

DIE MUSEUMSGEBÄUDE VON RAFAEL MONEO (1980–2000)

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-
Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
Kunsthistorisches Institut

vorgelegt bei Prof. Dr. Michael Hesse

von

Barbara Willert
aus Rastatt

Mannheim, Mai 2002

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
A. EINLEITUNG	
1. Vorbemerkungen	
1.1. Methodisches	7
1.2. Forschungsstand und Schrifttum	10
B. ERSTER HAUPTTEIL	
RAFAEL MONEO UND DIE NEUE SPANISCHE (MUSEUMS-)ARCHITEKTUR	
1. Entwicklung und Tendenzen der spanischen Gegenwartsarchitektur	
1.1. Die Jahrzehnte der Franco-Diktatur	15
1.2. Die Nach-Franco-Ära	24
1.3. Exkurs: Moneos intellektuelle Position – Zwei architekturkritische Beiträge	26
1.4. Moneos Architekturwerk der 80er und 90er Jahre – Ein Rundblick	30
2. Museumsbau in Spanien	
2.1. Architekturtendenzen im Museumsbau der Gegenwart	36
2.2. Entstehung und Entwicklung des Museumsbaus in Spanien	41
2.3. Ausbau und Verdichtung der spanischen Museumslandschaft seit der Demokratisierung	44
C. ZWEITER HAUPTTEIL	
DIE MUSEUMSGEBÄUDE VON RAFAEL MONEO	
1. Museo Nacional de Arte Romano (1981–85), Mérida	53
1. Gründungs- und Baugeschichte	53
2. Baubeschreibung	
2.1. Außenbau	59

2.2.	Innenraum_____	63
3.	Die Sammlung und ihre Aufstellung in der Ausstellungshalle_____	70
4.	Aspekte der Interpretation	
4.1.	Das museale Konzept des Ausstellungsraums_____	75
4.2.	Typologie und Tradition _____	79
II.	Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca (1989–92), Cala Mayor, Mallorca	88
1.	Joan Mirós mallorquinisches Anwesen_____	88
2.	Gründergeschichte der Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca_____	92
3.	Das Stiftungsgebäude	
3.1.	Baugeschichte_____	94
3.2.	Baubeschreibung	
3.2.1.	Außenbau_____	96
3.2.2.	Innenraum_____	100
4.	Aspekte der Interpretation	
4.1.	Architektur und Ort_____	103
4.2.	Inspiration und Transformation: Die mittelmeerische Bautradition und das Vokabular der Moderne_____	107
4.3.	Raum und Lichtsymbolik im Ausstellungsstern_____	111
III.	Museo Thyssen–Bornemisza (1989–92), Madrid	113
1.	Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte der Thyssen–Sammlung_____	113
2.	Baugeschichte Der Palacio de Villahermosa – Vom Adelssitz zum Museum_____	117
3.	Moneos Eingriff_____	121
4.	Ausstellungskonzept und Sammlungspräsentation _____	127
5.	Moneos neuer „alter“ Palast – Zur Typologie des Museumsraums_____	131

2.	Baubeschreibung: Audrey Jones Beck Building	
2.1.	Außenbau	204
2.2.	Innenraum	209
3.	Aspekte der Interpretation	
3.1.	Architektursprache und Kontextualismus	214
3.2.	Moneo versus Mies? – Eine Gegenüberstellung	218
VII.	Erweiterung des Museo del Prado (seit 2001), Madrid	222
1.	Der <i>Neue Prado</i>	222
2.	Entstehungs- und Baugeschichte des Museo del Prado (1785–1992)	225
3.	Erster Wettbewerb zur Erweiterung des Museo del Prado (1996)	
3.1.	Wettbewerbsverlauf	229
3.2.	Der Entwurf von Rafael Moneo	233
4.	Zweiter Wettbewerb zur Erweiterung des Museo del Prado (1998)	
4.1.	Wettbewerbsverlauf	236
4.2.	Die öffentliche Debatte um Moneos Siegesprojekt	237
5.	Das neue Erweiterungsgebäude	
5.1.	Projektbeschreibung	241
5.2.	Projektanalyse	247

D. SCHLUSSTEIL

Rafael Moneos Museumsgebäude in der Gegenüberstellung	250
---	-----

E. TECHNISCHE DATEN

Museo Nacional de Arte Romano	256
Fundación Pilar y Joan Miró	258
Museo Thyssen–Bornemisza	260

Davis Museum	262
Moderna Museet und Forschungszentrum des Arkitekturmuseet	264
Audrey Jones Beck Building	266
F. ABKÜRZUNGEN (ZEITSCHRIFTEN)	268
G. LITERATURVERZEICHNIS	270
1. Selbstständiges Schrifttum	270
2. Zeitschriften (nach Erscheinungsjahr geordnet)	276
3. Bauberichte + Projektdaten des Büro Moneo (ohne Jahres- und Seitenangaben)	290

mit weltweit beachteten, teils avantgardistischen Projekten wieder Anschluss an internationale Strömungen fand. Moneos Beitrag zur (Museums-)Architektur der Gegenwart wird vor dem Hintergrund des Erneuerungsprozesses der spanischen Architekturlandschaft im Allgemeinen und des nationalen Museumsbaus im Besonderen erörtert. Im Zentrum der Betrachtungen steht eine Aufschlüsselung des Zusammenhangs, der zwischen Spaniens Demokratisierung und Moneos Aufstieg zu einem der meistgefragten Architekten und Museumsbauer seines Landes besteht. Als Ausgangspunkt der Überlegungen kann folgende These formuliert werden: Erst die gewandelten politischen, administrativen und soziokulturellen Verhältnisse nach Francos Tod und der im Zuge der Neuorganisation des Staatsgefüges einsetzende Museumsbauboom ermöglichten Moneos internationale Karriere.

Im umfangreicheren zweiten Hauptteil der Arbeit werden Programm und Geschichte eines jeden Ausstellungsgebäudes des Spaniers monografisch verfolgt. Während das bestehende – überwiegend nichtselbstständige – Schrifttum zu seinen Museen in der Regel deskriptiv und überblickshaft angelegt ist, stehen hier ausführliche Analysen und Interpretationen der ausgewählten Bauwerke im Vordergrund. Das vorhandene Material für eine kritische Würdigung seiner Ausstellungshäuser auszuwerten, Zusammenhänge aufzuzeigen und Moneos architektonischen Standpunkt anhand seiner Museen exemplifiziert darzulegen, ist Ziel dieser Dissertation.

Der Schlussteil bietet anhand einer konzentrierten Gegenüberstellung der erörterten Architekturen ein Resümee der gewonnenen Erkenntnisse.

sein eigenes publizistisches Werk. Die Mehrzahl seiner Ausführungen zu architekturtheoretischen und -historischen Themen erschien erstmals in den heute zum Teil eingestellten Fachmagazinen *Oppositions*, *Nueva Forma*, *Arquitectura*, und *Arquitectura BIS*. Im übrigen sei auf den bibliografischen Apparat dieser Arbeit verwiesen, der ausführlich einschlägige Literatur – insbesondere zu Moneos Museumsgebäuden – listet.²¹

²¹ Siehe Teil G dieser Arbeit.

B. ERSTER HAUPTTEIL

RAFAEL MONEO UND DIE NEUE SPANISCHE (MUSEUMS-) ARCHITEKTUR

1. ENTWICKLUNG UND TENDENZEN DER SPANISCHEN GEGENWARTSARCHITEKTUR

1.1. Die Jahrzehnte der Franco-Diktatur

Rafael Moneo, der bis in die ausgehenden 80er Jahre hinein ausschließlich in seinem Heimatland baute, ist heute von der internationalen Architekturbühne nicht mehr wegzudenken. Fast alle Publikationen zur zeitgenössischen (spanischen) Architektur verweisen nachdrücklich auf seine Stellung als derzeit führender Architekt seines Landes und als anerkanntes Vorbild der ihm nachfolgenden Generation junger spanischer Entwerfer. Doch wären sowohl die Vielzahl neuer öffentlicher Gebäude als auch die bemerkenswerten Lösungen, zu denen Rafael Moneo und andere einheimische Architekten in den letzten beiden Dekaden gefunden haben, ohne den Nährboden eines erneuerten Spaniens undenkbar gewesen. Einhergehend mit den tief greifenden politischen und kulturellen Umbrüchen in der jüngsten Geschichte des Staates erlebte die spanische Architektur nach über drei Jahrzehnten Diktatur in den 80er Jahren einen Aufschwung und fand mit weltweit beachteten Projekten wieder Anschluss an internationale Entwicklungen. Nach dem Tod des Generals Francisco Franco im Jahre 1975 haben die drei Jahre später einsetzende Demokratisierung sowie eine neue Liberalität und verbesserte ökonomische Bedingungen viele Veränderungen erst möglich gemacht. Die gewandelten Verhältnisse begünstigten entscheidend den Aufschwung der spanischen Gegenwartsarchitektur, doch sind die Ursachen des plötzlichen Erfolgs, der auch Ergebnis eines Evolutionsprozesses ist, weitaus komplexer und vielschichtiger.

So kündigte sich der Wandel bereits während der Diktatur an, und noch unter Franco machte sich ein erstarktes Interesse für die Neuerungen des internationalen Architekturgeschehens und seiner theoretischen Grundlagen bemerkbar. Obschon nach der Machtübernahme des *Caudillo* ausgesprochen revisionistische Tendenzen vorherrschten und das vom Bürgerkrieg (1936–39) zerstörte Land mit Hilfe staatlicher Aufträge in klassizierender, neoimperialistischer Weise wieder aufgebaut wurde, nahm spätestens in den 50er Jahren das Bedürfnis nach einer fortschrittlichen Architektur zu, die in der Lage war, neue industrielle Forderungen zu erfüllen.²² Als sich Spanien allmählich von den schrecklichen menschlichen und materiellen Verlusten erholt hatte, knüpfen einheimische Architekten wieder vorsichtig an die vor dem Bürgerkrieg eingeschlagenen Wege der Bauhaus-Architektur, des Organizismus und des Funktionalismus an, der sich inzwischen in den europäischen Demokratien durchgesetzt hatte. In der Isolation des Landes wurden Architekturströmungen der Avantgarde aus der Zeit zwischen den Weltkriegen jedoch verspätet und nur in begrenztem Maße rezipiert.

Unter den spanischen Architekten, die sich für eine funktionale, zeitgemäße Formensprache einsetzten, gelang allein Josep Lluís Sert (1902–1983) der Aufstieg zu einem auch international anerkannten Vertreter der Moderne. Bereits sein in Zusammenarbeit mit Lluís Lacasa entworfener *Spanischer Pavillon* für die Weltausstellung in Paris 1937, in dem Picassos *Guernica* (1937) gezeigt wurde, erfuhr weltweit Beachtung. Der nationalen Architekturszene indes ging Sert, der – wie so viele seiner spanischen Kollegen – unter Franco mit Berufsverbot belegt wurde und 1939 in die USA emigrierte, verloren.²³ Ein von der Kritik lange vernachlässigtes, auf Mallorca zwischen 1954 und 1956 entstandenes Ateliergebäude für seinen Freund Joan Miró, ist das einzige Bauwerk, das er im frankistischen Spanien schuf (Abb. 1).²⁴

Zur bedeutendsten einheimischen Architektenpersönlichkeit der

²²Bereits vor dem Bürgerkrieg hatte die 1930 in Zaragoza gegründete Vereinigung von Künstlern und Architekten GATEPAC (Grupo d'Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de l'Arquitectura Contemporánea) die Ideen des Rationalismus und Funktionalismus in Spanien verbreitet. Die stark von den antieklektizistischen Idealen des CIAM geprägten Ansätze der GATEPAC mussten jedoch nach Francos Machtübernahme aufgegeben werden, und die Gruppe löste sich auf. Zur Situation der spanischen Architektur unter Franco siehe A. Zabalbeascoa: Die neue spanische Architektur, 1992, S. 12–15 (Aufbruch in die Moderne).

²³Vgl. I. de Solà-Morales u. a.: Birkhäuser Architekturführer Spanien 1920–1999, 1998, S. 333.

²⁴Erst als Anfang der 90er Jahre in unmittelbarer Nachbarschaft des Ateliers Moneos Fundación Pilar y Joan Miró entstand, rückte auch das kleine Werkstattgebäude von Sert verstärkt ins Blickfeld der Architekturkritik. Zu dem Malstudio siehe auch Teil C, Kapitel II.1., S. 90 dieser Arbeit.

ausgehenden 40er und frühen 50er Jahre avancierte der Katalane José Antonio Coderch de Sentmenat (1913–84). Angeregt von der einfachen, elementaren Wohnhausarchitektur seiner Heimat gelangte er zu einer eingehenden Analyse des mediterranen Haustyps. In seinen klar strukturierten Ein- und Mehrfamilienhäusern verbindet sich der Einfluss der katalanischen Tradition mit einem ortsbezogenen Organizismus in der Linie Alvar Aaltos und den Idealen italienischer Vertreter der Moderne wie Ernesto Rogers, Ignazio Gardella und Franco Albini. Zwar konsolidierte sich in den 50er Jahren mit Architekten wie Coderch oder den Madridern José Antonio Corrales Gutierrez (geb. 1921) und Ramón Vázquez Molezún (1922–1994), deren *Spanischer Pavillon* für die Brüsseler Weltausstellung 1958 vornehmlich im Ausland Aufsehen erregte, zumindest teilweise eine zeitgemäße Architektur, in der Isolation unter Franco erlangte jedoch kein einheimischer Vertreter der Moderne internationale Berühmtheit. Selbst dem in Spanien bis heute hoch geschätzten Werk eines Alejandro de la Sota (1913–96), dessen Gebäude von extremer Strenge in der Tradition eines Mies van der Rohe stehen, blieb die weltweite Anerkennung verwehrt.²⁵

Die Auseinandersetzung mit zeitgemäßen Bauauffassungen führte schließlich in den frühen 60er Jahren in Barcelona und Madrid, den Zentren spanischer Architekturproduktion, zur Bildung zweier Lager, die unterschiedliche architektonische Ansätze verfolgten. Mit dem Ziel, Tradition und Moderne zu verschmelzen, bemühten sich die katalanischen Architekten um eine Erneuerung der als eigenständig empfundenen Baukultur Kataloniens. Die damals jüngeren Vertreter dieser Linie, darunter Josep Martorell, Alfonso Mila, Lluís Clotet, Cristian Cirici, Helio Piñón, Lluís Domenèch, Ignasi de Solà-Morales, Roser Amadó, Ricardo Bofill und Oscar Tusquets, schlossen sich zu einer Gruppe zusammen, an deren Spitze Oriol Bohigas stand. Formal näherte sich die sogenannte *Escuela de Barcelona (Barceloneser Architektenschule)* der norditalienischen Moderne, insbesondere der *Scuola di Milano (Mailänder Schule)* an. Ziel der regional ambitionierten Katalanen war die Schaffung einer funktionellen, menschengerechten Architektur, die auf die praktischen Bedürfnisse der Bevölkerung einging. Die Haltung der *Barceloneser Architektenschule*, die ökonomische, soziale und ideologische Vorstellungen wie technische

²⁵Eine kompakte, kritische Würdigung von de la Sotas Gesamtwerk bietet der Zeitschriftenartikel: Alejandro de la Sota (1913–1996); in: WBW, 1997, Nr. 5, S. 4–17.

Summe von Zitaten einzelner Formen und Techniken hinausgehen. An Stelle der Additions- und Überschneidungsmechanismen der Postmoderne, die die Vergangenheit aus dem Blickwinkel der Gegenwart beispielhaft kommentieren, schlägt Moneo einen komplexen Rundblick vor. Nicht die Gegenüberstellung von Vergangenheit und seiner Rezeption in der Gegenwart, sondern die zukunftsgerichtete Wahrung der räumlichen und zeitlichen Kontinuität ist Ziel seines Ansatzes. Dem in der Postmoderne reflektierten Bewusstsein, am Endpunkt der Architektur angelangt zu sein, stellt er ein dynamisch-lineares Geschichtsbild gegenüber, das permanente Erneuerungs- und Entwicklungsprozesse miteinschließt.

1.4. Moneos Architekturwerk der 80er und 90er Jahre – Ein Rundblick

In den 80er Jahren erreicht Moneos Position ihre volle Reife. Das Konzept des Typus als Vermittler zwischen Tradition und Gegenwart wird nun zur festen Konstanten seiner Architektur. Dass die von ihm vorgeschlagene Methode der Adaption und Transformation bekannter Typen fundierte Kenntnisse der Architekturgeschichte und einen sicheren Umgang mit historischen Bauformen voraussetzt, versteht sich von selbst. Moneos ständige Lehrtätigkeit, die ihn 1980 wieder an die Madrider ETSA und 1985 nach Cambridge, Massachusetts an die Harvard University führte, wo er bis 1990 den Dekanposten der Architekturfakultät innehatte, schärfte dabei den eigenen Blick für architekturhistorische Entwicklungen und forcierte seine intellektuelle Auseinandersetzung mit der Architekturtheorie.⁶⁶

Seine auf Umfeld und Geschichte bezogene Haltung trieb er im *Museo Nacional de Arte Romano* (1980–85) in Mérida erstmals auf die Spitze. Die übergroße zeitliche und damit auch kulturelle Distanz der antiken Exponate zur Gegenwart wurde von Moneo mittels einer assoziativen Architektur überbrückt, in der sich Elemente der römischen Bautradition mit zeitgenössischen

⁶⁶Von 1980 bis 1985 unterrichtete Moneo als Ordinarius für Gebäudelehre an der ETSA in Madrid. Seine akademische Laufbahn erreichte 1985 mit der Ernennung zum Dekan der Graduate School of Design der Harvard University ihren Höhepunkt. Nach seiner fünfjährigen Amtszeit als Dekan erhielt Moneo 1991 die Sert-Ehrenprofessur. Bis heute lehrt er in Harvard.

Spaniers mit den unterschiedlichen gestalterischen Mitteln der Architektur. Für seine unerschöpfliche Konzept- und Ideenvielfalt erhielt er bereits 1996 die international bedeutendste Auszeichnung für Architekten, den von der Hyatt-Stiftung verliehenen Pritzker-Preis. Statt einen einmal gefundenen Individualstil unermüdlich zu variieren, entwirft Moneo stets individuelle Gebäude, die auf das spezifische Programm und den jeweiligen Standort zugeschnitten sind. Die enorme Wandelbarkeit seiner Ausdrucksmöglichkeiten wird dabei in der Auseinandersetzung mit einer bestimmten Bauaufgabe am offenkundigsten. Dies zeigt sich in aller Klarheit vor allem an Moneos Museumsprojekten, die seit den 80er Jahren einen Schwerpunkt seiner entwerferischen Arbeit bilden. Sowohl die Vielzahl der ihm überantworteten Ausstellungsgebäude als auch mehrere zum Teil hoch platzierte Teilnahmen an entsprechenden Wettbewerben belegen seine hohe Überzeugungskraft als Museumsbauer.⁷⁷

⁷⁷Zu nachfolgend genannten Museumsgebäuden hat Moneo Entwürfe angefertigt, die jedoch nicht realisiert wurden: Prinz Albrecht Palais Museum, Berlin (Wettbewerb 1984); Museumsquartier / Messepalast, Wien (Wettbewerb 1986, geladener Teilnehmer); Museo de Arte Moderno, Zaragoza (1993); Tate Gallery Bankside, London (Wettbewerb 1994, geladener Teilnehmer, Finalist); Erweiterung des Museo del Prado, Madrid (1. Wettbewerb 1995, Finalist), Museo de las Ciencias, Valladolid (Vorentwurf 1996 / Projekt abgetreten).

Das riegelartige Volumen des Serviceblocks folgt der Ost–West–Ausrichtung des vorhandenen Fußwegs zu Mirós Malstudio und schiebt sich breit gelagert in das Erdreich des Berghangs. Der lang gestreckte Trakt, den bereits Moneos erste Ideenskizzen zu dem Stiftungsgebäude zeigen, markiert den Ausgangspunkt des Entwurfs (Abb. 58–60). Seiner meerwärts gerichteten Breitseite erwächst der energisch gegen die nahen Apartmenttürme gerichtete Ausstellungstern für Mirós Werke. Allein im Westen fügt sich das Mauerwerk beider Baueinheiten zu einer glatten, linear fluchtenden Außenwand, die von einer steilen, seitlich geführten Fluchttreppe aus Beton und einem einzelnen, weit vorkragenden Fensterkubus beherrscht wird (Abb. 61). Die nach Osten und Norden hin spitz zulauenden Mauerwände des asymmetrisch komponierten Sternkörpers entwickeln sich in einen neu angelegten Terrassengarten hinein (Abb. 62). Der 3 500 m² große Park ist mit einheimischen Inselepflanzen begrünt. Moneo konzipierte ihn als integralen Bestandteil der Architektur. Bruchsteinmauern umgrenzen die Grünanlage und befestigen ihre Terrassen. Zentrum und erfrischender Verweilpunkt des Gartens ist ein flaches Wasserbassin. Seine Umfassungsmauern wiederholen in freiem Zitat die unregelmäßig gezackte Form des Galeriekörpers (Abb. 18, 60). Eine östlich des Ausstellungsgebäudes gelegene Cafeteria, die sich in die Hangterrassen der Gartenanlage schmiegt und nur von dieser aus zugänglich ist, komplettiert das Programm des Neubaus. Anfängliche Überlegungen den neuen Terrassengarten mittels einer öffentlichen Zufahrtsstraße direkt dem Stadtgefüge anzubinden, wurden von Moneo angesichts des desolaten Zustands der umgebenden Bebauungszone sogleich verworfen. Statt dessen interpretierte er den Garten als abgeschirmten Ort der Erholung und Ruhe, der das Kunstzentrum von der wuchernden Wohnbebauung des Viertels isoliert.¹⁸² Da der neue Park zugleich als idealer Rahmen für eine Reihe von Mirós Bronzeplastiken fungiert, stellt er zugleich die von dem Künstler so innig empfundene Verbindung von Natur und Kunst sicher (Abb. 63).

Der Zugang zu dem Stiftungsgebäude erfolgt über den Serviceblock. Seine horizontale Gliederung in drei Geschosse ist wegen des Hanggefälles jedoch allein an der nach Süden gerichteten Gartenseite ablesbar. Die lange Eingangsfront im Norden nimmt dagegen lediglich die Geschosshöhe der obersten Ebene auf. Sie tritt – ebenso wie die beiden Schmalseiten des Riegels –

¹⁸²Vgl. El jardín de la estrella. Fundación Joan y Pilar Miró, Palma de Mallorca; in: A & V, 1990, Nr. 24, S. 54–57, S. 54.

als fast blinde, glatte Sichtbetonwand in Erscheinung (Abb. 64). Die lange, homogene Nordflanke des Bautrakts leitete den Besucher, hat er einmal das westlich der Hangstraße Joan de Saridakis gelegene Stiftungsgelände betreten, zum Haupteingang der neuen Architektur. Dieser stellt sich als überdachter, in den Baublock integrierter Vorhof dar, der den gelängten Körper im Nordwesten durchstößt und weit aushöhlt (Abb. 65). Kraftvoll schaltet sich seine rationalistisch klare Plastizität in die opake Flächigkeit der glatten Mauerfront ein. Die hangabwärts von einer gemauerten Brüstung gesicherte, weite Öffnung gibt den Blick auf das in ein Bassin verwandelte Dach des tiefer gelegenen Ausstellungsterns frei. Drei kantigen Felsen gleich ragen dort schräg angeschnittene, kubische Dachluken aus dem Wasser. In den markanten Oberlichtaufbauten wiederholt sich das bereits an der Westwand des Gebäudes bemühte Motiv des prismatischen Fensterwürfels. Zugleich spielen die Dachkuben in ihrer Blockhaftigkeit auf die nahen Hochhaustürme der Umgebung an. Da der ausschnittshafte Blick durch die Öffnung des Eingangsvorhofs Größen- und Distanzverhältnisse optisch verunklärt, wird hier das Zusammenspiel von mediterranem Himmel, naher Wohnbebauung und Dachkuben effektiv in Szene gesetzt. Ein unwirklicher, fast surrealer Eindruck entsteht (Abb. 66, 67).

Der ungegliederten, opaken Homogenität der Nordflanke steht eine Aufhebung der strikten Introvertiertheit der Architektur an der dem Garten zugewendeten Südseite des Serviceriegels gegenüber. Obgleich sie weder den Eingang aufnimmt noch mit dem städtischen Umfeld kommuniziert, muss sie als eigentliche Hauptansichtsseite des Bautrakts gelesen werden, an der die innere Raumaufteilung nach außen durchdringt (Abb. 18). Ein regelmäßiges Raster von Öffnungen und Mauerschlitzen, mit denen Moneo eine in Beton erstarrte Version der in Südeuropa weit verbreiteten Jalousien bietet, perforiert dort unter Betonung horizontaler Gliederungsstrukturen die Außenhaut. Serien rechteckiger Wandöffnungen und tief liegende Fenster, in denen sich das Fassadenschema fortsetzt, zeigen das Sockelgeschoss und die beiden oberen Ebenen des Baukörpers an. Hinter den in Abmessungen und Proportionen aufeinander abgestimmten Rechtecköffnungen verbergen sich im Querschnitt übereinander liegende Korridore. Den Laufgang der oberen Ebene verwandeln unverglaste Maueröffnungen und lamellenartige Betonschlitze in eine dem Terrassengarten zugewendete Loggia. Da sie sich an ihren Schmalseiten öffnet, ermöglicht sie eine kontinuierliche Begehung der Außenanlagen des Neubaus (Abb. 68).

Gegen die blockhafte Stereometrie des Serviceriegels opponiert das skulptural gezackte Volumen der nach Süden, Richtung Meer orientierten Ausstellungsgalerie. Der im Grundriss so deutlichen Differenziertheit der beiden Bauakte wirken jedoch der durchgehend verwendete, helle Sichtbeton wie auch eine sorgfältig aufeinander abgestimmte Fassadengestaltung entgegen. Im Ergebnis wird der Gesamtbau als gestalterische Einheit erfahren. Ein rhythmischer Wechsel von glatten, opaken Mauerscheiben und quer gerasterten Außenwänden, denen breit gestreckte Betonschlitzte eine fast reliefartige Wirkung verleihen, bestimmt die Fassadenabwicklung des spitzwinkligen Sternkörpers (Abb 18, 69). Die aufklaffenden Mauerspalten der lamellenartigen Strukturen versorgen den Ausstellungsraum mit Tageslicht, ohne dabei ein Hineinschauen in das Gebäudeinnere zu erlauben. Gleiches gilt für eine Reihe tief liegender Fenster, die unmittelbar über dem Boden in die Mauerscheiben des Ausstellungstrakts eingelassen sind und die natürliche Ausleuchtung der Galerie ergänzen. Der für die ganze Fassadengestaltung des Sternvolumens kennzeichnende Dualismus von Öffnung und Abschottung, zielt stets darauf ab, einen zwar lichtdurchfluteten, doch autarken Innenraum zu schaffen, der den Dialog mit seinem urbanen Umfeld konsequent verweigert.

Nicht der mögliche Blick in den Galerieraum, sondern ein von der mallorquinischen Keramikerin María Antoni Carrió nach einem miroschen Wandentwurf (*maqueta*) aus dem Jahre 1978 angefertigtes und in die Außenwand des Ausstellungssterns integriertes Kachelbild (*mural*) verweist vom Garten aus plakativ auf den Inhalt des Gebäudes (Abb. 70). Eine zweite Baukeramik aus glasierten Steinzeugfliesen ziert das Innere der Cafeteria. Ihre Ausführung übernahm der mit Miró befreundete Keramiker Joan Gardy Artigas.¹⁸³ Vorzeichnungen von Miró für eine in den 50er Jahren geplante, jedoch nicht realisierte Mosaikwand für die Stadt Cincinnati, Ohio dienten ihm als Vorlage.¹⁸⁴ Beide Kachelbilder verweisen auf die zahlreichen großformatigen Baukeramiken, die Miró weltweit für öffentliche Gebäude geschaffen hat. Als Kunst am Bau deuten sie zugleich *per se*

¹⁸³Der Keramiker Joan Gardy Artigas stand mit Miró in enger persönlicher Verbundenheit. Sein Vater Josep Llorens i Artigas war ein künstlerischer Weggefährte und Freund des Katalanen. Viele von Mirós keramischen Arbeiten, darunter die berühmten, großen Kachelbilder und der Skulpturenpark der Fondation Maeght (Labyrinth Miró) sind in Zusammenarbeit mit dem Keramikmeister Llorens Artigas entstanden. In den 50er Jahren hatte sein Sohn Joan Artigas selbst Gelegenheit, seinem Vater und Miró bei der Herstellung von Keramiken behilflich zu sein.

¹⁸⁴Vgl. Fundación Pilar y Joan Miró; in: Lápiz, 1993, Nr. 95/96 (Museos y Centros de Arte Contemporáneo), S. 63–66, S. 65.

auf eine synthetische, die Künste vereinende Sichtweise der Architektur hin.

3.2.2. Innenraum

Eingangs- und Servicetrakt

Der dreigeschossige Riegel nimmt neben dem Eingangs- und Empfangsbereich interne Räume wie Personalbüros, die Restaurierungswerkstatt und Lager auf. Daneben beherbergt er die wissenschaftlichen Service- und Nutzungsbereiche der Stiftung, darunter ein Auditorium mit 100 gestaffelten Sitzen, ein Dokumentationsarchiv und eine zweigeschossige Spezialbibliothek mit über 11 000 Buch- und Zeitschriftenbänden zu Mirós Werk und zur Gegenwartskunst. In der mittleren Ebene des blockhaften Trakts befindet sich außerdem ein im Ostteil des Baukörpers eingerichteter, 110 m² großer Raum für Wechselausstellungen. Da sich dieser zur vollen Höhe des Gebäudes erhebt, erscheint er trotz seiner vergleichsweise kleinen Grundfläche großzügig, doch kann die enorme Wandfläche nur bedingt als sinnvoller Hängegrund für Gemälde genutzt werden. Ein weiterer kleiner Ausstellungsraum ist seit dem Sommer 1999 im Sockelgeschoss des Servicetrakts eingerichtet. Er ist ausschließlich der Präsentation von Druckgrafiken vorbehalten, die junge Künstler in den für Workshops geöffneten Werkstatträumen von Son Boter geschaffen haben.

Die innerräumliche Organisation des quaderförmigen Baublocks folgt in allen drei Geschossen identischen Prinzipien. Im Querschnitt übereinander liegenden Korridore an der Gartenseite erschließen die Ebenen, indem sie die Längsausrichtung des Riegels nachvollziehen. Sie funktionieren als den Grundriss strukturierende Raumverteiler, die eine Verbindung zwischen den nach Norden hin orientierten Nutzräumen schaffen (Abb. 71). Während die in den Hang gebauten und daher fensterlosen Räume des Sockelgeschosses und der mittleren Ebene immer auf Kunstlicht angewiesen sind, fällt in das oberste Geschoss, wo die Verwaltung eingerichtet ist, durch ein Glasband im flachen Dach des Baublocks reichlich Tageslicht. Den hohen Saal für Wechselausstellungen versorgt ein einziges großes Seitenfenster, das die Geschlossenheit der langen Nordfront an ihrem östlichen Ende durchbricht, mit Sonnenlicht (Abb. 72).

