt Riesbach über die weitaus grössten öffentlichen Grünflächen. Nicht nur am See, auch im Inneren des Quartiers finden sich zahlreiche Parkanlagen. In den 1980er-Jahren sah sich die Stadt Zürich mehrfach genötigt, im Interesse des



Kino «Razzia», Seefeldstrasse 82: Im Kinosaal gesamtschweizerisch bedeutende Malereien von Otto Haberer, mit Figuren aus der griechischen Mythologie. (Foto BAZ 1991)

Denkmalschutzes historische Villen und ihre Parks zu erwerben (Villa Bleuler, Zollikerstrasse 32, Patumbah, Zollikerstrasse 128). Der Park der zerstörten Villa Seeburg (Zollikerstrasse 60) wurde ebenfalls für die Öffentlichkeit gesichert. Die Anlagen des Neuen Botanischen Gartens schliessen an diese öffentlich zugänglichen Gärten an (Zollikerstrasse 104).

Lediglich auf der Weinegg (Weineggstrasse bei 44), wo noch in den 1990er-Jahren ein Bauernhof bewirtschaftet wurde, ist die Zukunft ungewiss: Der Kanton Zürich als Grundeigentümer plant die Überbauung dieses Geländes mit Villen. Auch dieses Bauvorhaben – eines der grössten im Quartier seit Jahrzehnten – ist nur ein Beweis für die hohe Lagegunst und Lebensqualität, die in den meisten Teilen Riesbachs herrschen.

Daniel Kurz

Aus: Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Amt für Städtebau (Hg.), Baukultur in Zürich: schutzwürdige Bauten und gute Architektur der letzten Jahre, Hirslanden - Riesbach, Zürich 2009.

MUSEUM BELLERIVE

Auf dem Grundstück des Museums Bellerive stand bis 1924 das um 1700 von der Familie des Stadthalters Mathias Landolt erbaute Sommerhaus «Solitude». Bekannt wurde das Gebäude als «Seeweid» durch das Jugendbuch «Die Turnach-Kinder im Sommer» von Ida Bindschleder. Die Autorin verbrachte dort mit ihrer Familie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Ferien und beschrieb in ihren Büchern ihre Zürcher Kindheit.

Das heutige Gebäude wurde 1931 von dem Zürcher Architekten und ETH Professor Erhard Gull (1895–1970) für den Textilkaufmann Julius Bloch-Sulzberger errichtet und ist ein Beispiel für die zweite Neubarockphase im frühen 20. Jahrhundert in Zürich. Die Villa beherbergt seit 1968 Teile der Sammlung des Kunstgewerbemuseums, namentlich Objekte aus Glas, Keramik, Holz, Metall und Textil. Die Wohnraumstruktur und Innenausstattung blieben weitestgehend erhalten.¹

«Der Architekt Erhard Gull, jüngster Sohn des Architekten Gustav Gull (1856–1942), studierte in den 1910er-Jahren Architektur an der ETH Zürich. Bis 1939 führte er ein Architekturbüro in Zürich, danach in Ascona. Sein Werk umfasst vorallem Wohnhäuser, darunter die heute geschützte «Starenkästen»-Siedlung im Klösterli beim Zürcher Zoo. Für seinen Doyen Emil Bührle errichtete Gull das Hotel Storchen in Zürich. [...]

Gull war bis 1956 Professor für Kostenvoranschlag, Baufinanzierung und Bauleitung sowie für Perspektivlehre an der ETH Zürich. Mit letzterer hatte er 1921 seine Doktorwürde erlangt.»²

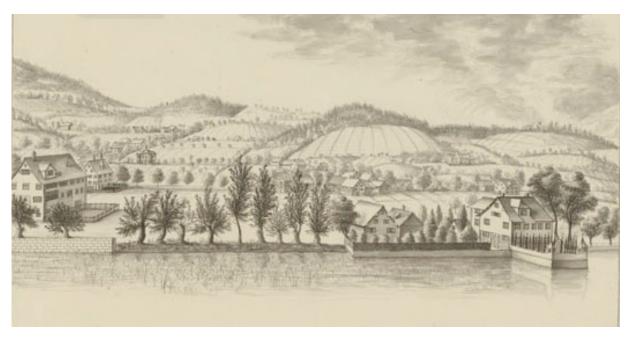


¹ Amt für Städtebau, «Höschgasse 3», in: *Baukultur in Zürich Riesbach*, 2003, S. 110.