Über den Servicetrakt erfolgt der Zugang zum Ausstellungstern. Der dezentralen Positionierung des Haupteingangs entspricht dabei ein Erschließungsweg, der im obersten Geschoss des gelängten Riegels ansetzt und sich hinab in die Gartenebene entwickelt. Der den Serviceblock aushöhlende Vorhof leitet den Eintretenden zunächst in das von einer Glas-Stahlkonstruktion zum Außenraum hin gesicherte Foyer (Abb. 73). Da Moneo den östlich des ankommenden Besuchers platzierten inneren Empfangsbereich im grundsätzlich rechtwinklig angelegten Grundrissgitter des Bautrakts spitzwinklig aufsplitterte und leicht über die Diagonale herausdrehte, entsteht eine räumliche Spannung, die die unregelmäßige Struktur der Ausstellungsgalerie bereits vage andeutet (Abb. 71).¹⁸⁵ Das mit einer kleinen Garderobe und einer schlichten Informationstheke eher spärlich ausgestattete Foyer markiert den Ausgangspunkt der inneren Erschließung. Hier setzen ein schräg gestellter Fahrstuhlschacht und eine schmale Treppe an. Sie leiten hinab zu einem weiten, fensterlosen Hallenraum. Der im Querschnitt unter dem überdachten Vorhof und dem kleinen Eingangsraum platzierte Bereich liegt an der Schnittstelle zwischen dem Servicetrakt und dem Ausstellungstern (Abb. 60). Er übernimmt die Rolle des eigentlichen Empfangs. Hier erst erwartet den Besucher das im heutigen Museumsbetrieb gewohnte kommerzielle Angebot. Das nach innen hin offene Vestibül wird ganz von der Präsenz eines reich bestückten Buch- und Geschenkshops beherrscht. Eine Videozone, in der Dokumentationen über Mirós Leben und Werk gezeigt werden, ergänzt das Informationsangebot. Nach Süden hin öffnet sich das Mauerwerk des Hallenraums zu einem breiten, türlosen Durchgang. Er leitet hinüber in den unmittelbar angrenzenden Sternkörper.

Ausstellungsgalerie

Das Innere des Sternvolumens ist als offen unterteilter Großraum konzipiert. Gegenüber der konventionellen Grundrissdisposition des Servicetrakts erscheint die Galerie für Mirós Werke als freier, informeller Raum (Abb. 74–76). Auf Rechtwinkligkeit, Parallelismen und Wiederholungen wird im Grundriss

¹⁸⁵Das aus einem regelmäßigen Grundrissraster herausgedrehte Raumvolumen findet sich in Moneos Architektur häufiger. Eine schräg gesetzte Eingangsvorhalle zeigt erstmals sein Bankinter-Gebäude (1972–77) in Madrid. Beim Centro Kursaal (1991–99) in San Sebastián bestimmen zwei gegeneinander gedrehte Baublöcke sogar die gesamte Entwurfsidee (Abb. 19).

zugunsten einer aufgebrochenen, diskontinuierlichen Raumstruktur verzichtet (Abb. 60). Der Ausstellungsbereich formiert sich aus drei stufig versetzten Ebenen, die zusammen eine Grundfläche von 612 m² umschreiben. Mit der Abtreppung des Galeriebodens reagiert Moneo auf das vorhandene Geländegefälle. Die Terrassierung des Berghangs wird gleichsam innerräumlich fortgeführt. Da die drei ungleichen Ebenen zueinander in Beziehung gesetzt sind, erlauben sie unterschiedliche Betrachterstandpunkte. In ihrer Offenheit ermöglichen sie zudem eine summarische Erfassung der gesamten inneren Anlage des Sternkörpers. Kurze Rampenläufe, die von extrem einfachen, minimalistisch gestalteten Stahlgeländern gesichert werden, überbrücken die gemäßigten Höhenunterschiede des gestaffelten Bodenniveaus und lassen verschiedene Rundgänge durch die Ausstellung zu (Abb. 74). Den kubistisch aufgebrochenen Raum schneiden in wechselnder Ausrichtung eingezogene Trennmauern von unterschiedlicher Höhe. Sie teilen das Innere der Galerie in individuelle Raumabschnitte und schaffen zusätzliche Präsentationsflächen für Gemälde.

Im ganzen Ausstellungstern agieren helle Sichtbetonwände, in denen sich das Material des Außenbaus fortsetzt, als neutraler, einheitlicher Hintergrund für die Exponate. In der rohen Schlichtheit der unverputzten Wände werden ebenso wie im graufarbenen Industrieboden aus mallorquinischer Produktion reduktionistische Absichten offenbar, die dem Innenraum eine archaische Ästhetik verleihen.¹⁸⁶ Mit den kargen Wänden kontrastiert eine opulent inszenierte Tageslichtausleuchtung. Effektiv filtern große, gemaserte Ala-basterscheiben, die Moneo an Stahlrahmen befestigen und vor die Lamellenschlitze der Begrenzungsmauern spannen ließ, das seitlich einfallende Sonnenlicht. Die zwar lichtdurchlässigen, doch milchig getrübbten Alabasterplatten verhindern gezielt die Sicht auf die nahen Apartmenttürme. Den Innenraum indetauchen sie in ein weiches, diffuses Licht. Eine unfassliche, spielerische Atmosphäre von hoher sinnlicher Erlebnisqualität entsteht. Ein ähnlicher Effekt lässt sich bei den gleichfalls alabasterverblendeten Oberlichtkuben und dem weit vorkragenden Fensterprisma der Westwand beobachten (Abb. 77). Die natürliche Ausleuchtung der Galerie wird von den tief liegenden Rechteckfenstern im Mauerwerk der Sternzacken verstärkt (Abb. 74, 75). Durch die mit klarem Fensterglas versehenen Öffnungen tritt ungefiltert Tageslicht ein. Mächtige,

¹⁸⁶Die im einheimischen Santinyi hergestellten Bodenplatten werden auf Mallorca häufig verwendet und sind in zahlreichen Gebäuden der Insel anzutreffen.

schräg geschnittene Gewände vergrößern dabei den Lichteinfall, doch können die tief einfallenden Sonnenstrahlen niemals direkt auf die gezeigten Gemälde treffen. Vom Inneren der Galerie aus erscheinen die unmittelbar über dem Boden eingelassenen Fenster als helle, scharf umrissene Lichtflächen, die den Blick gezielt auf den Garten und das den Sternkörper umgebende Wasserbassin lenken. Die Klarheit des Eindrucks kann allerdings von dem auf Mallorca häufig stark wehenden Meerwind, der das Wasser je nach Windstärke und -richtung an die Fensterscheiben spritzen lässt, mitunter erheblich getrübt werden.

4. Aspekte der Interpretation

4.1. Architektur und Ort

"Ich glaube, dass es zu den wichtigsten Erfahrungen in der Architekturausbildung gehört, dem Flüstern des Orts zuhören zu lernen. Für jeden Architekten ist es von entscheidender Bedeutung, wahrzunehmen, was bewahrt, was vom vorhandenen Ort in die neue Präsenz eindringen und nach dem Bau des substantiell unbeweglichen Artefakts darin auftauchen sollte. Das Verständnis dafür, was zu ignorieren, was abzu- ziehen, auszulöschen, hinzuzufügen oder umzugestalten ist, gehört zu den Grundlagen der Architekturpraxis"¹⁸⁷

(Rafael Moneo, 1992)

Unter allen Museumsgebäuden, die bislang nach Rafael Moneos Plänen entstanden, sind allein beim *Museo Nacional de Arte Romano* in Mérida und bei der *Fundación Pilar y Joan Miró* auf Mallorca Entstehungs- und Ausstellungsort der Exponate weitestgehend identisch. Während das emeritensische Ausstellungshaus einer unter archäologischen Museen weit verbreiteten und aus

¹⁸⁷Zitiert nach R. Moneo: Das Flüstern des Ortes; in: P. Nigst, Akademie der Bildenden Künste Wien (Eds.): Rafael Moneo. Bauen für die Stadt, Ausstellungskatalog Wien, 1993, S. 18–21, S. 19 (= dt. Übers. von Moneos Vortrag "The Murmur of the Site" für die "Anywhere Conference", Japan 1992). In dem Vortrag untermauert Moneo seine Ausführungen zum Thema Architektur und Ort am Beispiel seiner Miró-Stiftung und seines Auditoriums (1987–1999) in Barcelona.

Gründen der Koordination zwischen Ausgrabung, Restaurierung, Konservierung und Ausstellung der Fundstücke bewährten Praxis der Architekturerrichtung am Fundort folgt, gehört die auf Mallorca erbaute Galerie für Mirós Werke zum Typus des monografischen Museums, das einem einzigen Künstler gewidmet ist und inmitten dessen privatem Lebens- und Schaffensraum erbaut wurde. In der Regel sind die einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit am Ort ihres Wirkens vorbehaltenen Ausstellungsräume in bereits vorhandenen Gebäuden eingerichtet, die für eine museale Nutzung umgestaltet oder zur Gedenkstätte aufbereitet wurden. Beispielhaft hierfür stehen die weltweit so zahlreich erhaltenen Geburts- und Wohnhäuser von Malern, Bildhauern, Komponisten oder Literaten. Ein *in situ* geschaffener Museumsneubau, der – wie Moneos *Fundación Pilar y Joan Miró* – einen neuen architektonischen Kontext für die Kunst schafft, ist bis heute dagegen die Ausnahme. Die Möglichkeit zum intensiven Dialog mit dem Charakteristischen der Exponate ist indes allen monografischen Museen gemein. Für die architektonische Ausformulierung der vor Ort entstandenen Neubauten können sich darüber hinaus aus der mit identifikatorischen Zusammenhängen behafteten räumlich-kontextuellen Situation wichtige Anknüpfungspunkte ergeben. Moneo hat dies in Mérida, wo das "römische" Mauerwerk der Architektur historische Dimensionen des *genius loci* bildhaft wieder belebt, beispielhaft vorexerziert, und auch bei seinem mallorquinischen Museum ist der Entwurf stark auf die Eigenheiten des Ortes bezogen. Wie nachfolgend zu zeigen bleibt, verschwimmt sich in dem aufgesplitterten Gebäude die Reaktion auf den widersprüchlichen urbanen Kontext mit dem Bemühen um eine Annäherung an den geistigen Gehalt von Mirós Kunst. Ergebnis ist eine Architektur, die aus der Gratwanderung zwischen Einbindung und Eigenständigkeit ihre spezifischen Qualitäten bezieht.

Das zweiteilige Stiftungsgebäude ist den bestehenden topografischen Strukturen von Son Abrines angepasst. In der Abstufung des Gebäudevolumens, in den versetzten Teilebenen im Inneren des Ausstellungsterns und in der neuen Gartenanlage wird die für Mirós Gemarkung und das gesamte Erscheinungsbild Mallorcas charakteristische Terrassierung der Berghänge übernommen. Die horizontale Staffelung des Geländes ist auf der Insel ein Relikt der Araberherrschaft (903–1229 n. Chr.), das selbst bei steilem Gefälle eine landwirtschaftliche Nutzung des Bodens und blühende Gärten ermöglicht.¹⁸⁸

¹⁸⁸Vgl. B. Catoir: *Miró auf Mallorca*, 1995, S. 14.

Mörtellose Mauern aus Bruch- und Feldsteinen, die nach überkommener Bauweise kunstvoll aufgeschichtet werden, befestigen noch heute die auf Mallorca so zahlreich vorhandenen Terrassenfelder. Der zyklonische Mauer-verbund war auf den Balearen jedoch schon lange vor der Hangterrassierung verbreitet und ist dort seit den kegelartigen Turmbauten der bronzezeitlichen Talayot-Kultur, die rund um Mallorcas Küste stehen, nachweisbar. Bis heute prägt er nachhaltig die Tektonik der Insel.¹⁸⁹ Als *tancas* bekannte, niedrige Bruchsteinmauern grenzen Straßen und Geländeparzellen ab; mehrere Meter hohe stützen Hangterrassen und fieden Privatbesitz ein. Auch Miró ließ in der tradierten Mauerbauweise sein Anwesen umgrenzen. Schützend umwallt hohes Bruchsteinmauerwerk das Terrain und festigt das abschüssige Gelände. In der alten *masia* von Son Boter kamen Bruchsteine ebenso zum Einsatz wie in Serts Malstudio, das nicht nur in seinen Außenanlagen, sondern sogar an der Nord- und Westwand des Baukörpers selbst zyklonische Mauern aufweist. Auch Moneo bediente sich des überlieferten Mauerbauverfahrens und ließ die Stützmauern des neuen Terrassengartens in der inseltypischen Bruchsteinbauweise ausführen. Der bewusste Rückgriff auf archaische Elemente der mallorquinischen Baukultur muss sowohl bei ihm als auch bei Sert als identitätsstiftender Versuch, die geschichtliche Kontinuität des Ortes sicherzustellen, gewertet werden.

Moneos Bemühen, das Stiftungsgebäude mittels inseltypischer Materialien und Bauweisen in seine gewachsene Umgebung zu integrieren, geht mit einer formalen Bezugnahme auf Mirós oberhalb gelegenes Malstudio von Sert einher. Dialogisierend stehen sich die beiden schräg zueinander gestellten Baukörper gegenüber (Abb. 56). Grundform und Ausrichtung von Moneos Serviceriegel orientieren sich dabei an Vorgaben der sertschen Architektur. Auch schafft der helle Sichtbeton des Stiftungsneubaus eine klare gestalterische Verbindung zu dem kleinen Ateliergebäude. Auf dessen plastisch modellierte und durch bunte Farbfelder spielerisch belebte Fassadenstruktur antwortet Moneo jedoch mit einer strengen, homogenen Flanke, deren geradlinige Geschlossenheit eher der Kargheit des alten Landhauses von Son Boter entspricht. Statt mit dem nahen Malstudio auch fassadengestalterisch zu kommunizieren, stellt sich die lange Eingangsfront im Norden des Serviceblocks als präzise Trennlinie dar, die sich mit Nachdruck zwischen die alte Terrainbebauung und die neue Architektur-anlage schaltet (Abb. 64). Gezielt schottet ihr opakes Mauerwerk den Blick von

¹⁸⁹Vgl. ibd..

den meerwärts gelegenen Hochhaustürmen ab und lenkt ihn auf die bestehenden Gebäude des Anwesens. Eine deutliche Front zum umliegenden Wohnviertel entsteht.

Die entschiedene Zurückweisung der fahrlässigen Hangbebauung findet in der eigenwillig gezackten Ausstellungsgalerie ihre höchste Steigerung. Flüchtige Handzeichnungen, die am Anfang der Entwurfsidee stehen, lassen Moneos Formfindung des Sternkörpers nachvollziehen. In den Ideenskizzen löst sich eine anfänglich L-förmig gedachte, geschlossene Grundstruktur zusehends zugunsten einer zergliederten Baumasse auf (Abb. 58, 59). Ein frühes Entwurfsmodell zeigt die Ausstellungsgalerie noch als komprimiertes, fächerartiges Volumen (Abb. 78). Der Prozess der Gestaltsuche mündete schlussendlich in einer scharfkantig aufgebrochenen Stereometrie von expressiver Plastizität. In dem mathematisch unregelmäßigen Körper spiegelt sich eine im Museumsbau der jüngsten Vergangenheit generell verstärkt zu beobachtende und von Architekten wie Frank O. Gehry (siehe z. B. *Museo Guggenheim*, 1991–97, Bilbao) oder Daniel Libeskind (siehe z. B. *Jüdisches Museum*, 1994–99, Berlin) ausgiebig kultivierte Tendenz zur fragmentierten Grundform wider. Die Zergliederung der Baumasse ist bei Moneos *Fundación Pilar y Joan Miró* jedoch weniger Ausdruck einer formal-ästhetischen Haltung, die auf Dekonstruktion abzielt, sondern – ähnlich wie bei Álvaro Sizas zeitgleich entworfenem *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (1990–95) in der Altstadt von Santiago de Compostella (Abb. 25) – als Reaktion auf die spezifische Konditionierung des urbanen Kontexts zu verstehen. Schroff, ja aggressiv antwortet der Ausstellungsstern auf die nahen Wohnsilos. Seine blickdichten Fassaden und die spitz zulaufenden Außenmauern signalisieren Unnahbarkeit und Zurückweisung. Moneo selbst beschrieb den gezackten Körper als eine *"Art militärische(r) Festung, die sich gegen den anrückenden Feind zur Wehr setzt"*.¹⁹⁰ Das Bild der auf Mallorca weit verbreiteten Wehrburgen polygonalen Grundrisses, deren berühmtestes Beispiel, das über Jahrhunderte als Gefängnis benutzte *Castillo de Bellver* aus dem 13. Jahrhundert, nur wenige hundert Meter Luftlinie von dem Stiftungsgelände trennen, hat in seiner Sternгалerie gewissermaßen eine neue, zeitgemäße Deutung erfahren. Den trutzigen Eindruck des kantigen Körpers verstärkt das einem Wassergraben gleich um die Galerie gelegte Gartenbassin. Es bekräftigt ebenso wie das Becken

¹⁹⁰Zitiert nach R. Moneo: Das Flüstern des Ortes; in: P. Nigst, Akademie der Bildenden Künste Wien (Eds.): Rafael Moneo. Bauen für die Stadt, Ausstellungskatalog Wien, 1993, S. 18–21, S. 21 (= dt. Übers. von Moneos Vortrag "The Murmur of the Site" für die "Anywhere Conference", Japan 1992).

auf dem Dach des Ausstellungsterns die gewollte Distanz zu den hangaufwärts wuchernden Apartmentblöcken. Beide Bassins erinnern darüber hinaus an die Nähe des von Son Abrines aus kaum noch sichtbaren Meeres und können dahingehend auch als Versuch, die ursprüngliche Integrität des Ortes wiederherzustellen, verstanden werden. Im Hinblick auf konservatorische Erfordernisse indes ist das Dachbassin problematisch, da seine Wassermassen die Luftfeuchtigkeit im Ausstellungsraum bedenklich erhöhen und damit die Regulierung des Raumklimas unnötig erschweren.¹⁹¹

4.2. Inspiration und Transformation:

Die mittelmeerische Bautradition und das Vokabular der Moderne

Moneos Bestrebungen, der verschütteten Identität des Ortes nachzuspüren, finden ferner im Einsatz kennzeichnender Gestaltelemente des vom mittelmeerischen Bauen inspirierten Vokabulars der Moderne ihren Niederschlag. Indem sich der Architekt einer nüchternen Linienführung, weißer, glatter Fassaden und einfacher Materialien wie Sichtbeton und Bruchsteinen bedient, verknüpft er Elemente der mediterranen Bautradition mit typisierten Ausdrucksformen der Moderne. Dass Moneo damit die lokale Baukultur respektiert und charakteristische Merkmale ihrer jüngeren Entwicklung aufgreift, bleibt nachfolgend aufzuzeigen.

Der Einfluss, den die volkstümliche Architektur des Südens mit ihren klaren, weißen Gebäudeprismen und der schmucklosen Formensprache auf den von Le Corbusier geprägten Internationalen Stil nahm, ist von der Forschung längst erkannt und eingehend analysiert worden.¹⁹² In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg lieferte das spontane, amorphe Vokabular der mediterranen Tradition dem Organizismus skandinavischer Architekten wie Alvar Aalto oder

¹⁹¹Vgl. Lápiz, 1993, Nr. 95/96, S. 63–66, S. 65.

¹⁹²Le Corbusier fand bereits in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts unter dem auf Reisen durch Südeuropa und Nordafrika gewonnenen Eindruck der weißen Würfel des Mittelmeerraums zu einer dekorarmen Hausarchitektur aus einfachen, klar gegliederten Baueinheiten. Zu den mediterranen Wurzeln seines Architekturwerks siehe z. B. Danièle Pauly (Ed.): *Le Corbusier et la Méditerranée*, Ausstellungskatalog, Centre de la Vieille Charité Marseille, 27. Juni – 27. Sept. 1987, Marseille 1987.

Jørn Utzon wichtige Anregungen.¹⁹³ Umgekehrt hat in der spanischen Architektur des Mittelmeerraums ein gleichsam sylogistischer Rückkoppelungseffekt stattgefunden, der vor allem in der avantgardistischen Wohnhausarchitektur des katalanischen Küstenraums und der Balearen bis heute kraftvoll nachwirkt.¹⁹⁴ Auf der Grundlage der Wesensverwandtschaft zwischen gestalterischen Aspekten der mediterranen Bauweise und Vorstellungen der Moderne entwickelte der Katalane José Antonio Coderch (1913–84), dessen Architekturwerk wegen seiner Regime-Treue lange vernachlässigt wurde, in den 50er und 60er Jahren ein in Spaniens Küstenraum bis heute aktuelles Konzept des mittelmeerischen Haustyps.¹⁹⁵ In seinen topologisch organisierten Wohnhäusern wie dem *Casa Ugalde* (1951, Caldes d'Estrac, Barcelona), dem *Casa Coderch* (1955, Caldes d'Estrac, Barcelona), dem *Casa Uriach* (1961, L'Ametlla del Vallès, Barcelona, zusammen mit Manuel Valls) oder dem *Casa Rozes* (1962–64, Rosas, Gerona) besinnt er sich auf die stereometrisch strengen Volumenblöcke und die schmucklosen Formen der ländlichen Architektur Kataloniens zurück und unterzieht sie den Abstraktionsmechanismen der Moderne.¹⁹⁶ Ähnliche Ansätze finden sich in den Wohnarchitekturen von Coderchs Zeitgenossen Josep María Sostres und Francisco Cabrero.¹⁹⁷ Auch Josep Lluís Sert, der Mirós Malstudio auf Mallorca und später auf Ibiza die Siedlung *Can Pep Simó* (1964, Cap Martinet, Santa Eulària d'en Riu) entwarf, oder der Däne Jørn Utzon, der sich Anfang der 70er Jahre in Port Petro auf Ibiza ein in pavillonartige Einheiten aufgelöstes Wohnhaus (*Casa Utzon* 1971/72) schuf, beziehen in ihren balearischen Architekturen traditionelle Elemente bewusst mit ein und passen das Vokabular eines organisch geprägten Internationalen Stils den lokalen Gegebenheiten an. In der jüngsten Vergangenheit findet die mediterrane Synthese aus Tradition und Moderne in Gebäuden wie Utzons mallorquinischer Sommerresidenz *Can Feliz* (1992–94), die er zusammen mit seinen Söhnen Jan und Kim entwarf, oder in den Wohnhäusern von katalanischen Architekten wie dem Team Elías Torres Tur und José Antonio Martínez Lapeña ihre konsequente Fortsetzung. Ihr *Casa Gilli* (1985–87, Cap

¹⁹³Zum Einfluss der mediterranen Architektur auf Aaltos Werk siehe z. B. Alvar Aalto (Ed.): Alvar Aalto. Il Báltico e il Mediterraneo, Venedig 1990.

¹⁹⁴Einen ausgiebig bebilderten und mit zahlreichen Einzelbeispielen belegten Überblick über die neuere Entwicklung der spanischen Wohnhausarchitektur insbesondere des Küstenraums bietet der Zeitschriftenband A & V, 1996, Nr. 60 (Casas españolas / Spanish Houses).

¹⁹⁵Vgl. Carlos Fochs (Ed.): J. A. Coderch de Sentmenat, 1913–1984, 1989, S. 7.

¹⁹⁶Zu Coderchs Einfamilienhäusern siehe ibd., S. 27–69 (Casas unifamiliares).

¹⁹⁷Vgl. A & V, 1996, Nr. 60, S. 30 und 32.

Martinet, Ibiza) zeigt eine expressive Steigerung des balearischen Themas der aufgebrochen in die Landschaft gebetteten Baumasse (Abb. 79).¹⁹⁸ Virtuoso fragmentierte Prismen und dynamische Diagonalen beherrschen das an Coderchs *Casa Ugalde* erinnernde und wie dieses im leuchtenden Weiß des Südens gehaltene Gebäude.

Zu einer formal verwandten Lösung hat Moneo in der nur wenige Jahre später auf Mallorca entstandenen *Fundación Pilar y Joan Miró* gefunden. In der Architektur des Ausstellungsterns besinnt er sich seiner organischen Anfänge. Zugleich greift er in dem unregelmäßig aufstrukturierten Volumen die im neueren katalanisch-balearischen Wohnhausbau so häufig zu beobachtende Tendenz zur "kubistischen" Zergliederung der Baumasse auf. Auch wird der Sichtbeton, das klassische Baumaterial der Moderne, ähnlich wie bei Mirós Malstudio von Sert oder beim *Casa Gili* von Torres Tur und Martínez Lapeña hier in einer modellierenden, bildhauerischen Weise benutzt. Moneos gezielter Einsatz rhetorischer Mittel des organisch geprägten Internationalen Stils ist hier als Versuch zu verstehen, auf die zwiespältigen Gegebenheiten des urbanen Umfelds mit einer der lokalen Baukultur vertrauten Sprache zu antworten. Während andere Architekten unserer Zeit wie beispielsweise der Nordamerikaner Richard Meier helle, kubische Solitäre nahezu losgelöst von ihrem topografischen und (architektur)historischen Kontext kultivieren, resultiert die Aneignung typisierter Formulierungen der Moderne bei Moneos *Fundación Pilar y Joan Miró* aus der Analyse des Ortes und ist nicht Ausdruck eines einmal gefundenen Personalstils. Charakteristische Vorstellungen der Spätmoderne wie das glatte, weiße Mauerwerk aus Sichtbeton oder die skulpturale Behandlung einer kargen, schmucklosen Baumasse unterzieht der Spanier dabei in bewährter Manier denselben Transformationsprozessen wie historische Baustile und -techniken, an die er etwa beim *Museo Nacional de Arte Romano* in Mérida anknüpft.

Doch geht er in seinem Stiftungsgebäude auf Mallorca über das Typisierte hinaus und greift Detaillösungen und Grundrissstrukturen auf, die im Architekturwerk berühmter Vertreter der internationalen Moderne und ihrer Spätformen vorweggenommen sind. Bereits die den Gesamtentwurf des Neubaus bestimmende Kombination eines strengen, linearen Baublocks mit einem organisch bewegten Trakt scheint von den Bibliotheksgebäuden des Finnen Alvar Aalto inspiriert, den Moneo seit seiner Studienzeit bewunderte und mit dessen

¹⁹⁸Zum Casa Gili siehe ibd., S. 52 f. (Torres & Lapeña, *Casa en Cap Martinet*, Ibiza, 1985–1987).

Architektur er sich 1961 während seines Auslandsjahrs in Skandinavien eingehend befasste.¹⁹⁹ In Aaltos Bibliotheken in Seinäjoki, Finnland (1963–65), Rovaniemi, Finnland (1965–68) und Mount Angel, USA (1967–70) fügen sich in vergleichbarer Weise eine fächerförmige Baueinheit, in der die Lesesäle untergebracht sind, und ein geradlinig komponierter Eingangs- und Verwaltungsblock dialektisch aneinander (Abb. 80).²⁰⁰ Die Stadtbibliothek der finnischen Kleinstadt Seinäjoki zeigt darüber hinaus mit ihren weiß gestrichenen, aluminiumverkleideten Holzlamellen der Außenwände sogar fassadengestalterische Elemente, die in Struktur und Funktion den quer gerichteten Betonschlitzfenstern von Moneos Stiftungsgebäude ähneln (Abb. 69, 81).

Die markanten, schiefwinkligen Lichtwürfel der Ausstellungsgalerie finden dagegen vornehmlich in Le Corbusiers Sakralbauten ihre Vorläufer. In den aufragenden Oberlichtwürfeln der *Fundación Pilar y Joan Miró* und dem im Westen weit aus der Mauerflucht hervortretenden Fensterkubus wandelt Moneo gestalterische Lösungen ab, die Le Corbusier für sein Kloster *Sainte Marie de La Tourette* (1956–60) bei L'Arbreleze im französischen Massif Central entwickelte. Sowohl das Konglomerat zylindrischer Dachluken an der Nordkapelle des Klosters als auch die prismatisch geformten Lichtaufbauten auf dem Flachdach der Sakristei können als wichtige Inspirationsquellen für Moneos in freiem Rhythmus auf der Gebäudehaut verteilte Fensterwürfel gelten.²⁰¹ Von innen betrachtet dagegen erinnern die schachtartig ausgebildeten, mit Alabaster verblendeten Lichtöffnungen des Ausstellungssterns stark an die weit zurücktretenden Fenster mit schräg eingeschnittenem Gewände, die Le Corbusier für die Südfassade der Wallfahrtskirche *Notre Dame du Haut* (1950–55) in Ronchamps vorgeschlagen und mit bunten Glasscheiben versehen hat (Abb. 76, 77, 82).²⁰²

¹⁹⁹Zum nachhaltigen Eindruck, den Aalto bei Moneo hinterließ, siehe auch auch Teil C, Kapitel V, 4.2, S. 191 dieser Arbeit.

²⁰⁰Zur Bibliothek in Seinäjoki siehe F. Fusario: *Le biblioteche di Alvar Aalto*, Rom 1981, S. 57–66; zur Bibliothek in Rovaniemi siehe *ibid.*, S. 67–90; zur Bibliothek in Mount Angel siehe *ibid.*, S. 109–114.

²⁰¹Zum Kloster La Tourette siehe z. B. Sergio Ferro, Chérif Kebbal, Potié Philippe, Cyrille Simonnet: *Le Corbusier. Le Couvent de la Tourette*, Marseille 1987.

²⁰²Le Corbusiers Lichtöffnungen an der Südwand seiner Wallfahrtskirche in Ronchamps sind unter dem Eindruck des Tales von M'zab in der algerischen Wüste, das Le Corbusier 1931 besuchte, entstanden und stehen ihrerseits unter dem Einfluss der Architektur des Südens.

4.3. Raum- und Lichtsymbolik im Ausstellungsstern

In Moneos Sterngalerie vereint sich die Reaktion auf den Kontext mit der symbolhaften Sprache einer figurativen Architektur, die auch auf ihren Inhalt verweist. Klar und eindeutig reagiert der vielschichtig lesbare Baukörper auf den topografischen Ort; zugleich aber bezieht er sich auf die im Inneren der Ausstellungsgalerie gezeigte Kunst. Unmittelbar assoziiert die gezackte Form des Gebäudes die aus Mirós kosmischem Formenrepertoire bekannten Sterngebilde, wie sie vermehrt in seiner größtenteils auf Mallorca entstandenen Serie der *Constelaciones* (1940–41) auftauchen.²⁰³ Moneos Absicht, in der Morphologie der Architektur auf Mirós Kunst hinzudeuten, wird darüber hinaus im offenen, unregelmäßigen Grundriss des Ausstellungssterns offenbar, wo eine nicht-euklidische Geometrie traditionelle Raumvorstellungen ersetzt. Bewusst wird hier auf eine geordnete Grundrissystematik verzichtet, um eine Atmosphäre zu schaffen, die den vitalen, organischen Qualitäten von Mirós regelfremder Bildwelt architektonisch Ausdruck verleiht. Die zickzackförmigen Keile und die bruchstückhaft ineinander übergehenden Ebenen der Galerie vereinen sich zu einem informellen, "postkubistischen" Raum, dessen aufgebrochene Erscheinung Mirós wimmelnde Welt abstrakter, surrealer Formen evoziert. Trotz der angestrebten Synthese von Architektur und Exponaten kann in den sich spitzwinklig verengenden Sternzacken des Ausstellungsraums eine adäquate Präsentation der Gemälde vermisst werden, denen häufig ein angemessener Erfassungsraum fehlt. Dennoch sind das "archaische" Material des *beton brut* und die monolithischen Wände mit ihrer rauen Oberflächentextur von einer starken, ursprünglichen Ausdruckskraft, die den elementaren Formfindungen des Katalanen entspricht. Sowohl der helle Sichtbeton als auch die diffuse, goldene Ausleuchtung mit Tageslicht betonen darüber hinaus den mediterranen Charakter von Mirós Kunst. Im Zusammenspiel mit der harten, südlichen Sonne allerdings verwandeln sich die den Fensteröffnungen vorgeblendeten Alabasterplatten mitunter in gigantische, expressiv leuchtende Scheiben, die eher an Rauminstallationen erinnern, denn als Architekturelemente erfahren werden.

Mit semitransparenten Materialien versehene Lichtöffnungen sind

²⁰³Miró hat die Serie der 23 Sternbilder (*Constelaciones*) im Januar 1940 noch in der Normandie begonnen, dann aber erst auf Mallorca 1941 vollendet.

vornehmlich aus der sakralen Architektur bekannt. Bereits das kreuzförmige Mausoleum der römischen Kaiserin Galla Placidia (um 450 n. Chr.) in Ravenna zeigt Alabasterscheiben, die in die hoch liegenden Fensteröffnungen des kleinen Gebäudes eingelassen sind und den Innenraum in ein geheimnisvolles, weiches Dämmerlicht tauchen.²⁰⁴ Im Kirchenbau verleiht seit dem Mittelalter das durch bunte Glasfenster eintretende Sonnenlicht dem Göttlichen Ausdruck. Eine ähnliche Lichtwirkung lässt sich je nach Sonnenstand und Tageslichtintensität in Moneos Ausstellungsraum beobachten. Die mitunter dramatisch leuchtenden Alabasterscheiben schaffen dort eine pseudosakrale Atmosphäre, die Transzendentes assoziiert. Während in der sakralen Architektur bis heute durch eine gezielte Lichtsymbolik religiöse Inhalte vermittelt werden, bleibt indes fraglich, ob eine derartige Autonomisierung der Lichtquellen auch im musealen Kontext gerechtfertigt werden kann. Zwar überzeugt Moneos Ansatz, geistige Ebenen von Mirós schöpferischer Ideenwelt in der Architektur des Ausstellungsraums auch sinnlich erfahrbar zu machen, doch laufen die übermächtig leuchtenden Alabasterverblendungen allzu leicht Gefahr, in Konkurrenz zu den gezeigten Exponaten zu treten und eine auch inhaltlich eigenständige Bedeutung zu übernehmen. Wenngleich Moneos Versuch, das Bauprogramm auf symbolischer Ebene zu interpretieren und die einhergehende Ästhetisierung der Architektur vor dem Hintergrund der Möglichkeiten und Grenzen inszenatorischer Effekte im Museumsbau durchaus hinterfragt werden kann, ist ihm auf Mallorca dennoch mit einfachsten Mitteln ein Gebäude gelungen, das den Besucher zweifellos durch seine hochgradig sinnlichen Qualitäten besticht.

²⁰⁴Zum Mausoleum der Galla Placidia siehe z. B. Christoph Wetzels (Ed.): *Belser Stilgeschichte*, Studienausgabe in 3 Bänden, Bd. 1, Stuttgart 1999, S. 398 f..

III. MUSEO THYSSEN–BORNEMISZA (1989–92), MADRID

Seit Oktober 1992 ist der weitaus größte Teil der wertvollen Gemäldesammlung des Barons Hans Heinrich von Thyssen–Bornemisza im eigens umgebauten *Palacio de Villahermosa* im Herzen Madrids zu sehen. Das nach Moneos Plänen in dem neoklassizistischen Palast eingerichtete Museum gehört damit zu der in Spanien zahlenmäßig am stärksten ins Gewicht fallenden Gruppe neuer Ausstellungsstätten, die in einem ursprünglich anderweitig genutzten Gebäude Platz gefunden haben. Für den architektonischen Entwurf stellte die Konfrontation mit der zu erhaltenden alten Hülle des Palacios eine der größten Herausforderung dar. Anfangs noch ungeklärte Spekulationen über eine dauerhafte Überführung der weltberühmten Sammlung nach Madrid verlangten darüber hinaus nach einer Lösung, die in hohem Maße sowohl den Vorstellungen der Familie Thyssen als auch der spanischen Öffentlichkeit entsprach.

1. Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte der Thyssen–Sammlung

Die heute in den neu geschaffenen Räumen des *Museo Thyssen–Bornemisza* in Madrid gezeigten Gemälde wurden über zwei Generationen von den Thyssens zusammengetragen.²⁰⁵ Auf durchweg hohem Niveau bieten sie einen repräsentativen Überblick über sämtliche Epochen der europäischen Kunstgeschichte seit der Frührenaissance. Den Grundstein für die Kollektion legte Baron Heinrich von Thyssen, der in den 20er Jahren begann, Tafelbilder der

²⁰⁵Die nachfolgenden Angaben zur Sammlungsgeschichte basieren im Wesentlichen auf dem Vortrag "Fundación Colección Thyssen–Bornemisza", den der Chefkonservator des Museo Thyssen–Bornemisza Tomàs Llorens am 15. Februar 1997 in Bochum im Rahmen des Symposions "Die neuen Museen", veranstaltet vom Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr–Universität Bochum und der Carl Justi Vereinigung e. V. vom 14. – 16. Februar 1997, hielt.

Zur Geschichte der Sammlung siehe auch Madrid: L'art et la ville. La vocation et le design. Entretien avec le Baron Thyssen, collectionneur et mécène; in: *ConnA*, 1992, Nr. 489/490, S. 124–129.

deutschen Renaissance sowie flämische und holländische Malerei des 17. Jahrhunderts zu sammeln. 1930 stellte er die wertvollen Gemälde erstmals in seiner Münchner Residenz aus. Zwei Jahre später erwarb er die bei Lugano gelegene *Villa Favorita* aus dem 18. Jahrhundert, in der die Kunstsammlung fortan untergebracht war. Neben seinem herrschaftlichen Wohnsitz ließ der Baron 1937 für die Alten Meister seiner Sammlung die *Glorietta*, eine prunkvolle, klassisch inspirierte Galerie mit marmornen Türrahmen und prächtigen Wandbespannungen aus Damast und Samt erbauen.²⁰⁶ Aber erst sein Sohn Baron Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza öffnete die Ausstellungsräume 1949 für die Öffentlichkeit. Die in ihrer Zusammenstellung anfangs noch deutlich von dem Kunsthistoriker Max Friedländer und dessen Vorliebe für die nordeuropäische Kunst beeinflusste Sammlung wurde seither erheblich ausgebaut. In den 50er Jahren kamen erste Werke des deutschen Expressionismus, des russischen Konstruktivismus und der nordamerikanischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts hinzu. Gemälde aller Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts bis hin zur amerikanischen Pop Art folgten. Als die Sammlung schließlich Ende der 80er Jahre über 1400 Bilder vereinte,²⁰⁷ war sie zur zweitgrößten privaten Gemäldesammlung der Welt angewachsen, deren Umfang nur noch von der des englischen Königshauses übertroffen wurde. Das der Sammlung durch Baron Hans Heinrich von Thyssen-Bornemiszas Ankäufe verliehene Profil ist stark von der Kunst des 20. Jahrhunderts geprägt, die mit überdurchschnittlich vielen Werken vertreten ist. Vor allem die Klassische Moderne bildet einen wichtigen Sammlungsschwerpunkt. Bei den älteren Gemälden, die mehrheitlich aus dem Kunstraum nördlich der Alpen stammen, ist dagegen noch immer der Ursprung der Kollektion erkennbar. Einen im europäischen Kontext herausragenden Sonderaspekt des reichen Fundus stellen die 45 Gemälde nordamerikanischer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts dar. Sie bilden die wichtigste Sammlung ihrer Art in ganz Europa.

Als im Frühjahr 1987 die Suche des Barons nach einem neuen Ausstellungsort für den Kernbestand seiner kostbaren Sammlung bekannt wurde, setzte ein weltweites Gerangel um dessen künftigen Verbleib ein. Wohl wissend um den Wert und die außerordentliche Attraktivität der Kunstschatze bemühten sich neben Spanien auch der damalige baden-württembergische

²⁰⁶Zur *Glorietta* siehe V. Newhouse: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, 1998, S. 15 f..

²⁰⁷Vgl. ConnA, 1992, Nr. 489/490, S. 121-129, S. 124.

Ministerpräsident Lothar Späth, der das Ludwigsburger Schloss als Ausstellungsort ins Spiel brachte, die damals amtierende britische Premierministerin Margaret Thatcher und so einflussreiche Institutionen wie das *Getty Museum* in Los Angeles um den Zuschlag.²⁰⁸ Den internationalen Wettstreit um die wertvollen Gemälde entschied schließlich Spanien für sich. Eine Schlüsselrolle kommt dabei dem Angebot der spanischen Regierung zu, im Madrider *Palacio de Villahermosa* eigens ein Museum für die hochkarätige Sammlung einzurichten. Mit der verlockenden Offerte hatte Spanien einen wichtigen Trumpf in der Hand, der stach und Madrid zum Zuschlag verhalf. Am 7. April 1988 unterzeichneten Baron Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza und Spaniens damaliger Kulturminister Javier Solana ein Grundsatzabkommen, das eine zunächst auf 9 ½ Jahre befristete Überführung von über 700 Werken der Sammlung in die spanische Hauptstadt ins Auge fasste.²⁰⁹ In einer parallelen Aktion konnte Barcelona 60 Gemälde sowie 18 Skulpturen aus dem Privatbesitz der Thyssens ebenfalls leihweise für sich gewinnen.²¹⁰ Rund 600 Gemälde der bis dato zusammengetragenen Sammlung sind bis heute weiterhin im Besitz der Thyssens geblieben. Sämtliche Gegenleistungen des spanischen Staates, darunter die Festlegung der Leihgebühr, sowie die zu klärenden Rechts- und Finanzierungsformen wurden in den folgenden Monaten ausgehandelt und vertraglich festgeschrieben. Die Betreuung der Sammlung obliegt demnach der am 20. Dezember 1988 eigens gegründeten *Fundación Colección Thyssen-Bornemisza* (Stiftung Sammlung Thyssen-Bornemisza). Der in Madrid domizilierten, überwiegend staatlich getragenen Einrichtung gehören nach Maßgabe des Vertrags auch mehrere Mitglieder der Familie Thyssen an. Wesentlicher Bestandteil der Übereinkunft war darüber hinaus der Umbau des *Palacio de Villahermosa* und seine kostenlose Bereitstellung für die Dauer der

²⁰⁸Zu den Mitbewerbern siehe ibd. und:

–Robert Simon: The Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid: A comprehensive display of quality; in: *Apollo*, 1992, Nr. 307, S. 354 f., S. 354

–David Cohn: Lugano in Madrid. Umbau des Villahermosa-Palasts in Madrid; in: *DB*, 1992, Nr. 12, S. 20–25, S. 20.

²⁰⁹Vgl. Einigung Baron von Thyssen mit Madrid. Befristete Überführung eines Teils der Bilder?; in: *NZZ*, 1988, 9. April.

²¹⁰Die für Barcelona bestimmten Werke, darunter mittelalterliche Skulpturen und Gemälde vom 14. bis 18. Jahrhundert, werden seit 1993 in zwei eigens umgestalteten Räumen des 1325 gegründeten Klosters Pedralbes gezeigt. Zum Barceloneser Teil der Sammlung siehe auch Jaume Socias Palau: *Crónica de Barcelona*; in: *Goya*, 1993, Nr. 237, S. 174–179.

Zu dem Museum im Kloster Pedralbes siehe Octavio Mestre: *La otra Thyssen. Pedralbes, de monasterio a museo*; in: *ArqV*, 1993, Nr. 32, S. 70 f..

Ausstellung. Ferner einigten sich beide Parteien in dem Dokument auf weitere Gespräche, die zu einer definitiven Lösung führen sollten.

Allen weiteren Spekulationen um den zukünftigen Verbleib der Sammlung bereitete der noch vor Ablauf der vereinbarten Leihfrist getätigte endgültige Kauf der Gemälde ein unerwartet rasches Ende.²¹¹ Mit dem am 21. Juni 1993 unterzeichneten Kaufvertrag gingen 715 der im Madrider *Museo Thyssen-Bornemisza* gezeigten Bilder wie auch die 60 Gemälde der Barceloneser Dependence in das Eigentum der *Fundación Colección Thyssen-Bornemisza* über. Der Kaufpreis von \$ 350 Millionen, den Spanien für die Kunstschatze an die Familie des Barons entrichtete, lag dabei weit unter ihrem Marktwert, den *Southeby's* mit \$ 2 Milliarden und spanische Kunstexperten sogar mit annähernd \$ 3 Milliarden bezifferten.²¹² Sowohl in Madrid als auch in Barcelona ergänzen als Leihgabe überlassene Skulpturen sowie Grafiken und Kunsthandwerk aus dem Privatbesitz der Thyssens die Ausstellung. Für die Kulturlandschaft der spanischen Hauptstadt bedeutete die definitive Zusprechung der kostbaren Gemälde eine außerordentliche Bereicherung. Vor allem die neueren Werke füllen beträchtliche Lücken im Sammlungsbestand der bedeutendsten Madrider Kunstmuseen. Was der *Prado* seit Jahrzehnten nicht hat sammeln können, nämlich die Kunst des Impressionismus und der Klassischen Moderne, ist nun im *Museo Thyssen-Bornemisza* zu sehen. Zugleich sind mit der Gemäldesammlung des Barons bedeutende Werke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die den Bestand des *Centro de Arte Reina Sofía* ergänzen, nach Madrid gekommen. Im kulturellen Leben der Hauptstadt nimmt das noch junge Museum heute mit jährlich rund einer Million Besuchern einen hervorragenden Platz ein.

²¹¹Der Verdienst um die Einigung gebührt in hohem Maße der spanischen Ehefrau des Barons Carmen Cervera von Thyssen-Bornemisza, die sich schon in den 80er Jahren vehement für eine Überführung der Gemälde in ihr Heimatland einsetzte und nun großzügig auf ihren hälftigen Besitzanteil an der Sammlung verzichtete. Vgl. Kim Bradley: Spain moves to buy Thyssen Collection; in: *Art in America*, 1993, April, S. 29 f., S. 29.

²¹²Vgl. *ibd.*.

2. Baugeschichte

Der Palacio de Villahermosa – Vom Adelssitz zum Museum

Der *Palacio de Villahermosa*, Sitz des *Museo Thyssen Bornemisza*, kann auf eine überaus bewegte Baugeschichte zurückblicken.²¹³ Im Ursprung geht die an exponierter Stelle, schräg gegenüber dem heutigen *Museo del Prado* gelegene Residenz auf ein deutlich kleineres Palais zurück. Den Vorgängerbau ließ der aus Italien stammende Adelige Alessandro Pico della Mirandola von dem Architekten Francisco Sánchez im einstigen Madrider Adelsviertel erbauen, das sich im Osten der Hauptstadt um das später fast vollständig zerstörte königliche Jagd- und Lustschloss *El Buen Retiro* (Baubeginn 1632) und die Klosterkirche *San Jerónimo El Real* (1503–05, Kreuzgang 1646) entwickelte. 1771 gelangte der Palacio in den Besitz des Herzogs von Villahermosa. Dieser betraute in den ausgehenden 80er Jahren des 18. Jahrhunderts Manuel Martín Rodríguez und Silvestre Pérez mit Entwürfen für eine Umgestaltung des Gebäudes. Zwar sind Pläne der beiden Architekten aus dem Jahre 1789 erhalten, doch wurden ihre Vorschläge nie umgesetzt.²¹⁴ Den Auftrag zur Reform und Vergrößerung des Adelssitzes erhielt statt dessen 1805 der Villanueva-Schüler und spätere Hofarchitekt von Ferdinand VII. (März – Mai 1808, 1814–33) Antonio López Aguado.²¹⁵ Dieser ließ in mehreren Bauphasen derart weit reichende Eingriffe vornehmen, dass gleichsam ein neuer Palast entstand.

Das äußerlich bis heute nahezu unverändert erhaltene Gebäude stellt sich als massiges, quaderförmiges Volumen mit regelmäßig gegliederten Fassaden dar (Abb. 11). Der horizontal gelagerte Baukörper, für den Aguado – wie sein Lehrer Juan de Villanueva beim nahen *Museo del Prado* – Granit und Ziegel

²¹³Zur Baugeschichte des Palacio de Villahermosa siehe:

–Luis Moya: *El Palacio de Villahermosa en Madrid* (A. López Aguado); in: *Bolletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1970, Nr. 31, S. 62

–Juan José Junquera: *El Palacio de Villahermosa y la Arquitectura de Madrid*; in: *Villa de Madrid*, 1976, Nr. 53, S. 27–38

–Pedro Montoliú Camps (Ed.): *Madrid, Villa y Corte*, Bd. II, Madrid 1987, S. 227

–R. Moneo: *Museum Thyssen-Bornemisza*, Madrid; in: P. Nigst, *Academie der Bildenden Künste Wien* (Eds.): *Rafael Moneo. Bauen für die Stadt*, Ausstellungskatalog Wien, 1993, S. 94–99, S. 95 f.

²¹⁴Vgl. Carlos Sombricio: *La arquitectura española de la ilustración*, Madrid 1986, S. 392, Anm. 6.

²¹⁵Nach dem Unabhängigkeitskrieg (1808–14) war Antonio López Aguado unter Ferdinand VII. als offizieller Hauptstadtarchitekt tätig. Von 1814 bis 1831 leitete er die Wiederherstellung des von den napoleonischen Truppen schwer beschädigten Gebäudes des heutigen Museo del Prado. Zu seinen bedeutendsten Madrider Bauwerken zählen die *Puerta de Toledo* (1817–27) und das *Teatro Real* (1818–31). Zum Architekturwerk von López Aguado siehe *ibd.*, S. 350–354.

verwendete, ist völlig in die Blockbebauung des Stadtviertels integriert. Seine Längsausrichtung folgt der im Osten unmittelbar angrenzenden Flaniermeile Paseo del Prado, die Karl III. (1759–88) im Zuge umfassender städtebaulicher Reformen um die Brunnen des Neptun (1780–84), des Apollo (1780–1803) und der Cibeles (1759–88) zwischen 1775 und 1782 zum repräsentativen Prachtboulevard ausbauen ließ (Abb. 83).²¹⁶ Die schmale Südflanke des *Palacio de Villahermosa* greift bis zur Calle San Jerónimo vor, die von dem vornehmen Retiro-Viertel aus in Madrids Stadtzentrum führt. Während Aguado der gegenüberliegenden Nordfront einen großzügigen Garten vorlagerte, grenzt der Baukörper im Westen unmittelbar an ein Nachbargebäude. Die Verzahnung der beiden aufeinander prallenden Architekturen führt dort im Grundriss zur Auflösung der strengen Stereometrie, die der kastige Palast von außen vorzugeben scheint. Dekorarme, klassisch gegliederte Fassaden verleihen dem Gebäude eine asketisch in sich ruhende Erscheinung (Abb. 84). Seine Außenhaut ist einheitlich ausgestaltet. Auf den Wandflächen sind in dichter Reihung von hellen Steinfassungen gerahmte Fenstertüren verteilt. Sie geben den Fassaden ihren strengen Rhythmus. Zusammen mit schmalen, durchgehenden Gurtgesimsen zeigen sie darüber hinaus die innere Ebenengliederung in drei oberirdische Geschosse an. Eine zunehmende Geschosshöhe, vorkragende Fenstergesimse und ein umlaufendes Band aus hellen Quadersteinen kennzeichnen die mittlere Ebene als *Piano Nobile*. Zur dominanten Horizontalgliederung des Außenbaus bilden in großzügigen Abständen gesetzte Kolossalpilaster ein Gegengewicht. Die in die glatte Fassadenhaut integrierten Pilaster verklammern die Geschosse und verleihen den Wänden ihre vertikale Bindung. Da Aguado den ursprünglich nach Süden, auf die belebte Calle San Jerónimo gerichteten Hauptzugang an die entgegengesetzte Nordseite verlegen ließ, konzentriert sich die ganze Fassadengestaltung auf die ruhigere Gartenfront.²¹⁷ Diese baut sich symmetrisch um einen von Kolossalpilastern gerahmten Mittelrisaliten auf. Ihn schließt ein überhöhtes Frontispitz, das von dem hoch aufragenden Lilienwappen der Herzöge von Villahermosa bekrönt wird, nach oben hin eindrucksvoll ab. In auffälliger

²¹⁶Der Paseo del Prado markierte damals die südöstliche Begrenzung der Stadt. Sein Ausbau war das ehrgeizigste städtebauliche Vorhaben, das im Rahmen des urbanen Reformprogramms von Karl III. durchgeführt wurde.

²¹⁷Auslöser für die Umkehrung der Gebäudeausrichtung soll ein Streit zwischen den Herzögen von Villahermosa und ihren Nachbarn im Süden, den Herzögen von Medinacelli gewesen sein, deren nicht erhaltener Stadtpalast einst die Stelle des heutigen Palace Hotels besetzte. Vgl. P. Montoliú Camps (Ed.): Madrid. Villa y Corte, Bd. II, 1987, S. 227.

Diskrepanz zur strengen Klarheit und Regelmäßigkeit des Außenbaus verhält sich Aguados Grundriss. Die vermutlich erst nach den Wirren des Unabhängigkeitskriegs (1808–14) weiterhin unter seiner Leitung vorgenommene Neuordnung des Palastinneren führte zu einer unübersichtlichen Raumdisposition, bei der sich eine Vielzahl von Salons, Kabinetten und Galerien um zwei Innenhöfe und eine monumentale Treppenanlage gruppierten. Im Ergebnis entstand ein verwirrender Grundriss, der sich mit dem Programm der klassisch gegliederten Fassaden kaum deckte (Abb. 85).

Bis ins 20. Jahrhundert hinein fand in dem Palacio nachweislich ein reges Gesellschaftsleben statt.²¹⁸ Erst als die Herzöge von Villhermosa ihren Familiensitz nach dem Spanischen Bürgerkrieg (1936–39) aufgaben, blieb das Gebäude kurzzeitig verwaist zurück. In der Folgezeit ist der Palast erstmals einer neuen Bestimmung übergeben worden. Um in der ehemaligen Adelsresidenz eine Bankfiliale einzurichten, führte man im Laufe der 40er Jahre kleinere Umbauarbeiten durch und riss mehrere Innenwände heraus. Durch radikale Eingriffe in die alte Bausubstanz gänzlich entstellt wurde das Gebäude jedoch erst Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts, als es in den Besitz der Bank *López Quesada* gelangte. Zwischen 1973 und 1975 ließ das Kreditinstitut das Innere des Baukörpers völlig entkernen und von dem Madrider Architekten Fernando Moreno Barberá ein neues, rein funktionelles Raumgliederungssystem einziehen (Abb. 86). Neben riesigen Schalterhallen für den Kundenverkehr entstand entlang der drei Fensterseiten eine Vielzahl kleiner Büroeinheiten. Eine mächtige Wendeltreppe verband nun die Geschosse. Der Haupteingang wurde wieder nach Süden, an die verkehrsgünstigere Calle San Jerónimo verlegt. An der Gartenseite im Norden fügte man dem alten Gebäude einen überdachten Innenhof für zusätzliche Geschäftsbereiche hinzu.²¹⁹ Außerdem erweiterte die Bank den Baukörper um drei unterirdische Ebenen und ließ das Dachgespärre anheben, um ein zusätzliches Geschoss unter die nun steil aufragenden Dachwalme zu zwängen. Unverändert im Gesicht des frühen 19. Jahrhunderts erhalten blieben allein die neoklassizistischen Fassaden, die nun allerdings in keinerlei Bezug mehr zu dem neuen Grundriss standen. Die den Gesamtbau entstellenden, rein pragmatisch erwogenen Eingriffe erscheinen aus heutiger Sicht paradigmatisch für die im Bauen der 70er Jahre weltweit verstärkt zu beobachtende Ignoranz

²¹⁸Vgl. *ibid.*.

²¹⁹Vgl. Memoria del Proyecto Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1989–1992 (= Baubericht / Projektbeschreibung des Büro Moneo), ohne Jahres und Seitenangabe.

gegenüber dem Erbe der Vergangenheit.

1980, nur wenige Jahre nach dem weit reichenden Umbau, ging die Bank in Konkurs und der *Palacio de Villahermosa* fiel an den *Fondo de Garantías de Depósito* der *Banco de España*.²²⁰ Die in staatlichen Besitz gelangte Residenz ist schließlich auf Drängen des Kulturministeriums dem schräg gegenüberliegenden *Museo del Prado* als zusätzliches Gebäude für Sonderausstellungen überantwortet worden. Erstmals in der turbulenten Geschichte des Palacios kam damit eine museale Nutzung des Baukörpers ins Spiel. Nach entsprechender Umgestaltung der ehemaligen Kundenbereiche und des überdachten Innenhofs an der Gartenseite öffnete das Gebäude 1986 als Teil der berühmten spanischen Nationalgalerie seine Pforten. Das Schicksal des Palasts als ständige Erweiterung des *Museo del Prado* schien bereits besiegelt, als 1987 die internationale Suche nach einem neuen Ausstellungsort für die wertvollen Kunstschatze der Thyssens bekannt wurde. Wenngleich zögernd, so doch von Spaniens Bemühungen um die kostbaren Gemälde des Barons überzeugt, willigte der *Prado* ein, den Palacio für die einzigartige Sammlung bereitzustellen. Die im Folgejahr zugunsten Madrids ausgefallene Entscheidung implizierte erneut eine umfassende Umgestaltung und Modernisierung des Palastinneren. Großzügige Räume und ein übersichtlicher Grundriss sollten den Museumsrundgang organisieren und dem zu erwartenden Besucherstrom standhalten. Darüber hinaus galt es, Strukturen zu schaffen, die eine sinnvolle Ausstellung der vielfältigen Gemäldesammlung nach zeitgemäßen museologischen Kriterien garantierten. Der Auftrag für den Umbau ging auf Empfehlung des spanischen Kulturministeriums 1989 direkt an Rafael Moneo. Ganz offensichtlich baute man auf die bisherigen Erfolge des Architekten und traute ihm die notwendige Überzeugungskraft zu, einen Innenraum zu entwickeln, der sowohl den zu bewahrenden alten Fassaden als auch den Erfordernissen einer ebenso vielfältigen wie hochkarätigen Gemäldegalerie entsprach. Nach seinen Plänen begann man im Januar 1990 mit der Ausführung des rund \$ 27 Millionen teuren Eingriffs. Die veranschlagte Bauzeit von 18 Monaten verzögerte sich allerdings um über ein Jahr und erst am 8. Oktober 1992 und damit gerade noch rechtzeitig im Madrider Jahr der Kulturhauptstadt Europas konnte das *Museo Thyssen-Bornemisza* im *Palacio de Villahermosa* offiziell eröffnet werden. In den neuen Räumen werden seither rund 800 Gemälde und Plastiken sowie kunsthandwerkliche Arbeiten aus der Thyssen-Sammlung dauerhaft gezeigt.

²²⁰Vgl. ibd.,

Da Baron Hans Heinrich von Thyssen-Bornemiszas spanische Ehefrau Carmen Cervera von Thyssen-Bornemisza inzwischen ihre eigene Sammlung von etwa 700 Gemälden mit dem Schwerpunkt auf der Malerei des französischen Impressionismus Madrid für zehn Jahre als Leihgabe zur Verfügung stellen will, trägt man sich derzeit mit Erweiterungsplänen der vorhandenen Ausstellungsfläche. Der spanische Staat hat deshalb im Januar 2000 zwei benachbarte Altbauten erworben, die unmittelbar an den *Palacio de Villahermosa* grenzen. Den nationalen Wettbewerb für ihre museale Umgestaltung konnten im Sommer 2001 die Barceloneser Architekten Manuel Baquero und Robert Brufau für sich entscheiden. Ihr in Zusammenarbeit mit dem jungen katalanischen Team BOPBAA (Josep Bohigas, Francesc Pla, Iñaki Baquero) entwickeltes Projekt sieht eine Angleichung der Geschoss- und Raumaufteilung der Altbauten an Moneos *Museo Thyssen-Bornemisza* sowie eine direkte Verbindung mit dem Stammhaus vor. Ein definitiver Zeitrahmen für die Realisierung des Umbauvorhabens ist bislang noch nicht bekannt.²²¹

3. Moneos Eingriff

Moneos Umbau des *Palacio de Villahermosa* stellt sich als umfassende Reform des Innenraums dar. Zum architektonischen Leitmotiv seines Projekts wurde die Vereinheitlichung von nahezu unverändert erhaltenem Außenbau und zu erneuerndem Inneren. Die von ihm gefundene Lösung ist daher in erster Linie das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit dem Originalzustand des Gebäudes. Entsprechend gering sind seine Eingriffe am Außenbau, wo sich das Wechselspiel von alter und neuer Architektur vorwiegend am Dachgefüge offenbart, das Moneo als kantig aufgebrochene Landschaft gestaltete. Um nämlich den Palast seiner ursprünglichen Erscheinung optisch wieder anzugleichen, ließ er die Neigung des seit dem letzten Umbau steil aufragenden Dachs verringern. Die nun wieder zu den Straßenseiten hin flach abgewalmten Dachflächen ummanteln einen Kern aus quer gestellten Oberlichtaufbauten stumpfpyramidaler Form. Sie

²²¹Zur Erweiterung des Museo Thyssen-Bornemisza siehe:

-D. Cohn: Museumswettbewerbe; in DB, 2000, Nr. 2, S. 18

-ders.: Erweiterung des Museo Thyssen-Bornemisza; in: BauW, 2001, Nr. 35, S. 8.

werden von quaderförmigen Laternen bekrönt (Abb. 11, 87). Entlang der Brandwand im Westen platzierte Moneo außerdem einen zweistöckigen Backsteinquader. Er nimmt neben den Kühlaggregaten der Klimaanlage Büroräume der Museumsverwaltung auf. Zwar stellen die aus dem Walmmantel aufragenden Dachelemente in ihrer schmucklosen, rationalistischen Modernität einen sichtbaren gestalterischen Gegensatz zu den neoklassizistischen Fassaden dar, doch fügen sie sich in Materialität und Farbigkeit harmonisch in das Gesamtbild des Gebäudes.