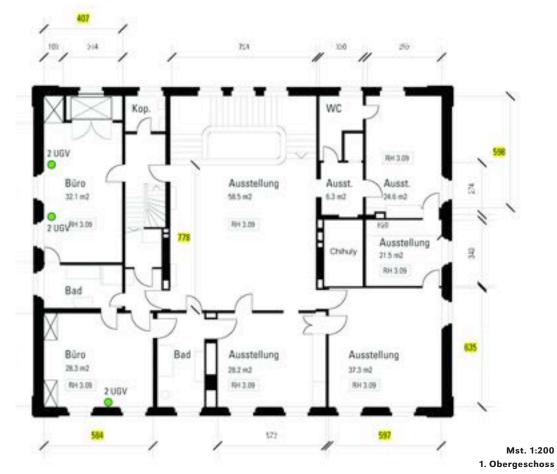
² Erhard Gull, URL: http://www.archiv.gta.arch.ethz.ch/nachlaesse-vorlaesse/gull-erhard (26.11.2015).

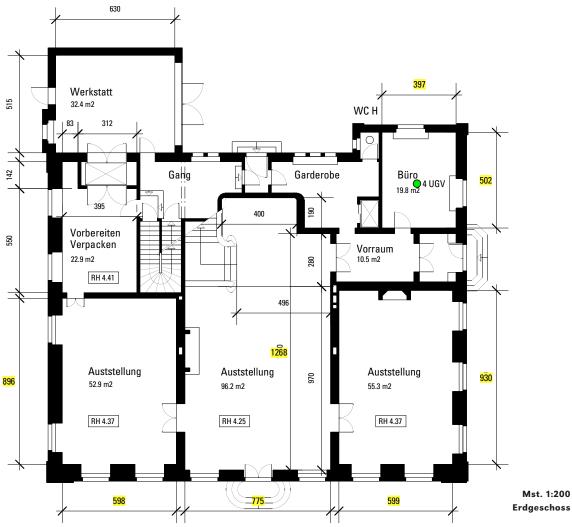


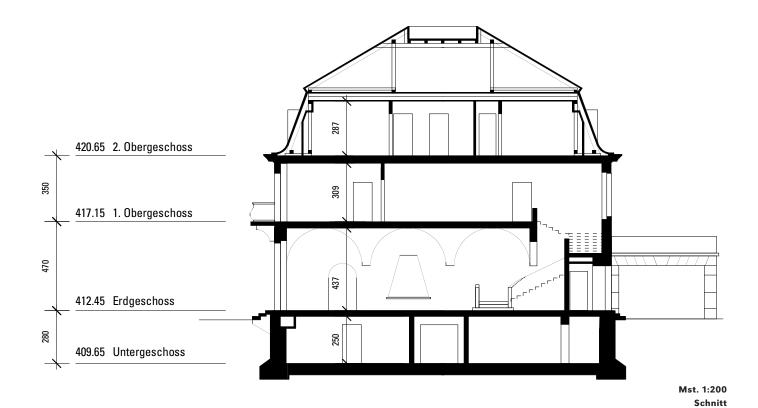
Landgut Solitude im See Feld, Radierung von Johann Melchior Füssli, um 1717.



Prospect vom See Feld, Federzeichnung von Johann Jakob Hofmann, 1771.