Wichtigste Erwägung von Moneo war die Rückverlegung des Hauptzugangs an die von López Aguado als Schauseite ausgebildete Gartenfront. Die von ihm vorgeschlagene zentrale Positionierung des Museumseingangs am Mittelrisaliten der Nordseite entspricht nun wieder dem von der Fassadenabwicklung vorgegebenen Architekturprogramm. Wie in Aguados Zeiten nähert sich der Besucher dem Gebäude über die schmale Calle Zorilla vom vorgelagerten Garten her (Abb. 83). Dieser stimmt, indem er als beruhigte Zone wirkt und Distanz zur pulsierenden Hektik der Großstadt schafft, auf das museale Erlebnis ein. Die abermalige Umkehrung der Gebäudeausrichtung führte zu einer nach Norden hin orientierten Neuordnung des Innenraums. Da sich die in die Blockbebauung des Stadtviertels eingebaute Westflanke des Palastkörpers im Grundriss unregelmäßig abstuft, konnte die strenge Symmetrie der Hauptfassade innerräumlich jedoch nicht entsprechend übernommen werden. Der mittig an der Eingangsfassade platzierte Risalit sitzt daher im Ergebnis asymmetrisch in Bezug auf den Gebäudegrundriss (Abb. 88).

Im neu geschaffenen Inneren verteilen sich der Empfang und die Ausstellungssäle auf das Erdgeschoss und die beiden oberen Ebenen des Baukörpers. Die drei in den frühen 70er Jahren hinzugefügten Untergeschosse sind sekundären Museumsräumen vorbehalten. Die erste Kellerebene nimmt neben Personalbüros ein Auditorium, einen großzügig bemessenen Saal für Wechsausstellungen sowie die eher versteckt gelegene Cafeteria auf, die sich über einen eigenen ausgehobenen, kleinen Terrassenhof zum Garten hin öffnet (Abb. 89). Das zweiten Untergeschoss beherbergt eine Tiefgarage und Anlieferungsbereiche; in der dritten Kellerebene befindet sich die Haustechnik.

Der vom Garten her kommende Besucher betritt das Museum ebenerdig über drei neu gefasste Portale, die sich am Mittelrisaliten der Nordfront zum Eingang öffnen (Abb. 84). Über die von inneren Glastüren mit elektronischen

Kameras gesicherten Zugänge gelangt er zunächst in ein kleines Foyer (Abb. 88). Rötlicher Marmor, der dort für die Wandflächen und den Fußboden verwendet wurde, veredelt den Empfangsbereich und vermittelt einen herrschaftlichen Raumeindruck. Der quadratische Eingangsraum markiert den Ausgangspunkt der inneren Erschließung. Um ihn gruppieren sich die wichtigsten besucherrelevanten Serviceeinrichtungen: Zur Westwand des Baukörpers hin erstrecken sich ein Informations- und Kassenschalter sowie der obligate Museumsshop. Im Osten öffnet sich das Vestibül auf eine Garderobe; außerdem setzt dort ein schmaler, unmittelbar hinter der Hauptfassade geführter Gang an, über den sich intern genutzte Räume und eine Treppenanlage erschließen. In gerader Linie leitet das Foyer in einen weiten Hallenkorridor. Er führt die vom Mittelrisaliten vorgegebene Achse tiefenräumlich fort und öffnet sich über sämtliche oberirdische Geschosse (Abb. 90). Um die hohe Halle ordnen sich die drei Ausstellungsebenen an. Der zentrale Raumkörper organisiert den Grundriss und verleiht dem Gebäudeinneren seine horizontale und vertikale Bindung. Flache, quer angelegte Oberlichtbänder, die für Außenstehende wegen der aufragenden Dachaufbauten vom Straßenraum aus nicht sichtbar sind, verwandeln den Hallenraum in ein helles, glasgedecktes Atrium. In seiner monumentalen, lichtdurchfluteten Präsenz fungiert es als wichtigstes Orientierungszentrum. Von dem Hallenraum aus initiieren breit gelagerte Durchgangsöffnungen im seitlichen Mauerwerk den Rundgang durch die Ausstellung. Ein straffes, rechtwinkliges System von tragenden und nicht tragenden Wänden bestimmt dabei die Geschossgrundrisse (Abb. 88, 91, 92). Die in regelmäßigen Abständen gesetzten Trennwände definieren senkrecht zum Lichthof geführte Ausstellungseinheiten. An ihnen dringen der gleichförmige Rhythmus der Fassaden und die von den Fensteröffnungen des Palacios vorgegebenen Proportionsverhältnisse nach innen durch. In die Galerien tritt durch die dicht gereihten Seitenfenster des Palastgebäudes reichlich Tageslicht; doch ließ Moneo die vorhandenen Fensterscheiben zum Schutz der Exponate gegen solche mit UV-Filter und schallschützender Isolierverglasung austauschen.

Da Erd- und Obergeschosse fast identisch aufgeteilt sind, verläuft der Rundgang in allen Ausstellungsebenen ähnlich. Vier Treppenhäuser, die an den Eckpunkten des zentralen Lichthofs platziert sind, und zwei westlich des Innenhofs installierte Fahrstühle verbinden die Geschosse zu einem geschlossenen Zirkel. Das neue Raumsystem bedient sich zum Teil des Stützenrasters, das die

Bank *López Quesada* in den 70er Jahren einziehen ließ. In die dicken, massiv wirkenden Wände des neuen Innenraums sind sowohl die Stahlbetonträger des letzten Umbaus als auch die komplizierte Haustechnik integriert. Da die vorhandenen Belichtungs-, Klimatisierungs- und Sicherheitssysteme der Bank den hohen, vertraglich vereinbarten Standards nicht genügten, mussten sie völlig erneuert werden, und über ein Drittel der Gesamtkosten entfiel auf die Haustechnik.²²² Zwar ist das Museum mit seinem ausgeklügelten Alarmsystem und der sensiblen Licht- und Klimakontrolle hochtechnisiert, doch werden die notwendigen Versorgungsinstallationen diskret versteckt und nicht zur Schau gestellt.

Die um den Lichthof gelegten Säle sind in allen drei Ausstellungsebenen zu kompakten Raumfolgen gebündelt. Zur langen Ostflanke des Baukörpers hin erstrecken sich im Querschnitt übereinander liegende Serien paralleler Hauptgalerien (Abb. 93, 94). Sie werden von axial angeordneten Durchgängen zu langen Zimmerfluchten verbunden. Sowohl die hohen, bis an die Geschosdecken reichenden Öffnungen als auch die Dicke des Trennmauerwerks vermitteln dabei den Eindruck von Monumentalität (Abb. 95). Eine Sonderstellung im Gesamtgrundriss nimmt die *Galería de Villahermosa* ein, ein langer Korridor, der sich in der obersten Ausstellungsebene entlang der dem Paseo del Prado zugewendeten Fensterreihe erstreckt (Abb. 92, 96). Die entsprechend verkürzten Hauptgalerien erhalten von den hoch aufragenden Oberlichtaufbauten, die die Säle einzeln überspannen, reichlich ungerichtetes Tageslicht (Abb. 97). Da sich die weit aus dem Dachmantel hervortretenden Lichtaufbauten nach oben pyramidal verjüngen, können die schädlichen Sonnenstrahlen jedoch nicht direkt auf die empfindlichen Gemälde treffen. Zusätzlich regulieren an den Laternenkästen computergesteuerte Sonnenschutzlamellen und eine Spezialverglasung die Tageslichtintensität.²²³ Im Gegensatz zu den großen Sälen der Ostseite, die als geschlossene Einzelräume ausgebildet sind, erscheinen die in allen Ebenen ähnlich gegliederten Ausstellungsbereiche westlich, südlich und nördlich des Lichthofs als offen unterteilte Raumsequenzen. Parallel gesetzte Trennwände aus Gipskarton, die der umfangreichen Gemäldesammlung reichlich Hängefläche bieten, definieren dort sukzessiv aneinander gereihte Raumparzellen. Die frei platzierten Mauerscheiben ordnen sich senkrecht zu den Begrenzungsmauern

²²²Vgl. DB, 1992, Nr. 12, S. 20–25, S. 22.

²²³Vgl. Juan Antonio Ramírez: Operación Thyssen. El Moneo permanente y la colección inquilina: in: ArqV, 1992, Nr. 27, S. 18–25. S. 23.

des Gebäudes an, ohne diese dabei direkt zu berühren. Sowohl der nur zentimetergroße Abstand zur abschließenden Rückwand als auch die gegenüber den Geschossdecken deutlich reduzierte Höhe der fest installierten Stellwände betonen ihren nicht tragenden Charakter. An den beiden Schmalseiten des Baukörpers formieren die in wechselndem Rhythmus gesetzten Trennelemente verschieden große Ausstellungseinheiten. In der Nordwestecke des ersten Obergeschosses ist außerdem ein auf den Garten orientierter Konservatorenraum eingerichtet; die darüber liegende Ebene nimmt an gleicher Stelle ein Besprechungszimmer und das Büro des Barons von Thyssen-Bornemisza auf. Entlang der langen Brandwand im Westen bilden die gliedernden Mauerscheiben in beiden Obergeschossen gleichförmige Abfolgen fensterloser Galerien (Abb. 91, 92). Obwohl vom hellen Hallenkorridor aus durch weite, mächtige Maueröffnungen etwas Tageslicht in die intim proportionierten Kabinette fällt, sind sie doch durchweg auf zusätzliches Kunstlicht angewiesen, das bei Bedarf im ganzen Haus reichlich zur Verfügung steht. Im Gegensatz zu den oberen Geschossen zeigt die Eingangsebene im Westen des Grundrisses an Stelle weiterer Ausstellungsbereiche einen gewaltigen, zum Lichthof hin mittels massiver Mauern völlig geschlossenen Luftraum, der sich über dem im ersten Kellergeschoss gelegenen Saal für Wechselausstellungen erhebt (Abb. 88).

Die parallel geschalteten Trennwände und die Serien gleichartiger Raumtypen, die sich um ein verbindendes Zentrum gruppieren, fügen sich im *Museo Thyssen-Bornemisza* zu einem strengen, homogenen Grundriss. Zu dem geschlossenen Eindruck der Gesamtanlage trägt ferner ein einheitlicher Innenausbau bei. Sparsam variierte Werkstoffe und bewusst eingesetzte Details schaffen klar und großzügig strukturierte Räume. Für den Hallenkorridor und die Ausstellungsbereiche der Obergeschosse wurde ein terracottafarbener Wandputz verwendet. Die aus natürlichen Pigmenten gemischte Farbe harmoniert mit der rostroten Außenhaut des Palastgebäudes. Ursprünglich allerdings sah Moneo für die den älteren Gemälden der Sammlung zugeordneten Säle der beiden oberen Ausstellungsebenen eine helle Wandtäfelung aus Holz vor, die er mit einem dunklen Parkettboden kombinieren wollte. Die Thyssens aber bestanden im ganzen Haus auf Innenputz und Steinboden, doch ließen sie sich von Moneo von einer warmen Wandfarbe überzeugen. Nachdem er zunächst mit verschiedenen Rot- und Grüntönen experimentiert hatte, fiel die Entscheidung zugunsten der

erdigen Tönung des terracottafarbenen Putzes.²²⁴ Die in Kombination mit weißen Decken eingesetzte Wandfarbe belebt die Galerien und schwächt optisch die nüchterne Wirkung des straffen Grundrissystems ab. Allein die Säle des Erdgeschosses, in denen ausschließlich neuere Kunst gezeigt wird, erstrahlen vollständig in mattem Weiß. Wie so häufig in den neutralen Museumsräumen der Nachkriegszeit geht hier jedoch die Kombination von weißen Wänden und Decken zu Lasten einer präzisen Wahrnehmung der Raumbegrenzungen.

Den monochromen Wand- und Deckenflächen stehen im Lichthof und in den Galerien gezielte Material- und Farbwechsel gegenüber, die die tektonische Grundstruktur der Raumbildung betonen. Cremefarbene Bodenplatten aus poliertem Travertin heben sich in weichem Kontrast von den Wandflächen ab. Eine lebhaftere Bodengestaltung zeigt allein die bereits im Grundrisschema auffällige *Galeria de Villahermosa* (Abb. 96). Helle und dunkelrote Dreiecksfliesen, die in sich wiederholendem Rapport verlegt sind, assoziieren dort unvermittelt tradierte Palastvorstellungen. In allen Ausstellungsräumen akzentuieren zudem hohe Sockelleisten, für die Kalkstein aus Colmenar verwendet wurde, die Raumbegrenzungen. Sie wechseln sich mit den breit gestreckten Luftschlitzen der in die Trennmauern integrierten Klimaanlage ab (Abb. 97). Die hier auch dekorativ eingesetzten Lüftungsgitter werden somit über ihre primär funktionelle Bestimmung hinaus auch mit ästhetischen Qualitäten belegt. Der Kalkstein der Sockelleisten wiederholt sich an den hohen, verbindenden Durchgangsöffnungen der Hauptgalerien im Osten (Abb. 95). Schräg angeschnittene Steinplatten, die die monumentale Wirkung der dicken Wandscheiben effektiv betonen, verkleiden ihre Mauerhäupter. Da der Kalkstein unverfugt auf den Wandputz trifft wird der Materialkontrast unmittelbar ausgespielt. Die applizierte Kalksteinverkleidung ist hier ebenso wie die Verwendung von Travertin für den Fußboden und die Sockelleisten beispielhaft für eine Materialwahl, die Moneo in der Absicht getroffen hat, einen zwar zurückhaltenden, doch dem alten Palast angemessenen Raumeindruck zu schaffen.

²²⁴Vgl. DB, 1992, Nr. 12, S. 20–25, S. 23.

4. Ausstellungskonzept und Sammlungspräsentation

Im *Museo Thyssen-Bornemisza* stehen fast 6 000 m² Ausstellungsfläche zur Verfügung. Sie verteilen sich auf den über 500 m² großen Bereich für Wechsausstellungen im ersten Kellergeschoss und die insgesamt 48 Ausstellungseinheiten, die sich in den drei oberirdischen Ebenen um den Lichthof gruppieren. Der zentrale Hallenkorridor nimmt selbst nur wenige Exponate auf, darunter neben einigen Gemälden aus dem eigentlichen Sammlungsbestand ein Bildnis der spanischen Königin Sofia I. sowie zwei streitbare Portraits des Madrider Jet-Set-Malers Ricardo Macarrón. Sie zeigen Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza und seine Ehefrau Carmen Cervera von Thyssen-Bornemisza.²²⁵ Einzelne Werke aus dem Museumsfundus werden außerdem in den Treppenhäusern, der Cafeteria und im Auditorium gezeigt.

Angesichts des breit gefächerten, enzyklopädischen Charakters der Sammlung orientiert sich das unter der Leitung des renommierten Museologen und Chefkonservators des *Museo Thyssen-Bornemisza* Tomàs Llorens realisierte Ausstellungskonzept an historischen Gesichtspunkten. Die Präsentation der Gemälde folgt daher im Wesentlichen einer chronologischen Ordnung. Um möglichst geschlossene stilistische Einheiten zu schaffen, sind zudem nationale Schulen regelmäßig in einer oder mehreren benachbarten Galerien zusammengefasst. Ergänzend werden in einigen Räumen Plastiken, Kunsthandwerk und Grafiken aus dem Privatbesitz der Thyssens gezeigt.

Der Chronologie der Ausstellung entspricht ein Museumsrundgang, der im Südwesten des zweiten Obergeschosses beginnt. Die empfohlene Besichtigungsrouten setzt demzufolge das Durchschreiten des Lichthofs voraus, der als Orientierungszentrum und lichter Mittelpunkt des Museums konzipiert ist. Nicht etwa im kleinen Foyer, sondern erst hier, im glasgedeckten Innenhof, setzt die ästhetische Verführung ein, die auf das Ausstellungserlebnis einstimmt und zum Rundgang animiert. Entgegen dem Uhrzeigersinn spiralig um das weite Atrium kreisend entwickelt sich der vorgeschlagene Besichtigungsweg hinab in die Räume des Erdgeschosses. Anhand der exemplarisch für ihre Zeit und ihren Herkunftsort stehenden Exponate kann der Besucher so die Geschichte der

²²⁵Die beiden Portraits wurden von Carmen Cervera selbst ausgewählt, die den umstrittenen Madrider Maler Ricardo Macarrón sogar als "Goya des 20. Jahrhunderts" verehrt. Vgl. Art in America, April 1993, S. 29 f., S. 29.

westlichen Kunst der Neuzeit nachvollziehen.²²⁶ Zusätzlich erleichtern Saalnummern die Orientierung, indem sie die nach Epochen und Schulen geordnete Abfolge der Ausstellungsabteilungen anzeigen; doch ist die gefundene Präsentationssystematik nicht zwingend für den Rundgang, denn stets lässt der Grundriss mit seiner Vielzahl an Durchgängen und Verbindungswegen individuelle Alternativen der Ausstellungsbesichtigung zu.

Die terracottafarben verputzten Galerien der beiden Obergeschosse sind ganz den älteren Gemälden der Sammlung vorbehalten. Die von Moneo selbst als zurückhaltend empfundene Wandfarbe bleibt allerdings nicht ohne Einfluss auf den Farbeindruck einiger Exponate.²²⁷ Zwar korrespondiert die zarte Tönung mit den warmen, leuchtenden Bildfarben der italienischen Renaissancemalerei, die vor dem farbigen Wandgrund fast zu glühen scheint, doch überwiegt in den älteren Abteilungen der Sammlung die kühlere Kunst des Nordens. Da die Wirkung des farbigen Innenputzes zudem äußerst abhängig vom wechselnden Licht ist, wird auch die Wahrnehmung der Goldblattfarben alter Tafelbilder zum Teil erheblich beeinflusst.²²⁸ Allein die mattweiß verputzten Ausstellungsräume des Erdgeschosses, wo die Kunst des 20. Jahrhunderts gezeigt wird, folgen dem Prinzip des neutralen Hintergrunds der modernen Museumsraumtradition. Für die heterogene und nicht selten extrem buntfarbige jüngere Malerei schien ein möglichst zurückhaltender Wandgrund am unproblematischsten.

2. Obergeschoss

Die Malerei von der Frührenaissance bis zum Barock wird im zweiten Obergeschoss gezeigt, das sich wegen seiner geringeren Deckenhöhe und der Möglichkeit, von oben belichtete Räume zu bieten, besonders für die Ausstellung der oft kleinformatischen älteren Werke eignet. Ein kleiner Saal in der Südwest-Ecke der Ausstellungsebene initiiert den Besichtigungsrundgang. Er ist den

²²⁶Eine ausführliche Darstellung des empfohlenen Museumsrundgangs sowie Erläuterungen zu einzelnen Exponaten bietet der auch auf Deutsch erschienene Führer des Museo Thyssen-Bornemisza. Vgl. T. Llorens, M. Borobia Guerrero, C. Vela: Führer des Museums Thyssen Bornemisza, 1994.

²²⁷Zu Moneos Bewertung der Wandtönung siehe ders., in: Madrid: L'art et la ville. Un nouveau palais dans la ville (= Interview mit Moneo); in: ConnA, 1992, Nr. 489, S. 130 f., S. 130: "La couleur des murs, ..., a aussi cette qualité de retenue. Ce sont les œuvres que donnent la lumière intérieure." (Dt. Übers. d. Verf.: "Die Farbe der Wände, ..., hat auch diese zurückhaltende Qualität. Es sind die Gemälde, die dem Innenraum Licht verleihen.").

²²⁸Vgl. DB, 1992, Nr. 12, S. 20–25, S. 23.

frühen Meistern aus Italien gewidmet (Saal 1). Den Werken des im 13. Jahrhundert aufkommenden "neuen" Stils – darunter Gemälde von Duccio, Giovanni di Paolo und Vitale da Bologna – folgen zur Südseite hin orientierte Raumeinheiten, die spätmittelalterliche Tafeln aus Deutschland und den Niederlanden sowie die zeitgleich entstandene Malerei des italienischen Quattrocento aufnehmen (Säle 2–4). Ein der Bildniskunst verschiedener europäischer Schulen des 15. Jahrhunderts vorbehaltener Saal im Südosten (Saal 5) leitet über in die *Galeria de Villahermosa* (Saal 6). Der lange Fenstergang fungiert, indem er eine palastartige Atmosphäre evoziert, als allusiver Rahmen für hochwertiges Kunsthandwerk aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Abb. 96). *In vitro* präsentierte Emaille- und Goldschmiedearbeiten, orientalische Wandteppiche aus Persien, Indien und der Türkei sowie italienische Ruhemöbel und Truhen geben einen exemplarischen Überblick über die damalige Vielfalt, den Detailreichtum und die Entwicklung der angewandten Künste. Die quer zur *Galeria de Villahermosa* gestellten und von dieser aus einzeln zugänglichen Hauptgalerien sind der Malerei der Hochrenaissance vorbehalten (Säle 7–10). Gleich zwei der großen Oberlichtsäle wurden dabei für Werke deutscher Meister des 16. Jahrhunderts bereitgestellt, die in der Sammlung stark vertreten sind (Säle 8+9). Dem Kunstschaffen der italienischen Spätrenaissance, des Manierismus und des Frühbarock sind zwei im Grundriss verkürzte Ostgalerien gewidmet (Säle 11+12). Die dort gezeigten Gemälde von herausragenden Künstlern ihrer Zeit wie Tizian, Tintoretto, El Greco, Bernini und Caravaggio lassen die Entwicklung hin zu einer neuen, bewegten Bild- und Formauffassung nachvollziehen. Sie leiten über zur italienischen, spanischen und französischen Barockmalerei des 17. Jahrhunderts, die in drei zur Gartenseite hin orientierten Ausstellungseinheiten präsentiert wird (Säle 13–15). Weitere Abteilungen der Nordseite nehmen italienische Meisterwerke des 18. Jahrhunderts, darunter venezianische Veduten von Canaletto und Francesco Guardi auf (Säle 16–18). Der Rundgang durch das zweite Obergeschoss mündet in den fensterlosen Räumen der Westflanke, wo der Blick ganz auf die holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts gerichtet ist (Säle 19–21). Neben stimmungsvollen Landschaftsschilderungen aus den Niederlanden sind dort unter anderem barocke Figurenkompositionen von Rubens und seinen Weggefährten zu sehen.

1. Obergeschoss

Die im ersten Obergeschoss ausgestellten Gemälde zeichnen die Entwicklung der abendländischen Malerei von den späten Niederländern bis hin zum deutschen Expressionismus nach. Der in der obersten Ausstellungsebene gewonnene Einblick in die Kunst des 17. Jahrhunderts vertieft sich in den Raumabteilungen der Südflanke. Sie sind ganz den von Spezialisten gepflegten und später als typisch für die holländische Malerei der Zeit in die Kunstgeschichte eingegangenen Bildgattungen wie Interieurs, Seestücke und Stadtansichten vorbehalten (Säle 22–26). Ein kleiner Saal im Südosten stellt die Vielfalt der niederländischen Stillebenmalerei der Epoche vor (Saal 27). Er führt den Rundgang weiter in die großen Hauptgalerien der Ostseite. Die dort gezeigten Werke geben einen ebenso umfassenden wie facettenreichen Überblick über die verschiedenen Stilrichtungen der abendländischen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Der europäischen Malerei vom Rokoko bis zur Romantik und zum Realismus (Säle 28+31) werden dabei 45 zeitgleich entstandene Gemälde aus Nordamerika gegenübergestellt (Säle 29+30). In den der überseeischen Kunst gewidmeten Räumen sind neben wildromantischen Landschaftsschilderungen von Anhängern der *Hudson River School* zahlreiche Werke einer typisch nordamerikanischen Genremalerei zu sehen, die sich bevorzugt auf Indianerszenen spezialisierte. Das in europäischen Ausstellungshäusern regelmäßig vernachlässigte Kapitel der amerikanischen Kunstgeschichte stellt im *Museo Thyssen-Bornemisza* einen einzigartigen Sammlungsschwerpunkt dar. Der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts schließen sich zwei Ostgalerien an, in denen die impressionistische und spätimpressionistische Kunst beleuchtet wird (Säle 32+33). Sie leiten über zum Fauvismus (Saal 34) und zur Klassischen Moderne, einem der umfangreichsten Sammlungsgebiete, dem die Räume der Gartenseite und der gesamten Westteil der Geschossebene zur Verfügung stehen (Säle 35–40).

Erdgeschoss

Das Erdgeschoss steht ganz im Zeichen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Ausstellungsfläche verteilt sich dort auf die im Süd- und im Ostteil des Gebäudes eingerichteten Säle. An den Rundgang durch das erste Obergeschoss

knüpfen die südlich des Lichthofs gelegenen Raumeinheiten an. Sie nehmen Werke der experimentellen Avantgarde auf. Kubistische Bilder von Picasso, Braque und anderen Vertretern dieser Richtung beleuchten dort zusammen mit einer Auswahl futuristischer Gemälde die bedeutendsten künstlerischen Bewegungen, die noch vor dem Ersten Weltkrieg in Europa aufkamen (Säle 41, 42, 44). Eine der Galerien im Süden des Erdgeschosses ist ganz der revolutionären russischen Kunst gewidmet und vereint mehrere suprematistische und konstruktivistische Arbeiten (Saal 43).

Die großen Hauptsäle im Osten stellen die wichtigsten Strömungen der europäischen und amerikanischen Malerei seit dem Ersten Weltkrieg vor (Säle 45–48). In den dort ausgestellten Gemälden von Künstlern wie Fernand Léger, Wassily Kandinsky und Paul Klee lässt sich die Auflösung der Form und die Entwicklung hin zur Abstraktion nachvollziehen. Werke von Mark Rothko und Jackson Pollock zeigen beispielhaft wegweisende Tendenzen in der gegenstandslosen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg auf. Die beiden nachfolgenden Hauptgalerien bieten einen repräsentativen Überblick über den Surrealismus, die figurative Malerei der Nachkriegszeit und die amerikanische Pop Art (Säle 47+48). Die dem Gegenständlichen verpflichteten, jüngsten Gemälde der Ausstellung bilden den Schlusspunkt des vorgeschlagenen Besichtigungszirkels.

5. Moneos neuer "alter" Palast – Zur Typologie des Museumsraums

"The general concordance between facades, access, courtyard and interior wall network is an attempt to decipher the hidden message behind the contained geometry of Villahermosa Palace."²²⁹

(Rafael Moneo)

²²⁹Zitiert nach Museum Thyssen–Bornemisza, Madrid, ohne Jahres und Seitenangabe (= Baubericht / Projektbeschreibung des Büro Moneo) (Dt. Übers. d. Verf.: "Die grundsätzliche Übereinstimmung zwischen den Fassaden, dem Zugang, dem Innenhof und dem Netzwerk der Innenwände ist ein Versuch, die verborgene Botschaft hinter der erhaltenen Geometrie des Villahermosa-Palasts zu entschlüsseln.").

Moneos Neugestaltung des Palastinneren zielt auf eine Angleichung des Innenraums an das von den Fassaden vorgegebene Programm ab.²³⁰ Die original erhaltene Außenhaut forderte dabei zur Auseinandersetzung mit dem dokumentarisch belegten Urzustand des Palacios heraus. Ihm gilt daher nachfolgend das Augenmerk.

López Aguados Entwurf folgt seiner Grundstruktur nach dem von der italienischen Renaissance entwickelten Gebäudetyp des monumentalisierenden Stadtpalasts, der sich als geschlossener Baublock mit Innenhof darstellt.²³¹ Den alten Grundriss des *Palacio de Villahermosa* beherrschten eine mächtige, zentral platzierte Treppe und zwei in der Längsachse des Baukörpers liegende Innenhöfe, um die sich Salons, lange Flure und Zimmerfluchten gruppierten (Abb. 85). Damit zeigte die alte Lösung zwar die charakteristischen Raummotive des Palastbaus, auf eine den Gesamtbau vereinheitlichende Ordnungsstruktur wurde indes verzichtet. Das in den prototypischen Palazzi der Hochrenaissance realisierte Ideal der strengen kompositorischen Klarheit und Ausgewogenheit ist – wie bei so vielen Palästen des 17. und 18. Jahrhunderts – in dem unübersichtlichen Entwurf deutlich aufgeweicht. Da Aguado zudem sowohl die Haupttreppe als auch die flankierenden Innenhöfe auf die lange Ostflanke des Gebäudes ausrichtete, die jedoch nie einen Eingang aufnahm, wird die Logik des Entwurfs zusätzlich unterwandert. Im Ergebnis reflektiert sein Grundriss den regelmäßigen Fassadenaufbau und die betonte Gartenfront kaum. Vielmehr beschränkte sich die gegenseitige Bedingtheit von Außenbau und Innenraum in Aguados Plänen auf ein von den Fensterachsen definiertes Grundmodul, das die Proportionen der inneren Raumbildung bestimmte, ohne dabei zu einem übergeordneten Entwurfsprinzip oder wenigstens zur Wiederholung gleichförmiger Raumtypen zu führen. Obwohl sich Aguado bemühte, die Symmetrieachse der Eingangsfront wie auch einzelne Fensterachsen in den Innenhöfen und in langen Zimmerfluchten tiefenräumlich fortzusetzen, ist es ihm nicht gelungen, die innere Ordnung mit der Fassadengliederung in Einklang zu bringen.

Da dem ursprünglichen Palastgrundriss aus den genannten Gründen kein besonderer architektonischer oder historischer Wert zukommt, verzichtete Moneo in seinem Projekt auf eine getreue Rekonstruktion der alten

²³⁰Zu Moneos Leitgedanken bei der Konzeption des Innenraums siehe auch A. Capitel: Museum Thyssen im Palacio de Villahermosa, Madrid; in: *BauW*, 1992, Nr. 46, S. 2586 f..

²³¹Zu den Kompositionsprinzipien des Palastbaus der Renaissance siehe Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969, S. 125.

Raumordnung. Sein Eingriff ist daher weniger als Interpretation von Aguados Modell, sondern als Angleichung des Innenraums an die erhaltene äußere Hülle zu verstehen. Bereits an anderer Stelle wurde Moneos Ausgangsüberlegung erläutert, sich dem Originalzustand des Gebäudes mittels einer Umkehrung seiner inneren Ausrichtung anzunähern. Um die wiederhergestellte Eingangssachse entwickelte er in Abhängigkeit zur vorgegebenen Fassadengliederung einen straffen Grundriss (Abb. 88, 91, 92). Den vergleichsweise kleinen, teils ineinander verschachtelten und daher die Klarheit des Gesamtentwurfs verschleiern Raumeinheiten von Aguado setzt er eine großzügige innere Struktur entgegen, die einer vereinheitlichenden Systematik folgt. Das von Moneo neu definierte Raumsystem spiegelt nun erstmals in der Geschichte des Palacios den gleichmäßigen Rhythmus der Fassaden konsequent wider. Die Führung des weiten Hallenkorridors nimmt dabei auf Vorgaben von Aguados Lösung Bezug, die in der Eingangssachse eine auf die mächtige Treppenanlage im Herzen des Gebäudes ausgerichtete Enfilade zeigte (Abb. 85). Sein motivisches Vorbild findet der Lichthof des *Museo Thyssen-Bornemisza* dagegen in den – wenn auch im alten Grundriss an anderer Stelle, so doch gleichfalls zentral platzierten – inneren Höfen des originalen Palacios.

Mit der um einen zentralen Hof organisierten Innenraumbildung greift Moneo auf das von den Palazzi der Renaissance entwickelte Grundrisschema zurück. Dessen archetypischer Vorläufer aber ist das axialsymmetrisch angelegte Atriumhaus der altrömischen Tradition.²³² Das Atrium des römischen Wohnhauses und der daraus hervorgegangenen *insula* erfuhr jedoch nicht allein im Innenhof des italienischen Palazzo seine Wiederbelebung und Weiterentwicklung, sondern diente auch dem bis heute in Spanien beheimateten maurischen Patio als Vorbild. Moneos von oben belichteter Innenhof kann daher auch als Anspielung auf ihrer Herkunft nach römische Bauformen der maurisch geprägten spanischen Wohnarchitektur gelesen werden.

Aus dem Rückgriff auf Raumotive und Organisationsstrukturen des Palastbaus ergibt sich im *Museo Thyssen-Bornemisza* – zumindest teilweise – ein Grundriss, der auch an die Ursprünge des Bautyps Museum anknüpft.²³³

²³²Zur Entwicklung des römischen Atriumhauses siehe z. B. W. Müller, G. Vogel: dtv-Atlas zur Baukunst, München 1992, Bd. 1, 9. Aufl., S. 222–225.

²³³Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Museums als Institution und eigenständige Bauaufgabe ist von der kunsthistorischen Forschung umfassend aufgearbeitet. Siehe hierzu z. B.: –Helmut Selting: Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur, Diss., Freiburg i. Br. 1954

Bekanntermaßen waren die ersten privaten "Museen" des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts, die Kunst- und Wunderkammern, in königlichen, herzoglichen oder kirchlichen Palästen eingerichtet. Lange Galerien von herrschaftlichen Wohnsitzen dienten antiken Skulpturen, die wohlhabende Kunstliebhaber im Zuge der weit verbreiteten Begeisterung der Renaissance für die Antike sammelten, als Aufstellungsort. Spätestens im 18. Jahrhundert waren eigens der Ausstellung von Kunstwerken vorbehaltene Galerien in den Palästen Europas allgemein üblich.²³⁴ Als das Museum als eigenständige Bauaufgabe gegen Ende dieses Jahrhunderts aufkam, orientierten sich Raumordnung und -motive an der inneren Konzeption des Palasts.²³⁵ Vom barocken Schlossbau, der sich aus dem Palazzo der Renaissance entwickelte, übernahm das äußerlich häufig in das antikisierende Gewand des "Musentempels" gehüllte Museumsgebäude neben dem erhabenen Kuppelsaal, der herrschaftlichen Empfangshalle, den langen Galerien und der repräsentativen Treppe auch die Abfolge flurlos ineinander überleitender Säle. Frühe Museumsentwürfe wie Jean-Nicholas-Louis Durands einflussreicher, jedoch nicht realisierter Idealplan eines Museums (1805), Sir John Soanes *Dulwich Picture Gallery* (1811–14) bei London oder Leo von Klenzes *Alte Pinakothek* (1826–36) in München zielen regelmäßig auf eine auch räumlich geordnete Präsentation der Sammlung ab und variieren einen symmetrisch komponierten, klar unterteilten Grundriss, dessen streng geordnete, flurlose Raumfolgen typologisch auf den Palastbau zurückgehen.

Erst im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts führten gewandelte Raumauffassungen im Museumsbau zur Aufgabe der additiven Abfolge geschlossener Räume. In der Nachkriegszeit avancierte der offene, flexible Innenraum zum weit verbreiteten Museumskonzept; doch konnte der dynamisch ineinander fließende Raum gegenüber traditionellen Vorstellungen in der Museumsarchitektur bis heute nicht auf breiter Basis überzeugen. Wie zahlreiche neuere Ausstellungsgebäude zeigen, wird der feste Grundriss mit geschlossenen Räumen, die nacheinander durchlaufen werden müssen, in der jüngsten Vergangenheit sogar verstärkt wieder aufgewertet.²³⁶ Die Saalreihen in James

–Nicolaus Pevsner: *The Genesis of the Museum* – Helmut Selig; in: ArchRV, 1967, Nr. 840, S. 103–114 (= Zusammenfassung o. g. Dissertation in englischer Sprache)

–V. Plagemann: *Das deutsche Kunstmuseum*, München 1967.

²³⁴Vgl. ArchRV, 1967, Nr. 840, S. 103–114, S. 103.

²³⁵Dies gilt bereits für das erste selbstständige Museumsgebäude Europas, das von Simon Louis du Ry als schlossartige Dreiflügelanlage erbaute Fridericianum (1769–79) in Kassel.

²³⁶Siehe hierzu auch Teil B, Kapitel 2.1., S. 40 dieser Arbeit.

Stirlings *Neuer Stuttgarter Staatsgalerie* (1979–84) oder in seiner *Clore Gallery* (1980–87) in London stehen ebenso beispielhaft für den Rückgriff auf bewährte Raum- und Ordnungsstrukturen wie die Enfiladen in Robert Venturis *Sainsbury Wing* (1985–1991) der Londoner *National Gallery*. Ähnliche Strukturen finden sich auch in Moneos *Museo Thyssen-Bornemisza*, wo vornehmlich die Abfolge der großen Hauptgalerien im Osten auf Raumlösungen des traditionellen Museums basiert. In den volumetrisch einheitlich und präzise definierten Sälen ermöglicht die Doppelung axial platzierter Durchgänge dabei eine flexible Begehung der Ausstellung (Abb. 91). Eine freiere, vom ganzseitig geschlossenen Raumtypus losgelöste Interpretation des Enfilade-Prinzips bietet Moneo in den von parallel geschalteten Trennwänden offen unterteilten Ausstellungsabteilungen südlich, westlich und östlich des Lichthofs. Wenngleich der Spanier in den großen Hauptsälen der obersten Geschossebene auch die seit Soanes *Dullwich Picture Gallery* motivisch im Museumsbau fest verankerten und bis heute besonders für die Ausstellung von Gemälden bewährten Oberlichtaufbauten einsetzt, ist sein Vorschlag für das *Museo Thyssen-Bornemisza* im Hinblick auf sein vielseitiges Gesamtwerk und die Verschiedenheit seiner Museumsentwürfe doch weniger als grundsätzliches Bekenntnis zur klassischen Bildergalerie zu verstehen.²³⁷ Vielmehr sind die traditionellen Anleihen hier Ausdruck einer den Gesamtentwurf beherrschenden Grundidee, den alten Palast mittels einer typologisch motivierten Architektur wieder erfahrbar zu machen.

Die in strenger Disposition senkrecht um den zentralen Lichthof angeordneten Galerien formieren dabei einen hierarchisch strukturierten Innenraum, der im Grundriss an das *Museo Nacional de Arte Romano* in Mérida erinnert und insofern Moneos eigenes Werk als mögliche Inspirationsquelle einbezieht (Abb. 42). In beiden Museen schaltet sich innerhalb eines quaderförmigen Baukörpers ein der Längsachse des Gebäudes folgender, monumentaler Hallenraum als die innere Ordnung festigendes Rückgrat ein, das den Eindruck einer losen Ansammlung räumlicher Einheiten verhindert. Sowohl in Mérida als auch in Madrid sind die entlang des weiten Hallenraums gruppierten Galerien zu unterschiedlichen Raumserien gebündelt. Auch tragen hier wie da dicke Mauerwände und hohe, bis an die Geschossdecken reichende Durchgangsöffnungen zur Monumentalisierung des Innenraums bei. Die weite Lichthalle ist darüber hinaus

²³⁷Wie so viele Museumsarchitekten arbeitet auch Moneo in seinen Ausstellungsgebäuden grundsätzlich mit von oben einfallendem Tageslicht. Zur Vorbildhaften Wirkung von Soanes Oberlichtern siehe auch Teil C, Kapitel V, 4.1, S. 185 f. dieser Arbeit.

in beiden Museen weniger als Ausstellungsfläche konzipiert, sondern vorrangig mit raumorganisatorischen Aufgaben belegt. Während sich aber die Ausstellungspartellen des emeritensischen Museums in voller Breite zum Langschiff hin öffnen und die massiven, parallelen Trennmauern einen Grundriss bilden, der zum statisch unterteilten Einraum tendiert, bleibt zumindest in den großen Hauptgalerien des *Museo Thyssen-Bornemisza* das in der abendländischen Profanarchitektur fest verankerte Grundbild einer Abfolge allseitig geschlossener Räume völlig erhalten.

Moneos architektonische Leistung beim Umbau des *Palacio de Villahermosa* besteht in erster Linie darin, die Widersprüchlichkeiten zwischen dem streng gegliederten Außenbau und dem zuletzt völlig entstellten Inneren beseitigt zu haben. Die radikale Entkernung und die rein zweckmäßig begründeten Eingriffe der Bank gehören nun endgültig der Vergangenheit an. In seiner konsequent an den Fassaden orientierten architektonischen Ausarbeitung übertrifft der neue Innenraum selbst Aguados Originalentwurf. Indem Moneo gleichartige Raumtypen wiederholt und dem regelmäßigen Rhythmus der Fassaden entsprechend aneinander reiht, gelingt ihm die tektonische Vereinheitlichung des Gesamtbaus. Der neue Innenraum fügt sich gewissermaßen nahtlos in die alte Hülle. Diesen Eindruck aber erzielt Moneo mittels einer Architektur, die auf schmückendes Beiwerk fast gänzlich verzichtet. Zwar greift er, um kontextuelle Bezüge und historische Kontinuität zu schaffen, auf die suggestive Wiedergabe bekannter Raumtypen und Grundrissstrukturen zurück, doch verleihen die hohen, glatten Wände dem Innenhof und den Galerien ein sachliches, nüchternes Gewand, das an die neue museale Funktion des Gebäudes gekoppelt ist. Der strenge Grundriss, die klare Linienführung und die scharfkantig aus den wuchtigen Mauern geschnittenen Öffnungen sind dabei bekannte Topoi einer elementaren rationalistischen Architektur, die hier beispielhaft für die in Moneos Werk seit den 70er Jahren generell ausmachbare Tendenz zur Abstrahierung historisch bezogener Formfindungen steht. Allein der warme Wandanstrich und die auch assoziativ eingesetzten Materialien des Innenausbaus wie der Fußboden aus Travertin und die Sockelleisten aus Kalkstein unterwandern im *Museo Thyssen-Bornemisza* die rationale Strenge des Entwurfs. Nur sparsam setzt Moneo eher dekorative Gestaltelemente des Palastbaus ein, die gezielt zu einer Nobilitierung der Säle führen. Dies ist am deutlichsten bei der *Galeria de Villahermosa* der Fall. Sie bezieht aus dem Wechselspiel zwischen

Architektur, Innenausbau und Exponaten ihre besonderen assoziativen Qualitäten. Die in klassischem Dreiecksmuster verlegten Bodenfliesen verwandeln den mit Möbelstücken und kunsthandwerklichen Objekten aus dem 16. und 17. Jahrhundert bestückten Fenstergang scheinbar vollends in eine höfische Galerie (Abb. 96). Mit der auffälligen Musterung des Steinbodens bedient sich Moneo zugleich eines gestalterischen Mittels aus seinem eigenen Repertoire: Bereits in den Kundenbereichen seiner *Banco de España* (1980–88) in Jaén und im Foyer des Sevillaner Sitzes der Versicherung *Previsión Española* (1982–88) vertraute er auf den veredelnden Hell–Dunkel–Kontrast glänzend polierter Bodenfliesen (Abb. 98).

Im *Museo Thyssen–Bornemisza* vermittelt Moneos bewusster Umgang mit den Materialien und dem architektonischen Detail ebenso wie die vom Typus her entwickelte und in diesem Sinne zeitlose Raumbildung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart des Palastgebäudes. Statt den Gegensatz zwischen den alten Fassaden und dem neuen Innenraum spektakulär auszureizen, setzt er auf die dauerhafte Gültigkeit typologischer Grundmuster. Im Ergebnis wird die von ihm gefundene Lösung sowohl der neoklassizistischen Hülle als auch der aktuellen Nutzung des Palacios gerecht.

IV. DAVIS MUSEUM (1989–93), WELLESLEY, MASS.

Das *Davis Museum*, Moneos Erstlingswerk jenseits der spanischen Landesgrenzen, ist auf dem Campus des nur 30 Autominuten von Boston entfernt gelegenen Wellesley-Colleges entstanden. Mit dem neuen Gebäude ist den Kunstsammlungen der Hochschule, die Werke von der Antike bis zur Gegenwart umfassen, erstmals in der Geschichte der traditionsreichen Lehranstalt ein eigenständiges Ausstellungshaus gewidmet.

1. Entstehungsort und Baugeschichte

Das Prestige-College von Wellesley wurde 1875 von Henry Fowle Durant und seiner Ehefrau als protestantische Frauenhochschule gegründet.²³⁸ Der für spätere Erweiterungen von vorne herein großzügig geplante Campus ist in eine idealisierte Parklandschaft mit weiten Rasenflächen und mächtigen Bäumen gebettet. Ihre Anlage folgt einem Entwurf des einflussreichen nordamerikanischen Landschaftsplaners Frederick Law Olmsted (1822–1903), der seine Ästhetik-Theorie aus dem Idealismus der deutschen Romantik herleitete, sich von englischen Gärten inspirieren ließ und in seinen künstlichen Landschaften nach einem für Körper und Geist fruchtbaren Gleichgewicht zwischen Natur und Zivilisation strebte.²³⁹ In die am Ufer des Lake Waban gelegene Naturidylle des Wellesley-Colleges fügen sich inzwischen fast 70 alte und neue

²³⁸Zur Gründungsgeschichte des Wellesley-Colleges siehe auch Ákos Moravánszky: *Davis Museum, Wellesley College in Boston*; in: *BauM*, 1994, Nr. 9, S. 12–19, S. 12.

²³⁹Olmsted, dessen Karriere als Landschaftsplaner mit der Anlage des New Yorker Central Park (1858–78) begann, legte mit seiner Arbeit den Grundstein für das im ausgehenden 19. Jahrhundert in ganz Nordamerika aufkommende City Beautiful Movement. Für Boston schuf er zwischen 1878 und 1895 ein komplexes System aus mehreren Parkanlagen. Neben öffentlichen Gärten entwarf Olmsted eine Reihe von Campus-Landschaften u. a. auch für die American University in Washington, D. C. und die Yale University in New Haven, Conn..

Zu Olmsted siehe z. B.:

–Irving David Fisher: *Frederick Law Olmsted and the City Planning Movement in the United States*, Ann Arbor, Michigan 1976

–Cynthia Zaitzevsky: *Frederick Law Olmsted and the Boston Park System*, Cambridge, Mass., London 1982

–Charles Beveridge, Paul Rockelean: *Frederick Law Olmsted*, New York 1995.

Universitätsgebäude, die auf dem Gelände weitläufig verteilt sind. Herzstück des Campus ist das alte Academic Quadrangle. Sein überwiegend im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entstandenes historistisches Gewand entspricht völlig dem seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum weltweiten Triumph des Internationalen Stils in ganz Nordamerika für Hochschulanlagen favorisierten Architekturideal, das sich am Stil gotischer Profanbauten orientierte und bevorzugt den altherwürdigen englischen Universitäten von Oxford (gegr. 1214) und Cambridge (gegr. 1229) nacheiferte.²⁴⁰ Weithin sichtbar beherrscht bis heute der in den späten 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts errichtete, 55,5 Meter hoch aufragende *Galen Stone Tower* den Hauptplatz.

Bereits 1885 führte das Wellesley-College als eine der ersten amerikanischen Hochschulen das Lehrfach Kunstgeschichte ein.²⁴¹ Die wissenschaftliche Analyse von Kunstobjekten ging dabei mit dem Erlernen verschiedener künstlerischer Techniken wie Radieren, Zeichnen und Vergolden einher. Gemälde, Grafiken, Zeichnungen, Fotografien und Gipsabgüsse von Antiken, die allesamt durch Schenkungen ehemaliger Absolventinnen und Förderer der Hochschule in den Besitz des Colleges gelangten, dienten den Studentinnen als Anschauungsmaterial und Vorbild für eigene Arbeiten. Wesentliche Impulse für den noch heute als Wellesley-Methode bezeichneten Lehransatz gingen von Alice Van Vechten Brown aus, die seit 1897 die Kunstabteilung der Hochschule leitete. Das von ihr entwickelte, praxisnahe Unterrichtsmodell folgte damals hochaktuellen pädagogischen Ansätzen aus England, wo im 1852 gegründeten *South Kensington Museum* (heute *Victoria and Albert Museum*) in London erstmals Sammlung und Werkstatt eng aneinander gekoppelt waren.

Eine erste Heimstätte fanden die Kunstschatze des Wellesley-Colleges im westlich des Quadrangle gelegenen *Farnsworth Art Building*. In dem am 23. Oktober 1889 eingeweihten Gebäude richtete man neben Lehr- und Unterrichtsräumen auch Lager und Ausstellungssäle für die Sammlungen ein. An Stelle des neopalladianischen Palais ist in den ausgehenden 50er Jahren des 20. Jahrhunderts das *Jewett Art Center* (1956–58) von Paul Rudolph (1918–1997) getreten. Der Gropius-Schüler und Mitbegründer der *Sarasota School of Architecture* (1941–61) Rudolph hatte zuvor ausschließlich funktionalistische

²⁴⁰Vgl. Helen Searing in: William Morgan: *Collegiate Gothic. The Architecture of Rhodes College*, Columbia, Missouri 1989, Vorwort von Helen Searing, S. X.

²⁴¹Zur Lehrtradition des Wellesley-Colleges in den Fächern Kunst- und Kunstgeschichte siehe BauM, 1994, Nr. 9, S. 12–19, S. 12.

Wohnbauten im Internationalen Stil entworfen.²⁴² Obgleich er sich in Wellesley einer für sein Gesamtwerk atypischen, da auch deutlich historisch bezogenen, Architektursprache bediente, zählt das am 18. Oktober 1958 eröffnete Institutsgebäude zu den meistgeschätzten Bauwerken, die er je schuf.²⁴³ Bis heute vereint der L-förmig konzipierte Komplex in seinen beiden Flügeln die Fachbereiche Kunst (*Mary Cooper Jewett Art Wing*) und Musik (*Margaret Weyerhauser Jewett Music Wing*) unter einem Dach (Abb.99). Der flache, lang gestreckte Gelenkbau öffnet sich auf den alten Hauptplatz des Campus und markiert seine westliche Begrenzung (Abb. 100). Zwar lassen die ineinander verschachtelten Bauteile und die plastisch vor- und zurückspringenden Fassaden des *Jewett Art Center* deutlich den Einfluss von Frank Lloyd Wright erkennen, doch respektierte Rudolph die historistische Architektur der Campus-Anlage und übernahm in der rötlichen Ziegelhaut seines reich gegliederten Neubaus die filigrane Oberflächen-textur der neugotischen Universitätsgebäude. Schlanke Stahlstützen mit Vierpassquerschnitt und spitz aufragende Oberlichtkegel auf der Institutsbibliothek reagieren gezielt auf die ornamentalen Qualitäten des Gothic Revival der alten Lehrgebäude (Abb. 101). Eher befremdlich mutet dagegen eine geschwungene, von barocken Platzanlagen inspirierte Außentreppe im Osten des Kunstinstituts an, in der römische Eindrücke eines Italienaufenthalts von Rudolph nachklingen (Abb. 99).²⁴⁴ Sie gibt die Eingangssachse des *Jewett Art Center* vor und bindet das erhöht gelegene Gebäude an das alte Quadrangle an. Die gegenüberliegende Westflanke des Instituts war dagegen jahrzehntelang auf einen von Zufahrtsstraßen und Wegen rechtwinklig umgrenzten Freiraum gerichtet, der als Parkplatz genutzt wurde. Auf dem schmalen, undefinierten Gelände plante man in

²⁴²Paul Rudolph begründete Anfang der 40er Jahre zusammen mit Ralph Twitchell an der Westküste Floridas eine an den Gestaltprinzipien des Internationalen Stils orientierte Wohnarchitektur. Die auf Klarheit und Funktionalität abzielenden Grundsätze der sogenannten Sarasota School of Architecture formulierte er 1947 in einem Fünf-Punkte-Programm. In den späten 50er und frühen 60er Jahren entwarf Rudolph eine Reihe von Schulen und Universitätsgebäuden, darunter neben dem Jewett Art Center zwei Sarasota High Schools (1956–60) und das Art and Architecture Building (1962–63) der Yale University, New Haven, Conn..

Zu Rudolph siehe z. B.:

–John W. Cook, Heinrich Klotz: *Conversations with Architects*, New York 1973, S. 90–121 (Paul Rudolph)

–John Howey: *The Sarasota School of Architecture, 1941–1966*, Boston (MIT) 1995.

²⁴³Entgegen der allgemeinen Anerkennung, die man dem Jewett Art Center entgegenbrachte, war Rudolph selbst von seinem Kunstinstitut wenig überzeugt und kehrte in seinen nächsten Gebäuden wieder zu einer sachlich funktionalistischen Sprache zurück. Vgl. J. W. Cook, H. Klotz: *Conversations with Architects*, 1973, S. 90–121 (Paul Rudolph), S. 94.

²⁴⁴Vgl. Rafael Moneo; in: Excerpts from an Interview with Rafael Moneo. Davis Museum and Cultural Center Wellesley College; in: *A + U*, 1995, Nr. 294, S. 70 f., S. 70.

den 80er Jahren die Errichtung eines eigenen Ausstellungshauses für die stetig wachsenden Kunstsammlungen des Colleges, die mittlerweile an die 7 000 durch Schenkungen zusammengetragene Einzelwerke aus drei Jahrtausenden umfassten.

Seine Entstehung verdankt das neue Museumsgebäude ebenfalls der Spendenbereitschaft ehemaliger Studentinnen, die ihre Hochschulen in Amerika traditionell mit beachtlichen Geldzuwendungen bedenken. In Wellesley kamen bei einer in den 80er Jahren gestarteten Spendenaktion rund \$ 167 Millionen für neue Universitätsgebäude zusammen.²⁴⁵ Das \$ 11,7 Millionen teure Kunstmuseum basiert dabei auf einer großzügigen Zuwendung der Politologin Kathryn Wassermann Davis, die sich bereits 1928 in Wellesley examinierte. Nach ihr ist das neue Ausstellungshaus benannt. Ein gleichfalls aus Spendengeldern finanziertes Filmtheater (*Collins Cinema*) und ein Café (*Collins Café*) sollten das Programm der zu errichtenden Museumsarchitektur ergänzen und zusammen mit dieser einen der Kultur gewidmeten Baukomplex bilden.²⁴⁶ Den Auftrag zur Errichtung des mehrteiligen Neubaus erteilte die Hochschulleitung im April 1989 direkt Rafael Moneo. Wenngleich der Spanier vormals noch nie in den USA gebaut hatte, so war er durch seine Lehrtätigkeit an der Architekturfakultät der Harvard University in den akademischen Kreisen der Bostoner Gegend doch entsprechend bekannt und für seine sensibel auf den spezifischen Kontext bezogene Architektur geschätzt. Auch war er durch seine Aufenthalte in Amerika mit der Bau-tradition Neuenglands aus eigener Anschauung bestens vertraut. In Wellesley verlangte man von ihm ein möglichst raumhaltiges Gebäude, das sich diskret in die Campus-Anlage fügt und das nahe Kunstinstitut von Rudolph angemessen flankiert. Das Raumprogramm der zu errichtenden Museumsarchitektur sollte dem eines überschaubaren universitären Kunstmuseums mit enzyklopädischer Studiensammlung und zusätzlichen Unterrichtsräumen entsprechen. Die Ausstellungsbereiche galt es dabei auf die enorme Varietät der Sammlung abzustimmen, die verschiedenartige Kunstwerke aus unterschiedlichen Kultur-kreisen und Epochen umfasst.

Moneo entwarf für das traditionsreiche College einen dreiteiligen Backsteinbau, der das schmale, rechteckige Baugelände hinter dem *Jewett Art Center*

²⁴⁵Vgl.: Ehemalige stiften ein Museum als Dank an ihre alte Universität; in: art, 1993, Nr. 12, S. 154 f., S. 154.

²⁴⁶Kino und Café verdanken ihre Entstehung der finanziellen Unterstützung der Wellesley-Absolventin Dee Dann Collins und ihrer Kinder Dorothy Collins Weaver, Nancy Collins Fisher und Michael Collins.

optimal ausnutzt und die älteren Unterrichts- und Lehrgebäude des Campus kongenial ergänzt. Statt ein extrovertiertes Gebäude zu schaffen, das mit dem nahen *Jewett Art Center* konkurriert, hat er eine in sich gekehrte Architektur vorgeschlagen, die sich der lebhafteren Erscheinung des Kunstinstituts unterordnet, ohne dabei die eigene wuchtige Präsenz zu leugnen. Nach Abschluss seiner Werksplanung konnte im Mai 1991 mit der Bauausführung begonnen werden. Im Oktober 1993 öffnete das *Davis Museum and Cultural Center* unter der Leitung von Susan M. Taylor nach nur zweijähriger Bauzeit und einer viermonatigen Einrichtungsphase für das Publikum. Der äußerlich wenig spektakuläre, doch wegen seiner Integrationsfähigkeit in den Campus und seiner unerwartet lichten Innenraumkonzeption von der internationalen Architekturkritik durchweg geschätzte Neubau zählt neben James Stirlings umstrittenem *Arthur M. Sackler Museum* (1983–85, Erweiterung des *Fogg Museum*) und dem *Busch-Reisinger Museum* (1990–95) von Gwathmey Siegel, die sich beide auf dem Gelände der *Harvard University* befinden,²⁴⁷ zu den meistbeachteten Universitätsmuseen, die in den 80er und beginnenden 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts im Großraum Boston entstanden sind.

2. Baubeschreibung

2.1. Außenbau

Grundstruktur und Baumassenverteilung

Leitmotiv von Moneos Entwurf ist der Dialog mit dem nahen *Jewett Art Center*, einem Gebäude das er bereits während seiner Studienzeit in den späten 50er Jahren in einer Ausgabe der französischen Fachzeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui* kennen und schätzen gelernt hatte.²⁴⁸ Um die Außenwirkung von

²⁴⁷Zum Sackler Museum und zum Busch-Reisinger Museum siehe z. B. Naomi Miller, Keith Morgan: *Boston Architecture, 1975–1990*, München 1990, S. 208 f. (Sackler Museum) und S. 218 (Busch-Reisinger Museum).

²⁴⁸Zur Konzeption des Davis-Komplexes siehe auch:

Rudolphs Kunstinstitut nicht zu beeinträchtigen, entschied er sich für eine möglichst distanzierte Bebauung im Südwesten der Geländeparzelle. Auf den beschränkten Bauplatz antwortet er mit einem kompakten, dreiteiligen Komplex aus funktional unterschiedlichen Einheiten (Abb. 99, 100). Die L-förmig aneinander gefügten Baublöcke nehmen das Museum und die Verwaltung sowie das gemeinsam mit dem Café in einem Trakt untergebrachte Kino auf. Ausrichtung und Positionierung des Neubaus orientieren sich an Vorgaben des *Jewett Art Center*. Zwar ist die aus glatten, quaderförmigen Baugliedern gebildete Architektur im Vergleich zum plastisch aufstrukturierten Kunstinstitut von einer elementaren, einfachen Stereometrie, doch wird Rudolphs kompositorisches Grundprinzip, das auf einer Zerlegung der Gebäudemasse in additiv aneinander gereihte Funktionseinheiten basiert, in Moneos Ensemble übernommen. Im Ergebnis vereinen sich die beiden Gebäude zu einem ausbalancierten rechtwinkligen Gefüge, das zu drei Seiten einen neu angelegten Platz umschließt.

Zentrum und Angelpunkt des Davis-Komplexes ist der sperrige Museumsquader. Er nimmt die Nordwestecke des schmalen Baugeländes ein. Um die notwendige Distanz zum *Jewett Art Center* zu wahren, trotzdem aber möglichst viel Ausstellungsfläche bereitzustellen, schlug Moneo einen mehrgeschossigen Körper vor, der sich vertikal entwickelt. Weithin sichtbar überragt der ziegelverkleidete Baublock die Platzbebauung. Eine nach Norden ausgerichtete Shedreihe, mit der Moneo das in der Museumsarchitektur generell weit verbreitete und von ihm grundsätzlich bevorzugte Oberlicht einführt, bekrönt den fast fensterlosen Ausstellungsquader. Die spitz gezackte Dachkrone bildet einen gestalterischen Gegenpol zur klotzig wirkenden Baumasse. Zugleich antwortet sie auf die gläsernen Lichtkegel der diagonal gegenüberliegenden Bibliothek des *Jewett Art Center* (Abb. 101). Den Museumsblock flankieren ein im Osten angefügter Annex, in dem neben der Verwaltung interne Einrichtungen wie ein Archiv, ein Fotoatelier, Lager und Studienräume eingerichtet sind, sowie der nach Süden orientierte *Collins*-Trakt für das Kino und das Café. Die beiden deutlich niedriger bemessenen Baueinheiten mäßigen optisch die massive Schwere des Ausstellungsquaders. Da sie die Fassadenfluchten des Museumsblocks aufgreifen

–Davis Museum & Cultural Center, Wellesley College. Wellesley, Massachusetts, 1989–1993
 (= Baubeschreibung des Büro Moneo, Madrid), ohne Jahres- und Seitenangabe

–A Light Cube. Davis Center, Wellesley College; in: A & V, 1992, Nr. 36, S. 78–81

–Davis Museum / Museum and Film Center; in: CROQ (El Croquis Editorial), 1994, Nr. 64, 2. Aufl. 1997, S. 88–101

–A + U, 1995, Nr. 294, S. 70 f..

und geradlinig fortführen, entsteht fast der Eindruck eines einzigen abgewinkelten Körpers (Abb. 102). Im Norden bilden der Verwaltungsflügel und der Ausstellungstrakt eine linear fluchtende Rückfront, die sich einem kleinen, neu geschaffenen Parkplatz zuwendet (Abb. 103). Die Ausrichtung der Nordseite findet weiterhin in einem gemauerten Brückenschlauch ihre Fortsetzung. Der erhöhte Laufgang erwächst im Bereich des ersten Obergeschosses der schmalen Ostflanke des Verwaltungsblocks und trifft senkrecht auf den *Mary Cooper Jewett Art Wing* des benachbarten Kunstinstituts. Eine physische Verbindung zwischen den Gebäuden von Moneo und Rudolph entsteht. Da die Passarele den Studenten des Colleges als interner Verbindungsgang dient, der eine kontinuierliche innerräumliche Begehung von Lehr- und Ausstellungsabteilungen ermöglicht, wird hier bereits in der architektonischen Anlage des *Davis Museum* auf die didaktische Zielsetzung der Studiensammlung verwiesen.