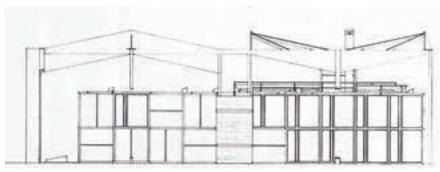




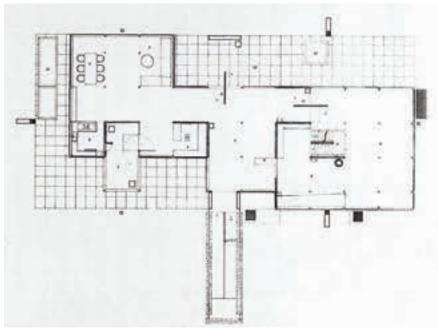
NACHBARGEBÄUDE



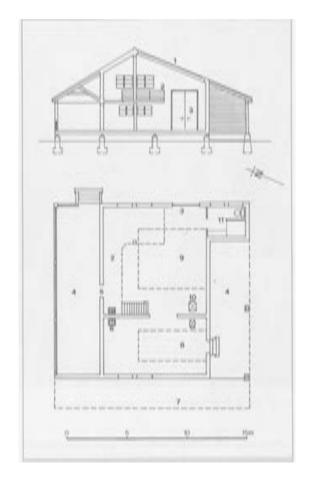
Centre Le Corbusier, Le Corbusier, 1967



Ansicht Nord 1:400



Grundriss 1:400



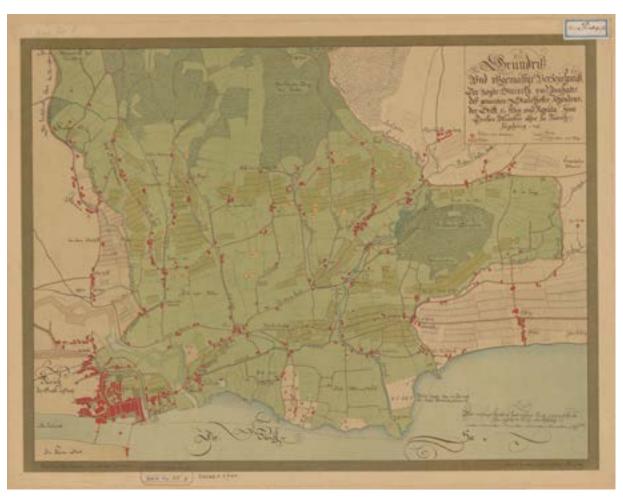


Atelier Hermann Haller, Max Baumgartner, 1932

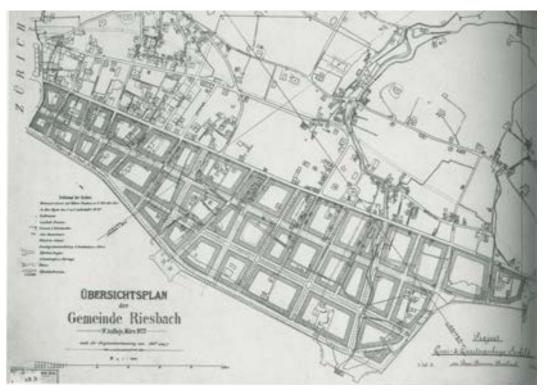


Villa Egli, Alexander Koch, 1898

PLANSAMMLUNG



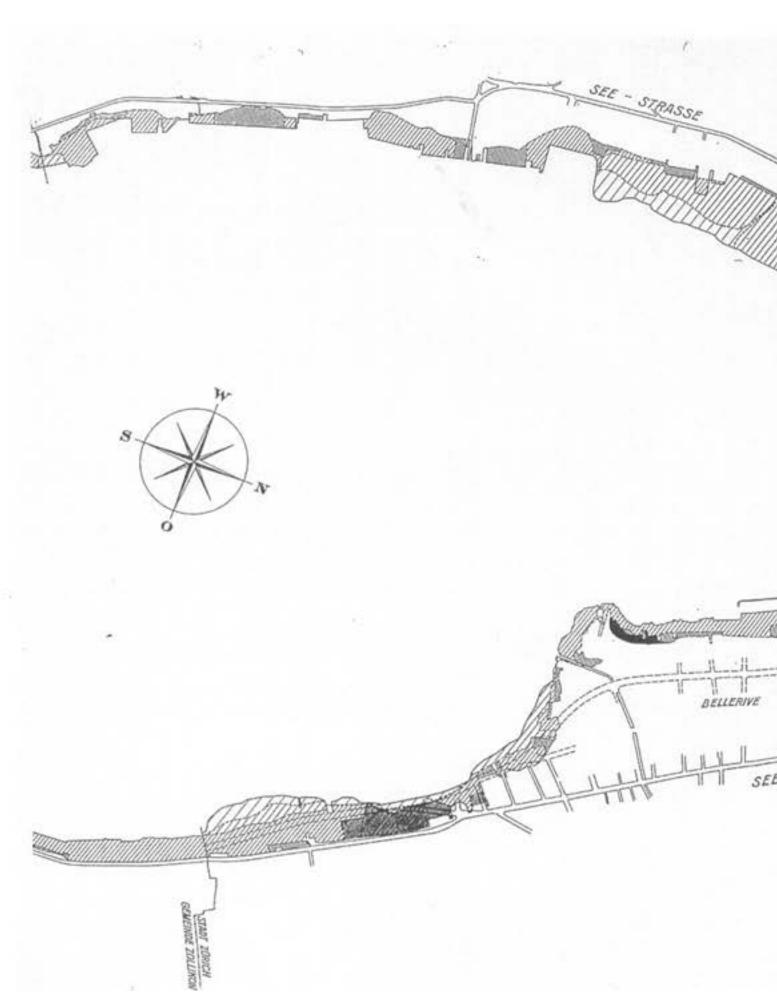
Zehntenplan, Hans Conrad Gyger, Zürich 1889