Moneos Absicht, einen möglichst homogenen Baukomplex aus zwar separierten, doch miteinander verbundenen Einheiten zu schaffen wird gleichfalls im Süden des Neubaus offenbar, wo sich dem Museumsblock der allseitig umgehare Kinotrakt in loser Anbindung anschließt. Neben dem mit 170 Sitzen bestuhlten Filmtheater nimmt der Baustrakt in seinem Erdgeschoss das nach Osten, auf die neue Piazza orientierte *Collins Café* auf. Sein Obergeschoss ist einem weiteren Ausstellungssaal vorbehalten. In Abweichung zur strengen Rechtwinkligkeit des Gesamtgefüges zeigt der Grundriss des horizontal gelagerten Kinokörpers an drei Seiten einen unregelmäßigen Umriss, der im Süden und Westen, wo zwei stumpfwinklig aufeinander treffende Straßen die Parzelle begrenzen, auf die vorgegebene Geometrie des Baugeländes antwortet (Abb. 99). Mit dem zumindest teilweise aus dem grundsätzlich mathematisch straffen Grundrisschema herausgedrehten *Collins*-Trakt führt Moneo in die strenge Komposition des Gelenkbaus einen "regelwidrigen", organischen Zug ein, der sich in seinem Werk motivisch häufiger findet und beispielsweise auch den aufgebrochenen Raum der kleinen Eingangsvorhalle seiner *Fundación Pilar y Joan Miró* auf Mallorca bestimmt.²⁴⁹ Da die schräg gegeneinander gestellten Außenwände des Kinoflügels zugleich der Ausrichtung einzelner Begrenzungsmauern des nahen *Jewett Art Center* folgen, entsteht darüber hinaus eine subtile Verbindung zu Rudolphs Gebäude. Die im Grundriss des Kinoblocks so deutlich ausmachbare Tendenz zur Unregelmäßigkeit wird im äußeren Erscheinungsbild des

²⁴⁹Siehe hierzu Teil C, Kapitel II, 3.2.2., S. 101 dieser Arbeit.

Architekturgefüges jedoch durch eine plane Überdachungsscheibe aus Beton verunklärt. Sie verklammert den *Collins*-Flügel mit dem Ausstellungsquader zu einem auch stereometrisch einheitlich wahrnehmbaren Komplex. Auf die den Abmessungen des Museumsblocks angepasste Betonplatte ist ein teilverglaster Brückenschlauch gesetzt, in dem sich das Motiv der allseitig geschlossenen Passarele wiederholt (Abb. 102). Der Laufgang schafft eine direkte Verbindung zwischen dem Museumskörper und dem im Obergeschoss des Kinotrakts eingerichteten Ausstellungssaal. Unter der kiesgedeckten Betonscheibe öffnet sich eine Passage mit integrierter Außentreppe zum Durchgang (Abb. 104). Sie leitet zu den verborgen, im Schutz der Überdachung platzierten Haupteingängen der beiden Bauakte. Als auch städtebaulich eingesetztes Architekturelement antwortet der überdachte Außenraum auf die axial gegenüberliegende Durchgangsöffnung des *Jewett Art Center*. Darüber hinaus bindet er die von Moneo neu definierte Platzanlage an die westlich gelegenen Campus-Zonen an.

Mauerwerk und Fassadengestaltung

Die Konstruktion des Neubaus basiert auf den in der Gegend um Boston üblichen Baumaterialien und -verfahren. Für die Fundamente und Mauerkerne der dreiteiligen Architektur wurde bewehrter Beton verwendet. Die Grundkonstruktion des Dachwerks besteht aus Stahl, den Moneo mit Kupfersheds kombinierte. Rötlich schillernde Klinker verkleiden den einheitlich ausgestalteten Außenbau. Extrem schmale, weiße Mörtelfugen, die nur 6 mm messen, verbinden die in gängigem Verband aneinander gefügten Backsteine. Im Ergebnis präsentiert sich die Außenhaut des Gebäudes als dichtes, undurchlässiges Gewebe. Mit dem klinkerverkleideten Mauerwerk reagiert Moneo gezielt auf das in gleicher Technik errichtete *Jewett Art Center*. Da Farbe und Textur der homogenen Fassaden zudem an die neugotischen Backsteinbauten des Campus anknüpfen, werden Vorgaben der alten College-Architektur in das Konzept des neuen Ensembles einbezogen.²⁵⁰ Moneos bewusst auf Harmonisierung mit

²⁵⁰Die nordamerikanischen College-Museen sind regelmäßig als Teil eines übergeordneten Ganzen konzipiert. Fast immer wird die Museumsarchitektur mittels ortstypischer Materialien und einer der Campus-Anlage angeglichenen Architektursprache ihrer Umgebung angepasst. Außer beim Davis-Museum finden sich von angrenzenden Gebäuden inspirierte Backsteinfassaden etwa auch bei Henry N. Cobbs Charles Shipman Payson Building des Portland Museum of Art (1978–83, Portland, Maine), wo Backsteine aus lokaler Produktion und helle Granitstreifen auf den Fassaden an die überlieferte

Bestehendem angelegter Einsatz ausgewählter Materialien zeigt sich ferner im Dachbelag des Kinotrakts und der verbindenden Betonscheibe, in dem sich der grau melierte Kiesbelag der Dachlandschaft von Rudolphs Kunstinstitut wiederholt.

Der auf Kommunikation mit den vor Ort vorhandenen Architekturen abzielenden Materialität steht eine völlig autarke Fassadengliederung von hoher formaler Askese gegenüber. Fast scheint es, als wolle sich der puristisch wirkende Museumsquader ehrfurchtsvoll zugunsten des einladenderen *Jewett Art Center* zurücknehmen. Glatte, blickdichte Außenwände, die nichts von der Aufteilung des Innenraums und den dort verwahrten Kunstschatzen preisgeben, bestimmen das äußere Erscheinungsbild des dreiteiligen Neubaus. Der sparsame Architekturschmuck konzentriert sich ganz auf die der Piazza zugewendeten Fassaden (Abb. 12, 102). Am Ausstellungsblock benennt dort ein schlichter Schriftzug aus rostfreiem Stahl die Einrichtung. Als weitere Schauseite offenbart sich außerdem die Westflanke des *Davis Museum* (Abb. 104). Sie ist mit einer kleinen, dezenten Marmortafel versehen, die das Gebäude bezeichnet. Die auf die Grünflächen des Campus und eine den Bauort begrenzende Straße ausgerichtete Fassade ist als Pendant zur entgegengesetzten Platzseite ausgebildet. Wie diese öffnet sie sich zur überdachten Eingangs- und Durchgangspassage zwischen dem Kinotrakt und dem Ausstellungsflügel. Geschlossenes, unstrukturiertes Mauerwerk, das von nur wenigen übereinander liegenden Fensteröffnungen, der Ladeklappe der Museumsanlieferung und den schmalen Türen der Personalein- und Notausgänge durchbrochen wird, verleiht dagegen der nach Norden, auf den neuen Parkplatz gerichteten Begrenzungsmauer des Kubus deutlich den Charakter einer Rückfront (Abb. 103).

Die glatten, opaken Außenwände des Neubaus werden von markanten geometrischen Strukturen horizontal und vertikal unterteilt. Stets geht die karge Gliederung der Fassaden mit gezielten Materialwechselln einher. Helle, sandgestrahlte Betonplatten, die sich wie ein schützender Schildpanzer an die Mauer-scheiben schmiegen, verkleiden die unteren Wandzonen der Schauseiten im Osten und Westen. Die abweisende Introvertiertheit der Architektur wird allein an

Bautradition der Hafenstadt anknüpfen (Abb. 105), oder bei James Stirlings Sackler Museum (1983–85) der Harvard University, dessen rote und schwarze Ziegel auf die polychrome Neugotik der nahen Memorial Hall Bezug nehmen. Zu Cobbs Erweiterung des Portland Museum of Art siehe z. B. J. M. Montaner, J. Oliveras: *Die Museumsbauten der neuen Generation*, 1987, S. 59–63; zum Sackler Museum siehe *ibd.*, S. 112–115.

den Platzfassaden des Ensembles aufgehoben, wo ein an weiß gestrichenen Stahlrahmen befestigtes Glasband den breiten Betongürtel im Erdgeschossbereich durchbricht und die den Gesamtentwurf bestimmende strikte Trennung von Innen- und Außenraum aufhebt (Abb. 102). Schwer scheinen die massigen Außenmauern auf der fragil wirkenden Glas-Stahlkonstruktion zu lasten. Da sich das in Fußgängerhöhe eingelassene Fensterband in seinen Proportionen auf das menschliche Maß bezieht, wird die monumentale Strenge der Fassaden hier gemildert. Im Gegensatz zur transparenten Erdgeschosszone, die den Neubau zum Platzraum öffnet, sind die höher gelegenen Wandflächen von Museums- und Kinoblock hermetisch geschlossen. Lediglich an der fast durchgehend mit Betonplatten gepanzerten Platzfassade des Verwaltungstrakts zeigt eine schmale Fensterreihe, die von einer senkrecht vorspringenden Sonnenblende aus Beton verdacht wird, das obere Geschoss des Bautrakts an. Die steil aufragenden Außenwände des Museumsquaders werden dagegen von nur wenigen weiß lackierten Stahlprofilen in großflächige Kompartimente zerlegt, die sich in völliger Unabhängigkeit von inneren Raumstrukturen entfalten (Abb. 12, 102). Kontrastreich setzt sich die minimalistische Fassadenzeichnung vom dunkleren Ziegelgrund ab. Eine Stahlleiste, die sich im oberen Bereich der Außenmauern als waagrechte Linie um drei Seiten des Ausstellungsblocks windet, teilt die mächtigen Mauerscheiben horizontal zwei. Sie schafft ein Gegengewicht zum dominanten Vertikalismus des Baukörpers. Zusätzlich mäßigen senkrecht geführte Stahlprofile, die die mittleren Wandzonen der Ansichtsseiten im Osten und Westen großzügig rastern, die wuchtige Wirkung der klotzigen Baumasse. Mit dem zeichenhaften Liniengeflecht der stählernen Leisten bedient sich Moneo eines abstrahierenden, auf elementare Strukturen beschränkten Gestaltungsmittels, das in verwandter Ausführung bereits in Henry N. Cobbs Erweiterung des *Portland Museum of Art (Charles Shipman Payson Building, 1978–83)* zum Einsatz kam. Schmale, weiße Granitstreifen schwächen dort den übermächtigen Eindruck der glatten, homogenen Platzfassaden ab (Abb. 105). Neben ihrer antimonumentalisierenden Funktion übernehmen die losgelöst von konstruktiven Erfordernissen auf den Außenwänden des *Davis Museum* verteilten Stahlstreifen die Aufgabe, eine gestalterische Verbindung zu den weißen Betonstützen und den hellen Stahlprofilen des benachbarten *Jewett Art Center* zu schaffen.

Fast wie Fremdkörper muten indes zwei hoch liegende Fensterkästen aus Aluminium an. Weit treten die an Marcel Breuers schräg gestellte Fensterluken

des *Whitney Museum* (1963–66) in New York erinnernden Prismen aus dem glatten Mauerwerk der Schauseiten des Ausstellungswürfels hervor (Abb. 102, 104). Zwar wendet sich der Fensterkörper im Osten dialogisierend der neuen Piazza zu, doch scheint der willkommen heißende Gestus angesichts der schmalschlitzig wirkenden Fensteröffnung trügerisch. Allzu leicht drängt sich dem Ankommenden das von Moneo bereits im aggressiv gegen seine Umgebung gerichteten Fensterkubus an der Westseite der mallorquinischen *Fundación Pilar y Joan Miró* bemühte Bild der Schießscharte auf (Abb. 61). Obwohl die beiden plastisch aus den glatten Wandflächen des *Davis Museum* gedrehten Fensterkonstruktionen Blickpunkte setzten, indem sie die strenge Flächigkeit der kargen Fassaden durchbrechen, nehmen sie dem Baukörper doch nichts von seiner grundsätzlichen Verschllossenheit.

Die Platzanlage

*"The contrast between the grassy surface of the quadrangle and the paved surface of the piazza was very much present at the origin of the project. So, the design of the project started with considerations of massing in such a way as to create a better view of the Jewett building from the west side, and also to give value to the stair."*²⁵¹

(Rafael Moneo, 1995)

Beim *Davis*-Komplex verbindet Moneo die Schaffung von Innenräumen mit der Entstehung eines Platzes (Abb. 12, 99, 102). Als integraler Bestandteil der Entwurfsidee bestimmte der neu gestaltete Außenraum von Anfang an die Planung der Konfiguration wesentlich mit. Über die rechteckige Piazza erschließen sich ebenerdig die unmittelbar angrenzenden Architekturen. Nach Anbruch der Dunkelheit erhellen schlichte Beleuchtungskörper den U-förmig umbauten Platzraum. Das nostalgisch anmutende Design ihres trichterförmigen Metallgehäuses ist dabei sorgfältig auf das vorhandene Außenmobiliar des

²⁵¹Zitiert nach R. Moneo; in: A + U, 1995, Nr. 294, S. 68–99, S. 70 (Dt. Übers. d. Verf.: "Der Kontrast zwischen der Rasenfläche des Hauptplatzes und der gepflasterten Oberfläche der Piazza war schon zu Beginn des Projekts sehr stark präsent. Der Entwurf begann also mit Überlegungen zur Bau-massenverteilung, die darauf abzielten, eine bessere Aussicht auf das Jewett-Gebäude von Westen her zu schaffen und darüber hinaus auch die Treppe aufzuwerten.").

Campus abgestimmt. Die Lampen sind in regelmäßigen Abständen an einer extrem großmaschigen Kabelnetzkonstruktion befestigt, die an den umliegenden Gebäuden verankert ist und den Platz frei überspannt. Im Gegensatz zur Parkanlage des Campus wie auch zur baumbestandenen Rasenfläche des nahen Quadrangle ist der neu definierte Außenraum mit großen, quadratischen Fertigbetonplatten gepflastert, die eine gleichmäßig gerasterte Fläche bilden.

Mit dem Platz führt Moneo das wichtigste Raumelement der traditionellen Stadtbaukunst in seinen Entwurf ein. Da die Freifläche dem im Kinotrakt eingerichteten *Collins-Café* an warmen Tagen als Terrasse dient, wird der pseudo-urbane Charakter der Anlage noch verstärkt. Doch ist die als Knotenpunkt und Verweilraum konzipierte Piazza kein autonomer Bereich, sondern bleibt, indem sie sich nach Süden auf die Grünanlagen des Colleges und den nahen Lake Waban öffnet, völlig in das übergeordnete System des Campus eingebunden. Die in der alten Welt schon seit dem Mittelalter weit verbreitete und inzwischen weltweit stadtprägende Idee eines gepflasterten, von Gebäuden begrenzten Außenraums überlagert sich hier mit der in amerikanischen Universitäten bis heute lebendigen Vorstellung, mittels einer ausgeklügelten ästhetischen Gegenüberstellung von Landschaft und Architektur Natur und Zivilisation gezielt zu verschmelzen. Das Konzept des Campus, das die künstliche – in Wellesley von Frederick Law Olmsted entworfene – "Natur" mit der idealisierten "Stadt" des von Unterrichts- Verwaltungs- und Veranstaltungsgebäuden umstellten Academic Quadrangle verbindet, bleibt in Moneos Entwurf völlig erhalten.²⁵² Da der neue Platz auch als Teil einer Achsenbildung angelegt ist, die den von der Durchgangsöffnung des *Jewett Art Center* und seiner italianisierenden Freitreppe vorgegebenen Verkehrsweg sinnvoll ausfüllt, wird die Einbindung des Neubaus in die bestehende Campusanlage noch verstärkt. Jetzt erst scheint die monumentale Inszenierung der vormals in einen undefinierten Parkplatz mündenden Verkehrsachse von Rudolphs Außentreppe in letzter Konsequenz gerechtfertigt. Da der sowohl verbindende als auch Distanz schaffende Platzraum das *Jewett Art Center* gezielt in eine ganz der Kunst- und Kultur gewidmete Anlage einbezieht, hat zugleich Rudolphs Kunstinstitut durch Moneos Eingriff eine Aufwertung erfahren.

²⁵²Vgl. BauM, 1994, Nr. 9, S. 12-19, S. 13.

2.2. Das Museumsinnere

In völligem Gegensatz zum stummen, verschlossenen Außenbau entfaltet sich das Innere des *Davis Museum* als überraschend offener und heller Raum. Hinter seinen blinden Fassaden verbirgt der Baublock vier oberirdische Geschossebenen (Abb. 106). Das Erdgeschoss nimmt den mit Servicebereichen wie Garderobe, Information und Buchladen ausgestatteten Besucherempfang auf (Abb. 107). Die drei offen gestalteten Obergeschosse sind ganz der Präsentation von ausgewählten Werken der Studiensammlung vorbehalten. Weitere Ausstellungsflächen befinden sich im Sockelgeschoss, wo neben internen Lager-Pack- und Technikbereichen ein Saal für Wechselausstellungen und die Abteilung für Druckgrafiken und Zeichnungen eingerichtet sind (Abb. 108). Der Keller des Museums beherbergt ausschließlich Lager- und Technikräume.

Im Inneren des Gebäudes erwartet den Besucher ein Raumerlebnis, auf das der betont unscheinbare, im Schutz der überdachten Passage platzierte Haupteingang an der Südseite des Museumsblocks nicht vorbereitet. Zwar fällt das in der Eingangsachse gelegene Foyer hinsichtlich seiner räumlichen Ausdehnung und seines kommerziellen Angebots eher bescheiden aus, doch werden die von den stoischen Fassaden so vehement geschützten Exponate im Inneren des Gebäudes umso freigebiger präsentiert. Dies geschieht in der Hauptsache mittels eines weiten Luftraums, der den Baublock im Zentrum aushöhlt und sich bis zur dominanten Tageslichtquelle der Sheds erhebt (Abb. 109, 110). Um den gewaltigen Schachtraum entwickeln sich emporenartig die von gemauerten Brüstungen gesicherten Ausstellungsgeschosse. Der mächtige Hohlraum unterwandert die horizontale Ebenengliederung, so dass von bestimmten Betrachterstandpunkten aus beinahe der Eindruck einer einzigen offen gegliederten Halle entsteht. Da der vertikal angelegte Luftraum die mit mobilen Stellwänden bestückten Ausstellungsbereiche asymmetrisch zweiteilt, ordnet und organisiert er zugleich die Geschossgrundrisse.

Dem zentralen Hohlkörper ist ein gemauerter Treppenschacht zur Seite gestellt (Abb. 109, 111). Er nimmt eine scherenartig angeordnete Doppeltreppe auf, die bei großem Besucherandrang dazu beiträgt, ein unnötiges Geschiebe im schmalen Treppenraum zu vermeiden. Das Treppenhaus tritt als Herzstück des Innenraumes in Erscheinung, das die Geschosse auch physisch miteinander

verbindet. An seinen Podesten gibt es durch weite Rechtecköffnungen im begrenzenden Mauerwerk den Blick in die Ausstellungsebenen frei (Abb. 110, 112). Die Innenwände des mit besonderer Sorgfalt ausgebauten Treppenschachts sind mit quadratischen Ahornpaneelen verkleidet. Eine klare Politur schützt die Täfelung und verleiht ihr eine glänzende Oberfläche, in der sich das von oben durch die Sheds einfallende Tageslicht effektiv spiegelt. Den warmen Holzton kombinierte Moneo mit grauen Betonstufen und schlichten, einläufigen Geländern aus dünnem Stahlrohr. Das gezielte Zusammenspiel und die haptischen Qualitäten der unterschiedlichen Werkstoffe machen den Aufstieg zu den Kunstschatzen sinnlich erfahrbar. Die sanft ansteigenden Stufen von nur 10 cm Höhe vergrößern dabei die auch zeitlich wahrnehmbare Distanz zwischen übereinander liegenden Ausstellungsgeschossen. Zugleich wirken sie – ebenso wie die mit gläsernen Brüstungen versehenen Treppenpodeste – dem Eindruck der Enge und Kompression in dem schmalen Schachtraum entgegen. Da sich die Westflanke des Treppenhauses bereits in der Eingangsebene öffnet und den Blick hinab in den Wechelausstellungssaal im Sockelgeschoss freigibt, wird dem Besucher gleich nach dem Eintritt offenbar, was ihn im Inneren des Kubus erwartet. Symbolhaft verweist im Sockelgeschoss ein grauer Fußboden aus ungestrichenem Beton auf den Bereich der Erde, aus dem sich der Museumsblock erhebt, um dem von oben einströmenden Tageslicht entgegentzustreben. Die vom Dunkel des Erdreichs zu den Sheds aufsteigende Raumbewegung fungiert als zentrales Leitmotiv des Museumsinneren. Sie kulminiert in der lichtdurchfluteten obersten Ausstellungsebene. Ihre Grundfläche wahrt im Osten und Westen Distanz zum Begrenzungsmauerwerk des Kubus, so dass schmale Lichtschächte entstehen, die die Tageslichtausbeute der darunter liegenden Galerien steigern (Abb. 109). Weniger mit funktionalen Aspekten behaftet, dafür aber für den Besucher von umso größerer Erlebnisqualität sind die beiden plastisch aus den Seitenwänden der obersten Geschossebene hervortretenden Fensterprismen. Erst vom Museumsinneren aus werden die enormen Abmessungen der in voller Höhe zugänglichen Fensterkästen deutlich. Da sie auf der einen Seite Ausblicke nach Osten, auf den neuen Museumsplatz, das *Jewett Art Center* und das *Academic Quadrangle* bieten und auf der anderen Seite den Blick auf das neugotische Ensemble des südwestlich gelegenen *Tower Court* und das gleichfalls in historistischem Gewand errichtete *Shakespeare House* freigeben, bekräftigen sie den Diskurs zwischen alter und neuer Collegearchitektur.

Darüber hinaus klären sie den Hinausschauenden über die eigene Position innerhalb der Campusanlage auf.

Die um den zentralen Lichtschacht und das Treppenhaus gelegten Ausstellungsebenen bieten zusammen mit dem im Obergeschoss des Kinotrakts eingerichteten und über den verbindenden Brückenschlauch zugänglichen Saal eine Präsentationsfläche von rund 1 800 m². Einheitlich proportionierte Stellwände aus Gipskartonplatten unterteilen die Ausstellungsbereiche in offene Raumsequenzen. Die Gliederung folgt dabei in allen Ebenen einer ähnlichen Systematik. Da sich die senkrecht zum Begrenzungsmauerwerk des Baublocks geführten Trennelemente bei Bedarf jedoch verändern oder entfernen lassen, kann die Raumaufteilung gewandelten Ausstellungsanforderungen flexibel angepasst werden (Abb. 110, 112). Sowohl die gegenüber den Geschossdecken deutlich reduzierte Höhe der weißen Stellwände als auch ein zwar geringer, doch bewusst gewahrter Abstand zur Rückwand betonen dabei mit Nachdruck den vom konstruktiven System der Architektur unabhängigen Charakter der Raumteiler. Die eingestellten Trennelemente wahren außerdem stets deutlich Distanz zum zentralen Schachtraum, so dass ein kontinuierlich um den Gebäudekern zirkulierendes Gangsystem entsteht. Zugleich verhindert die merklich zurückgesetzte Positionierung der Stellwände ein direktes Auftreffen des von oben durch das Sheddach einfallenden Lichtkegels auf die gezeigten Gemälde. Aus konservatorischen Gründen sind die nach Norden gerichteten Sheds zudem mit einer getönten Doppelverglasung versehen, die die Sonnenstrahlen filtert und maximal 60% des Tageslichts eintreten lässt.²⁵³

Im ganzen Haus bildet ein mattweißer Wandanstrich den neutralen Hintergrund für die aus verschiedenen Epochen und Kulturkreisen stammenden Kunstwerke. Von größter Zurückhaltung sind gleichfalls die weißen Geschossdecken und der gewählte Fußbodenbelag. Helles Eichenparkett schafft im ersten und zweiten Obergeschoss eine warme, freundliche Atmosphäre. Ein verstärkt auf harte Kontraste abzielender Innenausbau bestimmt dagegen die von Tageslicht durchflutete oberste Ebene, wo sich der unbehandelte, graue Betonboden des Sockelgeschosses und der Treppenstufen wiederholt. Für den Eingangsbereich wurde ein dunkler Boden aus Schiefer, der in Ashfield, Mass. gebrochen wurde, verwendet. Da sich der Fußbodenbelag aller Geschossebenen in Material und Farbigkeit deutlich von den weißen Wänden absetzt, werden im ganzen Haus

²⁵³Vgl. Karen D. Stein: Art World; in: ArchR, 1993, Oktober, S. 84–91, S. 87.

die horizontalen Strukturen der Innenraumbildung akzentuiert, doch wird die ruhige, neutrale Raumwirkung nicht durch grelle Farbakzente unterwandert. Ebenso zurückhaltend sind die sparsam und einheitlich eingesetzten Details des Innenausbaus. Hierzu zählen etwa die extrem schmalen Sockelleisten aus dunklem Holz oder die matten Beschläge aus rostfreiem Stahl, die Moneo für die sichernden Brüstungen des Schachtraums vorsah. Gleiches gilt für die zahlreichen Rundstrahler, die in die abgehängten Geschossdecken aus Gipskarton versenkt sind. Funktionale Aspekte überwiegen dagegen bei den auf Lichtschienen befestigten, weißen Deckenstrahlern. Da sie verstellbar sind, ermöglichen sie eine gezielte Ausleuchtung der Ausstellung mit gerichtetem Licht.

3. Sammlungsordnung und Ausstellungskonzept

Im Verhältnis zum umfassenden Sammlungsbestand bietet das *Davis Museum* wenig Ausstellungsfläche. Nur circa 1/5 der vielfältigen Kollektion kann in den Galerien des Neubaus gezeigt werden.²⁵⁴ Dennoch geben die in Moneos Museumsquader systematisch dargebotenen Kunstschatze unterschiedlicher Herkunft und Entstehungszeit einen exemplarischen Überblick über die europäische und nordamerikanische Kunstentwicklung der letzten 3 000 Jahre. Werke des 20. Jahrhunderts bilden hierbei einen Schwerpunkt. Parallel zu den Gemälden und Plastiken aus Europa und Nordamerika wird in separaten Räumen das afrikanische und ostasiatische Kunstschaffen ausschnittshaft beleuchtet. Temporäre Ausstellungen zu einzelnen Künstlern und Themengebieten ergänzen die ausgewählte Präsentation des collegeeigenen Kunstfundus.

Um Entwicklungslinien aufzuzeigen, liegt der im *Davis Museum* realisierten Sammlungsgliederung ein an chronologischen und stilgeschichtlichen Gesichtspunkten orientiertes Ausstellungskonzept zu Grunde. Hinsichtlich seiner räumlichen Verteilung und Systematik ähnelt das gefundene Ordnungsschema dem des Madrider *Museo Thyssen-Bornemisza*. Der vorgeschlagene Rundgang windet sich dabei um den zentralen Schachtraum spiralig nach oben. Bei seinem Aufstieg zur lichtdurchfluteten obersten Ebene läuft der Besucher des *Davis*

²⁵⁴Vgl. BauM, 1994, Nr. 9, S. 12–19, S. 19.

Museum der Entstehungszeit der Exponate und damit den Wurzeln der abendländischen Kunsttradition gewissermaßen entgegen. Der Weg durch die Ausstellungssektionen wird so als immer tieferes Eintauchen in die Kunstgeschichte erfahren. Im ersten Obergeschoss, wo der Gang durch die Dauer Ausstellung beginnt, nehmen die um den Lichtschacht gruppierten Abteilungen Beispiele der europäischen und nordamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts von der Klassischen Moderne bis hin zur Pop Art auf. In der Northwest-Ecke der Ausstellungsebene befindet sich außerdem ein kleiner, allseitig massiv ummauerter Saal. Die abseits des Kreislaufsystems um den zentralen Hohlkörper gelegene Galerie stellt anhand ausgewählter Einzelstücke die afrikanische Kunst vor. Im Süden des ersten Obergeschosses setzt außerdem der gemauerte Brückenschlauch an, der hinüber zu dem im Kinotrakt eingerichteten Ausstellungssaal führt. Der in Positionierung und Grundriss auffällige Raum ist ganz der Gegenwartskunst gewidmet.

Die von Trennelementen nahezu identisch gegliederte zweite Ausstellungsebene bietet einen gerafften Überblick über die Kunst des 19. Jahrhunderts, des Barock und der Renaissance. Der über der Galerie für afrikanische Kunst gelegene, kleine Saal im Nordwesten nimmt nun Ostasiatika auf.

Das oberste Geschoss des *Davis Museum* ist den ältesten Werken der Studiensammlung vorbehalten. Neben mittelalterlichem Kunsthandwerk werden dort originalgetreue Gipskopien antiker Skulpturen gezeigt, von denen das College eine beachtliche Anzahl besitzt. Das durch die offen dargelegte Sheddachkonstruktion kraftvoll einströmende Sonnenlicht schafft in der oberen Galerieebene hell mit Tageslicht ausgeleuchtete Ausstellungsbereiche, die eine detaillierte Wahrnehmung der lichtunempfindlichen Exponate ermöglichen. Zugleich verhindert das diffuse, ungerichtete Sonnenlicht störende Schlag Schatten auf den plastischen Arbeiten. Aus konservatorischen Gründen ist jedoch die Malerei des Mittelalters unter Verzicht auf Tageslicht in einem fensterlosen Raum untergebracht, der sich über den kleinen Sälen für ostasiatische und afrikanische Kunst befindet.

4. Aspekte der Interpretation

4.1. Das Raumkonzept

Der ebenso einheitlich wie neutral ausgestaltete Innenraum des *Davis Museum* ist ganz auf das heterogene Profil der Sammlung und die räumlich begrenzte Ausstellungskapazität des Hauses abgestimmt. Weiße Wände und die mit der Stellwandlösung gegebene Veränderbarkeit der Raumgliederung reagieren auf die Vielfalt der Exponate und schaffen variabel bespielbare Galerie-sektionen, die von vorne herein einen möglichen Wechsel der Kunstwerke ein-kalkulieren. An Stelle des Dialogs zwischen Architektur und Ausstellungs-stücken, der etwa bei Moneos *Museo Nacional de Arte Romano* in Mérida oder bei seiner *Fundación Pilar y Joan Miró* auf Mallorca die Ausformulierung des Museumsraumes wesentlich mitbestimmte, tritt in Wellesley das Bestreben, einen flexibel nutzbaren Rahmen zu schaffen, der sich aus den genannten Gründen jeglicher Stellungnahme gegenüber den Exponaten enthält. Der Ausstellungs-raum wird hier auch nicht als wirkungsvoll für ein breites Publikum zu inszenierende Präsentationsfläche, sondern als intimer und ruhiger Auf-bewahrungsort einer enzyklopädisch ausgerichteten Studiensammlung mit aus-geprägter didaktischer Zielsetzung verstanden.