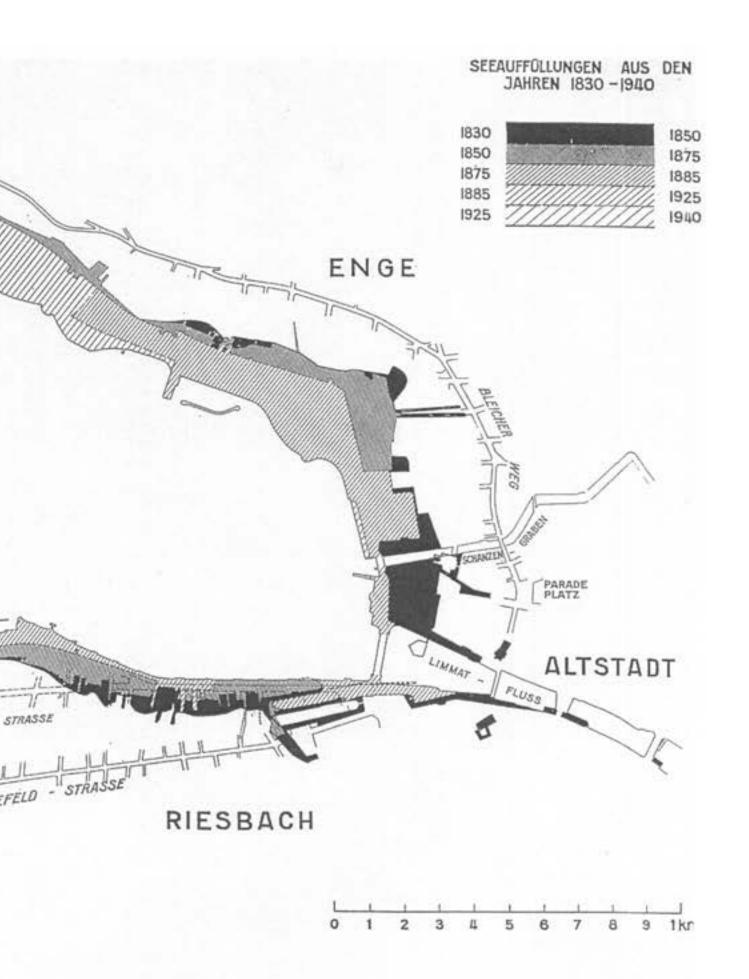


Übersichtsplan «Project Quai- & Quartieranlage Seefeld», Peter Emil Huber-Werdmüller, Zürich 1872



Dieser Übersichtsplan zeigt das Wirken Arnold Bürklis; die realisierten Projekte sind schraffiert.





WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Departement Architektur der ETH Zürich (Hg.), Bauen - Sammeln - Zeigen, Zürich 2008.

Kurt Dröge, Detlef Hoffmann (Hg.), Museum revisited: transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel, Bielefeld 2010.

Erhard Gull, Perspektivlehre: Zürich 1981.

Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Amt für Städtebau (Hg.), Baukultur in Zürich: schutzwürdige Bauten und gute Architektur der letzten Jahre, Hirslanden - Riesbach, Zürich 2009.

Uwe Kiessler (Hg.), Architektur im Museum 1977-2012: Winfried Nerdinger, München 2012.

Kunstforum International, Architekturmuseen, Band 38, 1980.

Ausstellungsheft KUB 07.03, Ausstellung Peter Zumthor: Bauten und Projekte 1986–2007, Bregenz 2007.

Andres Lepik (Hg.), Show & Tell: Architektur sammeln, Ostfildern 2010.

Paul von Naredi-Rainer, Entwurfsatlas Museumsbau, Basel 2004.

Winfried Nerdinger (Hg.), Architektur ausstellen: Architekturmuseum der TU München 1977-2002, München 2011.

Brian O'Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Berkeley 1999.

Carsten Ruhl und Chris Dähne (Hg.), *Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilen,* Berlin 2014.

H.-P. Schwarz (Hg.), Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1989.

Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Hg.), Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt am Main 2001.

Wolfgang Sonne (Hg.), Die Medien der Architektur, Berlin 2011.

Mendrisio Academy Press (Hg.), Studien über die Architektur des XX. Jh. für Bruno Reichlin, Mendrisio 2014.

Werner Szambien, Le Musée d'architecture, Paris 1988.

Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen,* Nürnberg 1998.