Um den Charakter des Gebäudes als "Sammlungsmagazin" zu betonen, hat Moneo den Innenraum als offen unterteilte Halle konzipiert, die von bestimmten Betrachterstandpunkten aus eine überblickshafte Erfassung der gesamten Ausstellung ermöglicht. Das Augenmerk der Innenraumbildung liegt folglich nicht auf dem Einzelstück oder bestimmten Objektgruppen, denen mehr oder weniger individuell ausgefeilte Präsentationsnischen zur Verfügung gestellt werden, sondern auf der kollektiven Darbietung der Sammlung. Die in den einzelnen Ausstellungsabteilungen gezeigten Kunstwerke treten dabei über den Lichtschacht hinweg in komplexe Beziehungen zueinander, und unerwartete Dialoge durch den Raum entstehen. Moneos Grundidee, den Innenraum und seinen Inhalt in seiner Gesamtheit weitestgehend erfahrbar zu machen, folgt dabei bekannten museumstypischen Vorstellungen der Nachkriegszeit, auf denen zum Beispiel Frank Lloyd Wrights *Guggenheim Museum* (1943–59) in New York

basiert. Der Spanier selbst hat den nach innen hin offenen und als Archiv gedeuteten Ausstellungsraum erstmals in seinem emeritensischen *Museo Nacional de Arte Romano* realisiert, wo die regelmäßige Abfolge gleichförmiger Raumabschnitte an das um einen zentralen Bereich gruppierte Gangsystem einer riesigen Bibliothek erinnert. Sowohl dort als auch beim *Davis Museum* bestimmt die Vorstellung eines einzigen, wenn auch klar strukturierten Raumes innerhalb eines nach außen hin massiv geschlossenen und daher Schutz suggerierenden Bauquaders den Entwurf. Zugleich schafft der Verzicht auf eine Ansammlung geschlossener Einzelräume, wie sie Moneo selbst – zumindest teilweise – im *Museo Thyssen-Bornemisza* in Madrid und später im Stockholmer *Moderna Museet* wie auch im neuen Erweiterungsgebäude des *Museum of Fine Arts* in Houston realisierte, eine Atmosphäre der Großzügigkeit und Weite. Die offene Durchdringung vertikaler und horizontaler Raumvolumina steigert im *Davis Museum* die subjektive Wahrnehmung der Raumausdehnung, und trotz der Kompaktheit des überschaubar dimensionierten Baukörpers wirken die Ausstellungsbereiche nicht komprimiert und beengt. Da sich der klar und übersichtlich strukturierte Innenraum dem Besucher vom Treppenhaus aus im Rundblick darbietet, kann zudem schon beim Aufstieg zu den Kunstschätzen eine Vorauswahl für eine gezielte Begehung bestimmter Abteilungen getroffen werden.

Mit der offenen Unterteilung des Museumsraums und dem wandelbaren Binnengrundriss greift Moneo bekannte Paradigmen der Moderne auf, die von Mies van der Rohe mit seinem nicht realisierten Entwurf eines *Museums für eine kleine Stadt* (1942) in die Museumsarchitektur eingeführt wurden.²⁵⁵ Das im Museumsbau der Nachkriegszeit fest verankerte Prinzip des offen unterteilten Einraums mit freiem Grundriss überlagert sich im *Davis Museum* mit einem zentralen, gemauerten Schachtraum, der sich ordnend einschaltet und den mehrgeschossigen Innenraum vertikal bindet. Im Gegensatz zur offenen Gliederung des Museumsraums, die erst im 20. Jahrhundert unter dem Einfluss der Avantgardebewegungen der Moderne aufkam, geht der senkrecht in die Mitte des Museumskörpers eingeschriebene Hohlkörper in letzter Konsequenz auf den Kuppelraum des traditionellen Museums zurück. Die im Ursprung vom römischen *Pantheon* (120 n. Chr.) inspirierte Typologie wie sie sich beispielsweise in der *Sala Rotonda* des *Museo Pio-Clementino* (Michelangelo Simonetti / Guiseppe Camporesi, 1773–86) im Vatikan, den modellhaften Museumsentwürfen der

²⁵⁵ Siehe hierzu auch Teil B, Kapitel 2.1, S. 37 dieser Arbeit.

Revolutionsarchitekten Boullée (1783) und Durand (1805) oder in Schinkels berühmter kuppelüberwölbter Rotunde des *Alten Museums* (1823–30) in Berlin manifestierte, hat in der Museumsarchitektur des 20. Jahrhunderts generell zahlreiche Neuinterpretationen erfahren. Paradebeispiel hierfür ist das bereits erwähnte *Guggenheim Museum* von Wright, das den von oben belichteten Kuppelraum erstmals als zum Ausstellungsraum hin offenen Hohlkörper zeigt und ihn mit einer von Le Corbusiers prototypischem Entwurf eines *Museums mit unbegrenztem Wachstum* (1939) angeregten Kreislaufspirale kombiniert. Ein zentraler, vertikal ausgerichteter Luftraum, um den sich mehrere rechtwinklig angelegte Ausstellungsebenen offen gruppieren, führten etwa auch in Gerrit T. Rietvelds *Van Gogh Museum* (1973) in Amsterdam oder in Oswald Mathias Ungers *Deutschem Architekturmuseum* (1979–84) in Frankfurt am Main zu einer freimütigen Darlegung der gesamten inneren Anlage (Abb. 113).²⁵⁶ Mit beiden Beispielen ist das *Davis Museum* hinsichtlich seiner räumlichen Grundstruktur verwandt, und ähnlich wie im Frankfurter *Architekturmuseum*, wo der zentrale Schachtraum vom Haus-im-Haus-Thema beherrscht wird, opponiert das gemauerte Treppenhaus im Kern von Moneos kubischem Baublock zu der offenen Raumauffassung.

Während in die Ausformulierung der Ausstellungsbereiche charakteristische Museumsraumkonzepte der Nachkriegszeit einfließen, folgt die Inszenierung der Treppenanlage eher traditionellen Vorstellungen. Obgleich die von oben ausgeleuchtete Doppeltreppe schlicht und unpompös ausfällt, erschließt sie doch in fast barocker Manier den Innenraum. Der Aufstieg zur dominanten Lichtquelle der Sheds, durch die der Raum zu entfliehen scheint, hat beinahe die Theatralik der großen Museen des 19. Jahrhunderts, wo die Annäherung an die Kunstschatze sorgfältig choreographiert wurde. Das mit den Entwürfen eines Schinkel (*Altes Museum* (1823–30), Berlin) oder Klenze (*Alte Pinakothek* (1816–30), München) in die Museumstypologie eingeführte Motiv des erhabenen Aufstiegs in die "geheiligten" Sphären der Kunst hat im Museumsbau der vergangenen Dekaden generell eine Aufwertung erfahren.²⁵⁷ Beispielhaft hierfür sei die gewaltige Rampenspirale des New Yorker *Guggenheim Museum*

²⁵⁶Zu Rietvelds Van Gogh Museum siehe z. B. J. M. Montaner, J. Oliveras: Die Museumsbauten der neuen Generation, 1987, S. 16. Zu Ungers Architekturmuseum siehe ibd., S. 86–89.

²⁵⁷Vgl. B. Borngässer: Architektur und Image: Das Centre de Cultura Contemporània und das Museu d'art contemporani in Barcelona; in: Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal, 1998, S. 132–144, S. 138.

genannt, die zum Leitmotiv des gesamten architektonischen Entwurfs wird und den Annäherungsweg sogar mit der Ausstellung selbst verbindet. Aktuellere Variationen einer absichtsvoll dramatisierten Gebäudeerschließung sind die vorgehängten, plexiverglasten Rolltreppen des *Centre Pompidou* in Paris (1972–77), der gläserne Fahrstuhl im Madrider *Centro de Arte Reina Sofia* (1986–90), die Rampenläufe in Richard Meiers Museen zu Atlanta und Frankfurt²⁵⁸ oder die enge, steile Treppe in Peter Zumthors *Kunsthaus Bregenz* (1994–97). Die auf einer symbolhaften Suche nach Licht zu den Kunstschatzen aufsteigende Doppeltreppe des *Davis Museum* steht konzeptionell vor allem den – zum Außenraum hin allerdings transparenten – Rampen des Frankfurter *Museums für angewandte Kunst* (1981–85) nahe, wo Rechtecköffnungen im Rampenhaus den Blick in die Ausstellungsebenen des Gebäudes freigeben (Abb. 114). In Wellesley steigern zusätzlich der gemauerte Treppenschacht und die massiven Brüstungen des oberen Treppenabschnitts die Wirkung des von oben durch die Sheds kraftvoll einfallenden Sonnenlichts. Die der Lichtquelle entgegenstrebende Raumbewegung, die Annäherung an die Kunstschatze wird hier als fast mystischer Prozess der Purifikation erlebt. Seine höchste Steigerung erfährt die im wörtlichen wie im übertragenen Sinn zu verstehende "Erhellung" im

*"epiphanic moment at the top, where the feelings your contact with the art elicits in you at last become clear."*²⁵⁹

(Rafael Moneo, 1995)

Trotz des inszenierten Gangs nach oben wird dem Besucher des *Davis Museum* keine obligatorische Besichtigungsrouten vorgeschrieben. Vielmehr ermöglichen die zentrale Positionierung der Treppe wie auch die Doppelung der scherenartig angeordneten Treppenläufe individuelle Alternativen des Rundgangs. Dem für alle Museumsgebäude von Moneo charakteristischen Verzicht auf einen eindeutig kanalisierten Besichtigungskreislauf liegt auch hier der Wille zu Grunde, eine dem Menschen dienende Architektur mit größtmöglicher individueller Bewegungsfreiheit zu schaffen.

²⁵⁸Fine Arts Museum (1980–83) in Atlanta, Georgia (USA); Museum für angewandte Kunst (1979–85) in Frankfurt a. M..

²⁵⁹Zitiert nach A + U, 1995, Nr. 294, S. 70 f., S. 70 (Dt. Übers. d. Verf.: "[im] epiphanischen Moment beim Erreichen der obersten Ebene, wo die Empfindungen, die der Kontakt mit der Kunst hervorruft, endlich klar werden.").

4.2. Das Museum als Schatzkammer

"The cubic volume of the Davis Museum could be understood as a coffer, presenting all at once the pieces in the collection. The artworks in the collection are like the memories of those alumnae who lived here and who thought there could be no better place for the objects they loved so much than Wellesley. Therefore, I very much wanted the Museum to be understood as a treasury, a treasury that speaks about the lives of those people who received their education there."²⁶⁰

(Rafael Moneo, 1995)

Statt eines extrovertierten Prestigebaus, der als urbanes Monument repräsentative Bedeutung übernimmt und sich seinem Umfeld bereitwillig öffnet, hat Moneo für die Kunstsammlungen des Wellesley-Colleges eine strenge, introvertierte Ziegelbox vorgeschlagen. Die in dem spröden Baublock konkretisierte Idee mittels massiver, blickdichter Fassaden, die Welt der Kunst von der Betriebsamkeit des Campus-Alltags zu trennen, ist hier an die Absicht gekoppelt, einen intimen Ort der Anschauung und Kontemplation zu schaffen. Wie ein wuchtiger Tresor, der die dem College großzügig vermachten Kunstschätze für die Nachwelt bewahrt, entfaltet die äußerlich wenig spektakuläre Architektur erst nach dem Eintritt ihren ganzen Reichtum und offenbart – wie der *Boston Globe* anlässlich der Eröffnung des Gebäudes lakonisch urteilte – *"A triumph of design inside a boring container."*²⁶¹

Das von Moneo als sperrige, opake "Kiste" gedeutete Ausstellungshaus hat als museumstypische Erscheinungsform seine Wurzeln im Amerika der späten 50er und 60er Jahre. Als Gegenreaktion auf die Idee des transparenten, tribünenhaften Museums mit gläsernen Fassaden entstand dort das Konzept des fensterlosen, massiv geschlossenen Museumsbunkers, der – angeheizt von

²⁶⁰Zitiert nach ibd. (Dt. Übers. d. Verf.: "Das kubische Volumen des Davis Museums kann als Truhe verstanden werden, die alle Stücke der Sammlung auf einmal präsentiert. Die Kunstwerke der Sammlung sind wie die Erinnerungen der alumnae, die hier lebten und die meinten, dass es für die Werke, die sie so liebten, keinen besseren Ort als Wellesley gebe. Daher möchte ich das Museum sehr gerne als Schatzkiste verstanden wissen, als eine Schatzkiste, die vom Leben der Menschen erzählt, die hier ihre Ausbildung erhielten.").

²⁶¹Zitiert nach Robert Campbell: Wellesley's Work of Art; in: The Boston Sunday Globe, 10. Okt. 1993, S. B 21 u. B 26, S. B 21 (Dt. Übers. d. Verf.: "Ein Triumph des Designs in einem langweiligen Behälter").

damals aktuellen Diskussionen um einen konservatorisch optimalen Schutz der Exponate – häufig mit einem völligen Verzicht auf Tageslicht einherging.²⁶² Bis heute hat die blickdichte Quaderform als Metapher für den schützenden Safe im Museumsbau zahlreiche Variationen erfahren und ist vor allem bei kleinen oder mittelgroßen Häusern häufiger anzutreffen. Beispielhaft hierfür stehen das Münchner *Privatmuseum für die Sammlung Goetz* (1989–92) von Herzog & de Meuron oder Peter Zumthors 30 Meter hoher Würfel des *Kunsthaus Bregenz* (1994–97), dessen schillernde Fassaden aus sich überlappenden, geätzten Glastafeln den Eindruck eines Schuppenpanzers geben. Auch das als schützender Kunstspeicher gedeutete *Davis Museum* steht in dieser Traditionslinie. Sowohl in der blockhaft geschlossenen Grundform als auch in der betonten Kargheit der glatten Fassaden und dem fast privat wirkenden Haupteingang manifestiert sich ein institutionales Selbstverständnis, das die bewahrende Funktion der Einrichtung Museum gegenüber unterhaltenden Aspekten und urbanem Repräsentationsdrang in den Vordergrund stellt. Der asketische Backsteinbau ist als zurückhaltender und intim wirkender Bestandteil des übergeordneten Campus-Systems konzipiert und versteht sich weder als demokratisch inszenierter Schauplatz populärer Freizeitgestaltung noch als imageförderndes "Vorzeigemonument" der Hochschulanlage.

Mit der als Sammlungsmagazin und stiller Ort der geistig-kulturellen Auseinandersetzung interpretierten Architektur knüpft Moneo an die Anfänge der Idee des Museums an, nämlich die privaten Kunst- und Wunderkammern, wie sie an den Adelshöfen Europas seit dem späten 15. Jahrhundert entstanden.²⁶³ Nach ihrem Vorbild richtete man zur Bildung und Erziehung des wissenschaftlichen Nachwuchses Mitte des 17. Jahrhundert an europäischen Universitäten die ersten Raritätenkabinette ein. Bereits 1638 gründete die englische Oxford University das *Ashmolean Museum* für "*rarities of art and science*."²⁶⁴ Mit dem ersten amerikanischen *Repository of Curiosities*, das 1750 in einem Raum der Harvard University eingerichtet wurde, entstand zugleich die erste museumsähnliche

²⁶²Siehe hierzu auch Teil B, Kapitel 2.1, S. 38 dieser Arbeit.

²⁶³Zur Geschichte der Kunst- und Wunderkammern und ihren aktuellen Ausprägungen siehe z. B.: –Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Ed.) / Annesofie Becker (Bearb.): Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Ausstellungskatalog, Bonn 1994

–V. Newhouse: Wege zu einem neuen Museum im 20. Jahrhundert, 1998, S. 14–16 (Kapitel 1: Das Kuriositätenkabinett – Eine aktualisierte Übersicht).

²⁶⁴Vgl. D. Davis: *The Museum Transformed*, 1990, S. 12.

Einrichtung der neuen Welt.²⁶⁵ Den zunächst nur wenigen Privilegierten zugänglichen Kuriositätenkabinetten der Hochschulen und den privaten Kunst- und Wunderkammern des Adels und der Kirchenfürsten bereiteten um die Mitte des 18. Jahrhunderts die zunehmende Spezialisierung der Wissensgebiete, gewandelte Kunstauffassungen und die von den gesellschaftsverändernden Absichten der Aufklärung vorangetriebene populäre Öffnung der Sammlungen ihr allmähliches Ende. Entscheidend gefördert von den demokratischen Errungenschaften der Französischen Revolution, die sich rasch in ganz Europa verbreiteten, vollzog sich in der Folgezeit schrittweise der Übergang zum öffentlichen Museum mit pädagogisch bildender Funktion für die Allgemeinheit. Einhergehend mit dem langsamen Wandel des Ausstellungsorts vom privaten zum öffentlichen Raum entstand das Museum als eigenständige Bauaufgabe mit städtischem Monument-charakter. Das private *studiolo* des Sammlers, die Kunst- und Wunderkammern der Aristokraten und Gelehrten fanden im 20. Jahrhundert im bürgernahen Museum ihr Gegenstück, das als für jedermann offen stehender Ort des Studiums und der Freizeitgestaltung begriffen wurde.

Während in Europa die meisten privaten Kunstsammlungen inzwischen schon längst in der Obhut der öffentlichen Hand stehen und diese nahezu regelmäßig für neue Ausstellungsgebäude verantwortlich zeichnet, verdanken die meisten amerikanischen Museen ihre Entstehung bis heute privaten Initiativen. Mit großzügigem Mäzenatentum und einer gegenüber europäischen Verhältnissen erheblich erhöhten Spendenbereitschaft tragen dort engagierte Sammler und Förderkreise wesentlich zum Ausbau der Kunst- und Kulturlandschaft bei. Dies gilt auch für den weitaus größten Teil der in den USA so zahlreich anzutreffenden Hochschulmuseen, die sich in Sammelverhalten und institutionaler Zielsetzung dem Diktat der Öffentlichkeit weitgehend entziehen. Häufig noch erinnern die unorthodoxe Zusammenstellung und die Präsentation ihrer Kunstschätze an ursprüngliche Formen des Sammel- und Ausstellungswesens. Ihre Identität beziehen die unter eingeschränktem Einfluss öffentlicher Interessen geführten Einrichtungen weniger aus der Idee des vorrangig der Allgemeinheit dienenden Museums mit repräsentativer Sammlung und ebenso repräsentativem Ausstellungsgebäude, sondern eher aus der alten Tradition der Kunst- und

²⁶⁵Das Kuriositätenkabinett der Harvard University vereinte damals eine bunt gemischte Sammlung interessanter und exotischer Objekte wie ausgestopfte Tiere, ein Schiffsmodell, eine gegerbte Menschenhaut und den Schädel eines indianischen Kriegers. Vgl. M. Brawne: Das neue Museum und seine Einrichtung, Stuttgart 1982, S. 17.

Wunderkammern. Diese Grundhaltung ist analog auch beim *Davis Museum* feststellbar.²⁶⁶ Wenngleich das Gebäude zu festgelegten Besuchszeiten jedermann offen steht, so sind seine didaktischen Aufgaben doch eng mit dem Kunst- und Kunstgeschichtsstudium des College verknüpft und damit an eine interne Zielsetzung gebunden. Selbst im Profil der vielfältigen Studiensammlung, die ohne vorgegebenes Sammlungskonzept entstanden ist, spiegelt sich reliktiertig das stark von persönlichen Vorlieben und individuellem Sammelverhalten gezeichnete Programm der alten Kunstkammern wider. Anstelle der Sammelleidenschaft und der Prestigebedürfnisse fürstlicher Besitzer einstiger Kunst- und Wunderkammern sind in Wellesley freilich die Bestrebungen der Absolventinnen getreten, sich und ihrer Hochschule mit großzügigen Schenkungen ein Denkmal zu setzen. Das *Davis Museum* ist daher nicht nur als Bildungsstätte und Ausstellungshaus zu verstehen, sondern auch als Gedenkstätte für ehemalige College-Studenten und als Identität stiftender Ort der Erinnerung. Das Festhalten der Erinnerung und die kollektive Bewahrung von Besitz sind hier zentrale Themen, denen Moneos kastig geschlossene Architektur praktisch wie metaphorisch Ausdruck verleiht.

²⁶⁶Siehe hierzu auch BauM, 1994, Nr. 9, S. 12–19, S. 13.

V. MODERNA MUSEET UND FORSCHUNGSZENTRUM DES ARKITEKTURMUSEET (1994–98), STOCKHOLM

Das nach Rafael Moneos Plänen zwischen 1994 und 1997 auf der Stockholmer Insel Skeppsholmen ausgeführte Projekt vereint das *Museum für Moderne Kunst (Moderna Museet)* und das *Schwedische Architekturmuseum (Svenska Arkitekturmuseet)* unter einem Dach. Bevor die beide Institutionen ihr neues Domizil bezogen, waren sie in alten Marinegebäuden, die für eine museale Nutzung umgestaltet beziehungsweise erweitert worden waren, auf dem einst militärisch genutzten Eiland untergebracht. Mit dem Neubau des *Moderna Museet*, der sich vergleichsweise spät in die Riege der großen europäischen Ausstellungshäuser für neuere und zeitgenössische Kunst reiht, hat Stockholm ein neues städtisches Wahrzeichen erhalten, das ganz Schweden um einen bedeutenden Anziehungspunkt der Gegenwartskultur bereichert. Zugleich ist mit dem Gebäude eines der ersten Bauwerke eines spanischen Architekten in Nord-europa entstanden.

Bereits in den frühen 60er Jahren war das *Moderna Museet* dank des Engagements und der geschickten Sammlungspolitik seines Gründungsdirektors Pontus Hulten, der das Haus von 1959 bis 1973 leitete, mit unkonventionellen Schauen zur Gegenwartskunst zu einer führenden europäischen Adresse seiner Art avanciert.²⁶⁷ Der umfangreiche Sammlungsbestand des Museums umfasst heute über 5 000 Gemälde, Plastiken, Installationen, Video- und Künstlerfilme sowie an die 30 000 Papierarbeiten. Neben Werken international renommierter Vertreter aller bedeutenden Richtungen und Stile seit der klassischen Moderne besitzt das Haus die wichtigste Kollektion neuerer schwedischer Kunst bis 1950. Sie vereint Werke von in Mitteleuropa kaum bekannten schwedischen Künstlern wie Nils von Dael, Sven Erixson oder dem Munch-Schüler Ragnar Sandberg. Eine Besonderheit des Sammlungsfundus stellen ferner die um die Wende vom 19.

²⁶⁷Der weitsichtige Kunsthistoriker Pontus Hulten arbeitete in den 50er und 60er Jahren eng mit aufstrebenden zeitgenössischen Künstlern zusammen, deren Arbeiten damals noch vergleichsweise kostengünstig zu erwerben waren. Robert Rauschenbergs Monogramm (1955–59) gelangte damals ebenso in die Sammlung des Moderna Museet wie Readymades von Marcel Duchamps.

Zur Geschichte des Moderna Museet, seinen Ausstellungen und seiner Sammlungspolitik siehe auch Pontus Hulten: Fünf Fragmente aus der Geschichte des Moderna Museet; in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Ed.): Moderna Museet Stockholm, Publikation zur Ausstellung "Die großen Sammlungen IV, Moderna Museet zu Gast in Bonn", Ostfildern-Ruit 1996, S. 9–25.

zum 20. Jahrhundert in impressionistischer Tupftechnik entstandenen Ölstudien des Dramatikers August Strindberg dar. Den reichen Kunstbestand des Museums ergänzt eine bedeutende Spezialsammlung von über 100 000 Fotografien, die durch den Erwerb ganzer Privatsammlungen zusammengetragen werden konnte. In Moneos Galerien wird die repräsentativste Sammlung moderner Kunst in ganz Skandinavien endlich ihrer Signifikanz entsprechend präsentiert. Gleichzeitig hat das *Schwedische Architekturmuseum*, eine im ganzen Land einzigartige Institution mit einer der weltweit größten Kollektionen an Entwurfszeichnungen und Architektur fotografien, in dem aus Alt- und Neubauten geschaffenen Architekturkomplex eine adäquate Herberge gefunden.²⁶⁸ Zusammen mit dem gegenüberliegenden *Museum für Ostasiatische Kunst (Östasiatiska Museet)*, das bereits in den 60er Jahren in einem alten Skeppsholmener Gebäude eingerichtet wurde, bilden die beiden Ausstellungshäuser nun eine einzigartige Museumstriade, die umfassende Sammlungen in Herkunft und Art verschiedener Kunst- und Kulturgüter auf sich vereint.

1. Der Bauort:

Skeppsholmens Weg vom Marinestützpunkt zur "Museumsinsel"

Schwedens Hauptstadt dehnt sich an der Einmündung des Malärsees in die Ostsee weitläufig auf gewundenen Landzungen und kleinen Inseln aus. Entstehungsort des ehrgeizigen Museumsprojekts ist die in der Stockholmer Bucht gelegene Insel Skeppsholmen (Schiffsinsel). Das felsige Eiland, dessen Grundfläche kaum mehr als ½ km² misst, ist Teil der natürlich fragmentierten Geografie der Schärenlandschaft (Abb. 115). Inmitten des von Wasser umspülten Stadtzentrums gelegen, markiert Skeppsholmen gewissermaßen die Schnittstelle zwischen dem historischen Kern der Hauptstadt auf Gamla Stam und Blasieholmen, dem sich West- und Nordufer des Felsrückens zuwenden, und den weitläufig zersiedelten Grünflächen, die sich östlich der Schäre auf der Halbinsel Djurgården (Tiergarteninsel) ausdehnen.

²⁶⁸Schwerpunkt der Sammlung ist die schwedische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Der beachtliche Fundus umfasst heute über eine Million Architekturzeichnungen und mehr als ½ Million Architektur fotografien.

Ab 1630 richtete man auf Skeppsholmen einen Kriegshafen ein, der alsbald zum wichtigsten Stützpunkt der schwedischen Marine ausgebaut wurde. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert wurde die Insel auch als öffentlicher Stadtraum erschlossen. Als im Zuge des umfassenden Ausbaus der Stadtgebiete um den Königspalast (*Stockholms Slott*, 1697–1750), den der in Rom bei Bernini geschulte Königliche Architekt Nicodemus Tessin der Jüngere (1654–1728) entwarf,²⁶⁹ auf der Landzunge des Aristokratenviertels Blasieholmen August Stülers *Nationalmuseum* (1846–66) entstand, ließ man die Brückenverbindung zu der nahen Felsinsel erneuern. Mit der *Skeppsholmsbron* (1859–61), einer in Eisenskelettbauweise errichteten Konstruktion der Ingenieure Otto Edvard Carlsund und Gustaf Gerard de Geer, war erstmals eine repräsentative Verbindung zwischen dem noblen Blasieholmen und dem Marinestützpunkt geschaffen. Zwar gab man in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts die militärische Nutzung der Schäre auf, noch immer aber bestimmt das architektonische Erbe der Vergangenheit nachhaltig das Gesicht der Insel, und bis heute beeindruckt Skeppsholmen durch eine weitgehend intakte Bebauungsstruktur, der aus Italien, aber auch aus Frankreich eingeführte Stilanleihen ihre römisch-klassizistische Prägung verliehen haben.²⁷⁰

Großzügige Freiflächen und punktuell auf dem Felshügel verteilte Gebäude, die mehrheitlich aus dem 19. Jahrhundert stammen, vermitteln den Eindruck einer offenen, sparsam besetzten Landschaft. Im zum Wasser hin flach abfallenden Ostteil des Eilands sind die einfacheren, aus Holz und roten Ziegeln errichteten Zweckbauten der Hafenanlage und des Schiffshofs entstanden. Das der königlichen Residenz auf Gamla Stan zugewendete Westufer ist dagegen deutlich pittoresker ausgestaltet. Gebettet in einen englischen Park, der im

²⁶⁹Nicodemus Tessin der Jüngere führte nach seiner Rückkehr aus Italien die römische Bautradition in Stockholm ein. Ihm und seinen Nachfolgern verdankt das einstige Aristokratenviertel um das Königsschloss sein römisch-klassizistisches Erscheinungsbild.

²⁷⁰Zu Skeppsholmens Geschichte und Architektur siehe:

–Karin Winter (Ed.): *Close to Stockholm*, Stockholm 1993, S. 122 f.. (Östasiatiska Museet, Skeppsholmskyrkan, Arkitekturmuseet, Moderna Museet)

–Olof Hultin, Bengt OH Johansson, Johan Mårtelius, Rasmus Wærn: *The Complete Guide to Architecture in Stockholm*, Stockholm 1998, S. 127 (Nr. 34 Östasiatiska Museet), S. 132 (Nr. 60 Skeppsholmskyrkan), S. 133 (Nr. 61 Amiralitätshuset), S. 134 (Nr. 64 Skeppsholmsbron), S. 159 (Nr. 370 Moderna Museet + Arkitekturmuseet).

Anmerkungen zur urbanen Entwicklung der Insel finden sich ferner in nachfolgend genannten Veröffentlichungen zum Neubau des Moderna Museet:

–John Welsh: *Swedish Success*; in: *BD*, 1991, Nr. 1039, 14. Juni, S. 18 u. 20, S. 18

–R. Moneo, J. Mårtelius: *Moderna Museet och Arkitektur-Museet i Stockholm / Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm*, 1998, S. 85 f..

ausgehenden 18. Jahrhundert angelegt wurde, ragen dort die repräsentativen Marinegebäude auf. Weithin sichtbar beherrscht die an höchster Stelle des Felsrückens, im Blickfeld des Königspalasts als Garnisonskirche errichtete *Skeppsholmskyrkan* (Skeppsholmenkirche, 1824–42) das Panorama der Insel. Der vom römischen Pantheon (118–128 n. Chr.) inspirierte, streng symmetrisch komponierte Zentralbau entstand an Stelle eines 1822 niedergebrannten Vorgängerbaus nach Plänen des schwedischen Architekten Frederik Blom. Seinem Wirken verdankt das Eiland des weiteren eine beachtliche Anzahl bedeutenderer Militärbauten, darunter das im Stil der holländischen Renaissance am Westufer errichtete *Amiralitetshuset* (Admiralitätshaus, 1844–46) und die neoklassizistische Hallenarchitektur der ehemaligen *Exercisscolan* (Exerzierschule, 1851–53). Die über T-förmigem Grundriss im Zentrum der Insel errichtete Übungshalle wurde zwischen 1876 und 1881 von Viktor Ringheim erweitert.

Nachdem das Militär Skeppsholmen Ende der 50er Jahre verlassen hatte, fand eine umfassende Umnutzung der alten Gebäude statt. Als in der Folgezeit mehrere Museen, die Königliche Akademie für Visuelle Kunst und einige Theater in den Marinebauten Quartier bezogen, entwickelte sich der Felsrücken zu einem beliebten kulturellen Anziehungspunkt der Hauptstadt. Im Zuge der funktionellen Neubestimmung der ehemaligen Militärgebäude brachte man bereits vor Jahrzehnten auch die beiden nun in Moneos neuem Ausstellungskomplex beheimateten Museen auf Skeppsholmen unter. Bereits 1958 richtete der Architekt Per-Olof Olsson in Bloms alter *Exercisscolan* das *Moderna Museet* ein. Die vom schwedischen Staat getragene Institution war zwei Jahre zuvor aus der Abteilung für moderne Malerei und Plastik des nahen *Nationalmuseums* hervorgegangen. 1975 fügte man der Nordflanke der renovierten Übungshalle einen quaderförmigen Erweiterungspavillon hinzu, in dem fortan die Abteilung des 1971 gegründeten und 1973 institutionell im *Moderna Museet* aufgegangenen *Fotografiska Museet* (*Museum für Fotografie*) untergebracht war.

Das *Arkitekturmuseet* fand unweit der umgenutzten *Exercisscolan* im Südwesten der Insel seine erste Heimstätte.²⁷¹ Die Einrichtung war 1962 vom Schwedischen Architektenbund (*Svenska arkitekters riksförbund*) als *Stiftung Schwedisches Architekturmuseum* (*Stiftelsen Sveriges Arkitekturmuseet*) gegründet und erst 1978 unter staatliche Trägerschaft gestellt worden. Mitte der

²⁷¹Zur Geschichte des Arkitekturmuseet siehe auch Jöran Lindvall; in: R. Moneo, J. Mårtelius: *Moderna Museet och Arkitektur-Museet i Stockholm / Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm*, 1998, o. S. (Vorwort von J. Lindvall, Direktor des Arkitekturmuseet).

60er Jahre bezog das Museum die Erdgeschossräume des einstigen Seekartenwerks (*Sjökarteverket*), das zwischen 1870 und 1872 von Viktor Ringheim als kompakter, dreigeschossiger Körper erbaut und 1910 um drei Fensterachsen erweitert worden war.

In eine museale Funktion überführt wurde außerdem das im Scheitel der Felsschäre gelegene *Tyghuset*, eines der ältesten und markantesten Bauwerke der Insel. Seine extrem gelängte Grundform verdankt der ockergelb verputzte Riegel seiner ursprünglichen Bestimmung als Seilerei. 1697 brannte der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Baublock teilweise nieder. Sein Wiederaufbau als Stall (*drabantstall*) für Pferde von König Karl XII. (1697–1718) fand 1699/1700 unter der Leitung des königlichen Architekten und Baumeisters Nicodemus Tessin dem Jüngeren statt. Seit 1720 diente das inzwischen erweiterte und aufgestockte Gebäude als Arsenal. Als man 1963 im Zuge der kulturellen Nutzung mehrerer Marinegebäude in dem lang gestreckten Baukörper das *Östasiatiska Museet* einrichtete, durchlebte das *Tyghuset* seine vorläufig letzte Umgestaltung. Ausführender Architekt des Eingriffs war abermals Per-Olof Olsson, der nur wenige Jahre zuvor die alte *Exercisscolan* zum Ausstellungshaus umgebaut hatte.

2. Der Neubau

2.1. Planungs- und Entstehungsgeschichte

Nur wenige Jahrzehnte nach ihrer Unterbringung in den alten Marinegebäuden war eine museologisch und konservatorisch adäquate Ausstellung und Aufbewahrung der stetig anwachsenden Sammlungen des *Moderna Museet* und des *Arkitekturmuseet* nicht mehr gewährleistet. Platzmangel sowie zunehmende klima- und sicherheitstechnische Mängel forcierten in den ausgehenden 80er Jahren den Beschluss, beide Institutionen in einem neu zu projektierenden Museensemble unterzubringen. Abgeschreckt von den teuren und imageträchtigen, doch funktionell häufig defizitären "Prestigemuseen", die

damals weltweit so zahlreich entstanden, legte Olle Granath, Leiter des *Moderna Museet* von 1979 bis 1989, ein ebenso bescheidenes wie kostenmäßig realistisches Bauprogramm vor, das Aspekte einer optimalen Kunstpräsentation gegenüber exaltiertem Selbstdarstellungsdrang in den Vordergrund stellte. Unterstützung erfuhr der anvisierte Neubau von der Malerin Eddie Figge, die sich in den 40er Jahren einen Namen als Pionierin der informellen Kunst in Schweden gemacht hatte. 1988 gründete sie eine Stiftung, in der sich Vertreter aus Kunst und Wirtschaft zusammentaten, um Geldmittel für den geplanten Neubau zu beschaffen.²⁷² Der im Mai 1990 vom *Statens Fastighetsverk* (Staatliche Liegenschaftsverwaltung) ausgeschriebene Wettbewerb zur Projektierung eines komplexen Architekturgefüges für die umfangreichen Sammlungen der beiden Museen besiegelte das Vorhaben. Dank der finanziellen Hilfe von Eddie Figges Stiftung konnten zu dem national offenen Wettbewerb auch fünf namhafte Architekten aus dem Ausland geladen werden: Um Vorschläge bat man neben Rafael Moneo den Finnen Kristian Gullichsen (Gullichsen, Kairamo & Vormala), den Dänen Jørn Utzon, den Japaner Tadao Ando und den Nordamerikaner Frank Gehry, der als einziger geladener Teilnehmer keinen Entwurf einreichte.²⁷³

Als Bauort des ehrgeizigen Projekts war das zur Wasserlinie hin stetig abfallende Gelände um den ehemaligen Schiffshof im Nordosten Skeppsholmens vorgesehen. Zum Inselinneren hin begrenzt der lang gezogene Körper des *Tyghuset* das Areal. Das Terrain schloss sowohl die alte *Exercisscolan* als auch den in den 70er Jahren entstandenen Erweiterungspavillon des *Moderna Museet* mit ein. Die Wahl des konkreten Standorts innerhalb des vorbestimmten Geländes war den Teilnehmern des Wettbewerbs ebenso freigestellt wie die Entscheidung über Abriss oder Erhalt beziehungsweise Umnutzung vorhandener Gebäude; doch wünschten die Auslober angesichts der außergewöhnlichen Inselsituation verstärkt städtebaulich reflektierte Vorschläge, die eine sinnvolle Annäherung an das geplante Museensemble und eine überzeugende Fernwirkung desselben garantierten. Eine eingehende Analyse des Bauorts sollte

²⁷²Vgl. Björn Springfeldt: In den 90er Jahren: Der Traum von einem Neubau und ein "Catch-22"; in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Ed.): *Moderna Museet Stockholm*, 1996, S. 31–34, S. 32.

²⁷³Zu dem Wettbewerb siehe auch:

–Jorge Sainz: *La isla y el fiordo. Nuevos museos en Estocolmo: el concurso*; in: *ArqV*, 1991, Nr. 18, S. 26 f.

–BD, 1991, Nr. 1039, 14. Juni, S. 18 u. 20

–Kaye Geipel: *Lichtdom auf Skeppsholmen. Kunst- und Architekturmuseum, Stockholm*; in: *BauW*, 1998, Nr. 14, S. 768–775, S. 769.

die Architekten zu Lösungen führen, die sich in die vorhandenen städtischen Strukturen fügen. Die Reaktion auf den geografischen und topografischen Kontext galt es mit einem komplexen funktionalen Programm in Einklang zu bringen, das auf Olle Granaths Vorschlägen aufbaute und in ausführlichen Wettbewerbsunterlagen detailliert festgeschrieben war: Das mit rund 17 000 m² Gesamtfläche veranschlagte *Moderna Museet* sollte gegenüber dem *Arkitekturmuseet*, für das insgesamt rund 6 000 m² vorgesehen waren, eine deutliche Vorrangstellung einnehmen. Für die vorzugsweise mit einer Kombination aus Ober- und Seitenlicht auszuleuchtenden Galerien des Kunstmuseums empfahl man eine zurückhaltende, der Konzentration förderliche Ausgestaltung. Auch wurde die gesamte Palette der im modernen Museumsbetrieb üblichen Verwaltungs- Forschungs- und Servicebereiche verlangt, und an die 60 % der Gesamtnutzfläche waren für interne Einrichtungen und sekundäre Publikumsbereiche bereitzustellen. Um einer überhöhten Verkehrsbelastung der kleinen Insel entgegenzuwirken, sahen die Auflagen des Bauherrn trotz des zu erwartenden Besucherstroms lediglich Parkplätze für Personal und Behinderte vor.

Obwohl 206 Entwürfe beim *Statens Fastighetsverk* eingingen, fiel das Ergebnis des Wettbewerbs insgesamt enttäuschend aus. Häufig bemängelte die Jury, der neben den Museumsleuten Olle Granath, seinem von 1989 bis 1995 amtierenden Nachfolger im Direktorenamt Björn Springfeldt und dem schwedischen Maler Olle Kåks ausschließlich Architekten angehörten, bereits die Ausarbeitung und Präsentation der Projekte, und nur 20 Vorschläge kamen in die engere Auswahl. Während einige Wettbewerbsteilnehmer Skeppsholmens fragmentierte Topografie völlig ignorierten und in ihren Plänen monströs zusammengeklumpte Solitäre zeigten, bemühten sich andere, durch eine gezielte Verteilung der Baumassen den antimonumentalen Charakter der Inselbebauung zu wahren. Kleinteilig zergliederte Projekte, die unter Einbeziehung alter Marinegebäude den einzelnen Funktionsbereichen der beiden Museen verschiedene Baueinheiten zuwies, wurden ebenso vorgeschlagen wie lang gezogene Neubauten, die dem riegelartigen *Tyghuset* dialogisierend gegenübergestellt waren und der dominanten Nord-Süd-Achse des Felsrückens folgten. Um das enorme Raumvolumen optisch zu reduzieren, verlegten viele Architekten einen erheblichen Teil der geforderten Museumseinrichtungen ins Erdreich. Auch setzten die meisten auf den Attraktionswert einer ausgedehnten Wasserfront und platzierten ihre Baukörper extrem ufernah.

Nach eingehender Prüfung der anonym präsentierten Entwürfe entschieden sich die Juroren fast ein Jahr nach der Wettbewerbsauslobung für Rafael Moneos unter dem assoziativen Kennwort "Telemachos" eingereichten Vorschlag.²⁷⁴ Im April 1991 wurde das mit 500 000 schwedischen Kronen prämierte Siegesprojekt öffentlich vorgestellt. Der zweite Platz blieb unbesetzt; zwei dritte Preise gingen an die schwedischen Architektengruppen White Arkitekter AB aus Stockholm und Månsson Dahlback Arkitektkontor aus Lund. Bemerkenswerterweise platzierte die Jury weder Gullichsen, noch Utzon oder Ando, der eine auffällige Kombination aus quader- und kreisförmigen Baublöcken entwarf, hoch.²⁷⁵

Im Unterschied zu Moneos vormaligen Erfahrungen im Museumsbau, die sich auf vergleichsweise überschaubare Ausstellungshäuser beschränkten, ist ihm in Stockholm ein in Dimensionen und Programm ungleich komplexeres Projekt überantwortet worden. Nach seinen Plänen fing man im August 1994 mit ersten Sprengungen des felsigen Inselgrunds an, in den die Fundamente und Untergeschosse des Neubaus eingebaut wurden. Im Frühjahr 1995 begannen die Arbeiten an der Bauausführung. Neben dem architektonischen Entwurf hat das Büro Moneo den Innenausbau und die Möblierung fast aller öffentlichen Bereiche des *Moderna Museet* übernommen, darunter die Ausgestaltung der Galerien, des Foyers und der Verkehrsflächen. Für die Raumausstattung der Verwaltungsbüros und der Forschungsbereiche zeichnen die schwedischen Architekten von Nyréns Arkitektkontor verantwortlich. Die innere Umgestaltung und Neustrukturierung des Hallenraums der alten *Exercisscolan*, die künftig das *Arkitekturmuseet* aufnehmen sollte, führte das Stockholmer Team Sandel Sandberg AB aus. Dank einer straffen Logistik konnten sämtliche Arbeiten an dem groß angelegten Gefüge bereits im September 1997 abgeschlossen werden. Am 12. Februar 1998 fand rechtzeitig zur Saisonöffnung des Stockholmer Jahres der *Europäischen Kulturhauptstadt* wie auch zum 40-jährigen Bestehen des *Moderna Museet* auf

²⁷⁴Moneo ließ sich zu dem Kennwort von François Fénelons Roman "Les Aventures de Télémaque" (17. Jh.) inspirieren. Wie Odysseus' Sohn Telemachos, der in die Ferne auszog, um das Schicksal seines Vaters zu erkunden, behauptet sich sein Museum auf Skeppsholmen. Vgl. J. Mårtelius: Från tak till golv / Form Ceiling to Floor; in: R. Moneo, J. Mårtelius: *Moderna Museet och Arkitekturmuseet i Stockholm / Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm*, 1998, S. 81–103, S. 84.

²⁷⁵Eine Auswahl von Entwurfsplänen und Modellfotos der prämierten Projekte und anderer Wettbewerbsvorschläge sind in nachfolgend genannten Zeitschriftenbänden publiziert:

–ArqV, 1991, Nr. 18, S. 26 f., S. 26

–BD, 1991, Nr. 1039, 14. Juni, S. 18 u. 20, S. 20.

Skeppsholmen die feierliche Einweihung des neuen Ausstellungsgebäudes statt. Postkarten mit dem schlagwortartigen Aufdruck KNIFE – MIRROR – SPONGE, die der Brite David Elliott, der das Museum seit 1996 leitet, anlässlich der zweitägigen Eröffnungsfeierlichkeiten verteilen ließ, verkündeten, einer knappen Programmschrift gleich, die künftigen Ziele des Hauses: Wie ein Seziermesser werde es Wesentliches von Banalem trennen und das Eigentliche der Kunst freilegen, wie ein Spiegel deren Gehalt objektiv aufzeigen und wie ein Schwamm das künstlerisch Bedeutsame in sich aufsaugen.²⁷⁶

2.2. Die prämierten Wettbewerbsentwürfe

3. Preis: White Arkitekter (Karl Alexanderson, Anders Annerstedt, Anna Hjort, Per Wigow, Brigitta Leine), Stockholm

Das fünfköpfige Architektenteam aus Stockholm schlug einen übersichtlich strukturierten Komplex aus stereometrisch präzise definierten Baueinheiten vor, die funktional unterschiedliche Nutzungsbereiche aufnehmen (Abb. 116). Ein senkrecht zum Ostufer der Insel angelegter Riegel organisiert den Entwurf. Der stegartig von der Wasserlinie aus ins Zentrum des Eilands ragende Block fungiert als zentrales Erschließungselement, das die wichtigsten inneren Verkehrswege aufnimmt und den Gesamtgrundriss des Ensembles ordnet. Im Südwesten stößt er spitzwinklig auf die ehemalige *Exercisscolan*, die in das Projekt miteinbezogen und zum *Arkitekturmuseet* umgedeutet wurde. An seine lange Nordflanke "docken" drei mächtige, parallel zum *Tyghuset* geführte Bauquader an. Die anstelle des Erweiterungspavillons aus den 70er Jahren vorgeschlagenen Gebäudeeinheiten sind den Ausstellungs-, Verwaltungs- und Servicebereichen des *Moderna Museet* zugeordnet.

Der Entwurf von White Arkitekter überzeugte die Jury vor allem wegen seiner straffen organisatorischen Klarheit, doch missfiel die gewaltige Proportionierung der Uferansicht. Statt nämlich die Baumasse dem zur Wasserlinie hin abfallenden Bodenniveau anzugleichen, schlug das Team für die

²⁷⁶Vgl. BauW, 1998, Nr. 14, S. 768–775, S. 768.

drei gleich gerichteten Baublöcke eine einheitliche Gesamthöhe vor. Im Ergebnis präsentiert sich die auf das Meer blickende Ostansicht als allzu wuchtige Fassadenscheibe, die die intime Kleinteiligkeit der historischen Inselbebauung völlig ignoriert.

3. Preis: Månsson Dahlback Arkitektkontor (Marianne Dahlback, Goran Månsson), Lund

Der prämierte Entwurf entstammt der Feder des Lunder Architektenduos Månsson Dahlback Arkitektkontor, das bereits in den ausgehenden 80er Jahren mit dem in Schweden viel beachteten *Vasamuseet* (1987–90) auf der östlich von Skeppsholmen gelegenen Halbinsel Djurgården Furore machte.²⁷⁷ Im Gegensatz zur Mehrzahl der Wettbewerbsteilnehmer, die um den Erhalt der historischen *Exercisscolan* bemüht waren und sie in ihr Projekt miteinbezogen, gehen die beiden Architekten vom Abriss der alten Übungshalle wie auch des Erweiterungspavillons aus den 70er Jahren aus. An ihrer Stelle schlugen sie einen zergliederten Neubau vor (Abb. 117). Den Entwurf beherrschen zwei horizontal abgestufte Baublöcke, die sich dem Inselinneren zuwenden. Im Südosten schließt sich den beiden schräg gegeneinander gestellten Körpern eine Vielzahl verschieden großer Galerieeinheiten an. Mehrere Gärten und Außenhöfe, die in das lebhaft aufgebrochene Gesamtvolumen integriert sind, geben den Blick auf das nahe Meer im Osten frei.

Wenngleich der Neubau als abwechslungsreiche Architekturlandschaft konzipiert ist, die dem Eindruck erschlagender Größe entgegenwirkt, verhält er sich bezüglich vorhandener topografischer Strukturen ambivalent. Zwar werden die Proportionen der Inselbebauung gewahrt, doch entfaltet sich die vorgeschlagene Anlage als Solitär, dessen Bauglieder in Ausrichtung und Achsenbildung eine von vorhandenen städtischen und architektonischen Strukturen losgelöste und daher im urbanen Kontext befremdliche Eigendynamik entwickeln.

²⁷⁷Zum Vasamuseet siehe z. B. Marie Nordin Lidberg, Lotta Braathen, Johanna Selander, Michael Perlmutter: *Arkitekturguide Stockholm / Guide to Stockholm Architecture*, Stockholm 1997, S. 145 ff..

1.Preis: Rafael Moneo, Madrid

Rafael Moneos Entwurf eines organisch gebildeten Gefüges setzt ganz auf die Integrationsfähigkeit der neuen Architektur und ist konsequent vom Ort aus entwickelt. Statt eines in den Vordergrund gedrängten Großbaukörpers schlägt er eine mehrteilige Anlage aus verschiedenen Baueinheiten vor, die mit den Attributen der Inseltopografie spielen. Wie das Duo von Månsson Dahlback Arkitektkontor gleicht auch Moneo die Gebäudemasse dem antimonumentalen Charakter des Felsrückens an, indem er sie reich zergliedert, doch folgt sein Vorschlag einer strafferen Organisationslogik (Abb. 17, 118). Als Ausgangspunkt der neuen Museumsanlage diente ihm die alte *Exercisscolan*, die er in seinen Entwurf einbezieht und zur Ausstellungshalle des *Arkiteturmuseet* umdeutet. Den Erweiterungspavillon des *Moderna Museet* ließ er abbrechen, um an seine Stelle einen in quaderförmige Einheiten aufgelösten Galerientrakt zu platzieren (Abb. 115). Grundformen, Maßverhältnisse und Achsen der vorgeschlagenen Architektur bekräftigen, indem sie charakteristische Strukturmerkmale der urbanen Umgebung übernehmen, den Willen zur Integration in die Bebauungszone. Mit seinem Projekt eines der Inseltopografie angeglichenen Neubaus hat der Spanier zu einer Lösung gefunden, die sowohl dem schwierigen Standort als auch der außerordentlichen Komplexität des geforderten funktionalen Programms gerecht wird. Zwar lobte die Jury den

*"... great sense of totality, full of character whose solid volumes support a lively landscape, and whose interior is marked by a clear, simple programme, changing and rhythmic passages and beautiful spaces ..."*²⁷⁸,

doch wurde Kritik an einigen Detailpunkten laut: Sowohl dem unscheinbar ausformulierten Haupteingang, den Moneo versteckt zwischen die Skeppsholmener Altbauten des Inselkamms legte, als auch den glatten, fensterlosen Fassaden der Galerienpavillons attestierten die Juroren einen Mangel an Ausdruck.²⁷⁹

²⁷⁸Zitiert nach C. C. Sullivan: Spanish hat-trick in Stockholm; in: ArchR, 1991, Nr. 1132, S. 4 (Dt. Übers. d. Verf.: [Die Jury lobte] "... den großartigen Sinn für das charaktvolle Gesamtgefüge, dessen solide Volumina die Lebendigkeit der Landschaft betonen und dessen Inneres von einem klaren, einfachen Programm, von wechselnden und rhythmischen Passagen und von schönen Räumen gekennzeichnet ist. ...").

²⁷⁹Vgl. ArqV, 1991, Nr. 18, S. 26 f., S. 26.

3. Baubeschreibung

3.1. Außenbau:

Moderna Museet und Forschungszentrum des Arkitekturmuseet

Disposition und Baumassenverteilung

"Das Profil, das Moneo dem Museumsbau verliehen hat, zeichnet sich ... durch meisterhafte Proportionen und durch eine Liebe zu dem kleinsten Detail aus, während das Äußere sowohl charakteristisch als auch kraftvoll, gleichzeitig aber auch bescheiden ist und gleichsam mit der empfindlichen Umwelt der Insel verschmilzt, ohne dabei unsichtbar zu werden."²⁸⁰

(Björn Springfeldt, 1995)

Rafael Moneos Museumskomplex ist als gestaltete Landschaft entworfen. Sein Vorschlag basiert auf einer Aufgliederung des Gesamtvolumens in mehr oder weniger separierte Baueinheiten, die zwar miteinander verbunden, in Form und Ausgestaltung jedoch deutlich voneinander verschieden sind. Statt die einzelnen Körper mittels eines uniformierenden Vokabulars zu einer ausgewogenen Syntax zu verschmelzen, bemühte er sich, die gewaltige Gebäudemasse durch stereometrische Differenziertheit und eine gezielte Aufsplitterung des Bauvolumens auf die kleinteilig und intim proportionierte Bebauungszone abzustimmen.²⁸¹ In Ausrichtung und Abmessungen knüpfen die entlang einer Hauptachse additiv aneinander gereihten Gebäudeeinheiten des *Moderna Museet* und des *Arkitekturmuseet* an die vorhandene Inselbebauung an (Abb. 118). Als wichtigste Bezugsgrößen dienten Moneo die ehemalige Seilerei und die alte Exerzierschule, die er in den Entwurf integrierte und zur Ausstellungshalle des *Arkitekturmuseet* umdefinierte. An die nördliche Seitenflanke

²⁸⁰Zitiert nach Björn Springfeldt: In den 90er Jahren: Der Traum von einem Neubau und ein "Catch-22"; in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Ed.): *Moderna Museet Stockholm*, 1996, S. 31–34, S. 33.

²⁸¹Zum Ortsbezug des *Moderna Museet* siehe auch C. Díez Medina: "Das Gefühl des Wissens" als treibende Kraft in der Architektur von Rafael Moneo, Diss., Bd. I, Technische Hochschule Wien, Fakultät für Architektur, 1996, S. 94 ff..

der alten Übungshalle ist der gemeinsame Eingangs- und Servicetrakt beider Museen angebaut. Ihm folgt nach Norden hin in gerader Linie das lebhaft gegliederte Ausstellungsgebäude des *Moderna Museet*. Um das gewaltige Volumen der neuen Architektur den Dimensionen der Bebauungszone anzugleichen, ist ein erheblicher Teil der Gebäudemasse in den zum Ostufer hin sanft abfallenden Felsrücken eingesprengt. Im Ergebnis wendet sich der lang gestreckte Neubau dem historischen Kern des Eilands als eingeschossiger und den Freiflächen an der Wasserlinie als mehrgeschossiger Körper zu (Abb. 119). Ein der renovierten Exerzierschule im Südosten lose angeschlossenes Forschungszentrum für Architektur komplettiert das umfassende Programm des Gefüges (Abb. 120). Der weiß verputzte Ergänzungsbau kam erst nach der Auftragserteilung zu dem Projekt hinzu und fehlt daher im eingereichten Wettbewerbsentwurf.

Da Moneo die für Skeppsholmen charakteristische Balance zwischen Natur und Gebautem wahren wollte, reicht das mehrteilige Ensemble nicht bis an die Uferlinie. Vielmehr schmiegt sich der Komplex extrem eng an die alte Bebauung des Inselfels, die allerdings vom Inneren des Felsrückens aus den Blick auf die Museen verstellt (Abb. 17, 118). Nur aus der Ferne, vornehmlich von der östlich gelegenen Halbinsel Djurgården oder von Stockholms exklusiver Uferpromenade Strandvägen auf Östermalm aus, ist der Neubau in seiner charakteristischen Körperhaftigkeit erfassbar.

Für den Außenputz des aus ziegelverschalttem Stahlbeton errichteten *Moderna Museet* wurde eine erdige, rötliche Farbe gewählt, auf die sich Architekt und Bauherr nach längerer Auseinandersetzung einigten. Sie hebt das Gebäude in warmem Kontrast von der weiß verputzten *Exercisscolan* und dem zartgelb gehaltenen *Tyghuset* ab. Moneos ursprünglicher Vorschlag eines dunkelgrauen Außenanstrichs, der den Neubau optisch aus dem Fels herauswachsen ließe, wurde vom Planungskomitee des Stockholmer Stadtbauamts abgelehnt, das ursprünglich für ein verbindliches Gelb in der Tradition der alten Skeppsholmener Marinegebäude plädierte.²⁸²

²⁸²Vgl. Vorwort von Peter Ohrstedt (Projektleiter, Statens Fastighetsverk / Staatliche Liegenschaftsamt); in: R. Moneo, J. Mårtelius: *Moderna Museet och Arkitekturmuseum i Stockholm / Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm*, 1998, o. S..

Moderna Museet

Der Galerientrakt des *Moderna Museet* folgt der ausgeprägten Nord-Süd-Achse des gegenüberliegenden *Tyghuset* (Abb. 121). Nur wenige Meter trennen ihn von der ehemaligen Seilerei, die durch Moneos Eingriff zugleich als städtebauliches Element aufgewertet worden ist. Die dem Inselinneren zugewendete Front des neuen Gebäudes tritt als extrem lange, eingeschossige Wandfläche in Erscheinung. In das glatte, linear fluchtende Mauerwerk ist in Fußgängerhöhe ein durchgehendes Glasband eingelassen, das Einblicke in das Museumsinnere gewährt. Ausgehend von der als Rückgrat des Entwurfs fungierenden Westflanke löst sich das Bauvolumen zum Meer hin stufig auf (Abb. 118). Unterschiedlich große Galerienpavillons rechteckigen oder quadratischen Grundrisses fügen sich zu kompakten Gruppen, die sich – dem Verlauf der im Osten angrenzenden Uferstraße Slupskjulsvägen folgend – zurückstaffeln. Die fensterlosen Ausstellungsblöcke verdichten sich zu einem bewegten Gefüge, das den vorgegebenen urbanen Strukturen eingepasst ist. Indem Moneo das Gesamtvolumen in gleichartige stereometrische Baueinheiten zerlegt und sich eines rhythmisierenden Entwurfsprinzips bedient, das auf Additions- und Wiederholungsmechanismen beruht, gelingt ihm die Angleichung an den zersiedelten Charakter der Bebauungszone. Anstatt – wie bei den sperrigen Baublöcken seiner Museen in Mérida und Wellesley oder bei seinem später entstandenen Ergänzungsbau des *Museum of Fine Arts* in Houston geschehen – einen einzigen, geometrisch einfachen Grundkörper als Ausstellungsgebäude vorzuschlagen und in innere Raumsektionen zu teilen, treten die Galerienblöcke des Stockholmer Museums als auch äußerlich klar definierte Einheiten hervor. Eine Vielzahl pyramidaler Dächer, auf denen quaderförmige Laternen unterschiedlicher Höhe aufragen, betont die Grundstruktur des gegliederten Ganzen und verleiht dem Neubau seine kennzeichnende Erscheinung (Abb. 17). Die mit Zinkblech verkleidete "Dachkrone" ist Moneos gestalterische Hauptreaktion auf den diffizilen Bauort. Sie übernimmt die Rolle des architektonischen Leitmotivs, das auf die Giebel, Kuppeln, Laternen und Schornsteine der historischen Inselbebauung antwortet. Unter den alten Marinegebäuden zeigt etwa die Abfolge dicht gereihter Dachgauben und Schornsteine der im Südwesten des Eilands von Nikodemus Tessin dem Jüngeren errichteten Kaserne *Långa raden*

(1700) verwandte Grundmuster der Architekturbildung.²⁸³ Vor allem aber antwortet Moneos gezackte Dachlandschaft auf die achtsegmentige Kuppel und die alles überragende Laterne der nahen *Skeppsholmskyrkan*. Das Gotteshaus dient der Ostansicht des neuen Museum zugleich als pittoresker Hintergrund, ohne dabei seiner städtebaulichen Dominanz beraubt zu werden.

Dem vitalen Rhythmus der Galerien stellt Moneo mit dem Eingangs- und Servicetrakt ein eher blockhaftes Volumen zur Seite. Trotz der unterschiedlichen Bauauffassungen werden die linear aneinander gefügten Flügel als architektonische Einheit erfahren. Gleich gerichtete Fassadenfluchten, eine in Grundform und Proportionsverhältnissen aufeinander abgestimmte Körperhaftigkeit sowie das vereinheitlichende Rostrot des Außenputzes verbinden die beiden Bauglieder zu einer nahtlos ineinander übergehenden Anlage. Im Westen nimmt der Servicetrakt den gemeinsamen, betont schlicht inszenierten Haupteingang des *Moderna Museet* und des *Arkitekturmuseet* auf. Er erschließt sich von der Inselkuppe aus über einen gepflasterten Fußweg. Den Zugang in die beiden Ausstellungshäuser markiert ein kleiner Außenhof, der zwischen der neuen Architektur und den alten Mauern der *Exercisscolan* und des *Tyghuset* angelegt worden ist. Ihn überspannt ein weit ausladendes, flaches Vordach, das den Besucher zur gläsernen Eingangstür der Museen leitet (Abb. 122).

Im Gegensatz zur klar und einfach konzipierten Westfassade beeindruckt die auf das Meer gerichtete Ostfront des Servicetrakts durch eine differenziertere Ausgestaltung. Gleichmäßige Fensterreihen, an denen die innere Geschossstruktur ablesbar ist, gliedern die wegen des Geländegefälles zur Uferseite hin hoch aufragende Wandscheibe. Die in regelmäßigen Abständen auf der Fassade verteilten Rechteckfenster zeigen die Büroräume der Museumsverwaltung und interne Arbeitsbereiche an. Sie wirken dem Eindruck der Monumentalität und Massigkeit der Ostansicht ebenso entgegen wie das weit aus der Fassadenflucht hervortretende Glasprisma des Museumsrestaurants, das im obersten Geschoss des Bautrakts eingerichtet wurde (Abb. 119). Der von Moneo auf Anregung des Bauherrn erst nach dem Wettbewerbsentwurf in das Projekt integrierte Kristallquader tritt als prägendes Element der Rückfront in

²⁸³Die ursprünglich für die Dragoner von Karl XII. erbaute Kaserne wurde 1754/55 nach Plänen des Architekten Pehr Westrell erweitert. Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts nimmt ein Teil der Anlage Räume des Nationalen Kulturrats auf. Vgl. hierzu H. O. Andersson, F. Bedoire: *Stockholms byggnader*, Stockholm 1974, S. 98 (Nr. 128) und Karin Winter (Ed.): *Close to Stockholm*, 1993, S. 122 f..

Erscheinung, das den wuchtigen Charakter der gewaltigen Baumasse mäßigt. Entmaterialisiert scheint der markante Flachkörper des Restaurants auf schlanken, schräg verkeilten Stahlstützen zu schweben. Seine Transparenz und Plastizität stehen dabei in augenfälligem Kontrast zu den glatten, opaken Mauern der sich nach Norden hin anschließenden Galerienpavillons.

In der Architektur des Eingangstrakts wird das den Gesamtbau beherrschende Leitmotiv der unregelmäßig gezackten "Dachkrone" nicht weitergeführt. Vielmehr hat Moneo für den im Serviceflügel eingerichteten Wechselausstellungssaal ein gleichförmiges Raster aus 30 stereotypen Miniaturlaternen vorgeschlagen. Die dicht aneinander gereihten Oberlichter stellen in ihrer modularen Regelmäßigkeit einen deutlichen Gegenpol zur lebhaft variierten Dachlandschaft der Hauptgalerien dar (Abb. 17, 123).

Forschungszentrum des Arkitekturuseet

Beim *Arkiteturmuseet* liegt Moneos Hauptleistung weniger in der Sanierung der alten *Exercisscolan*, deren großzügig proportionierte Halle von den Architekten des Stockholmer Teams Sandel Sandberg AB umgebaut und durch eine Vielzahl schmaler Stellwände und Holzpodeste recht unübersichtlich gegliedert wurde,²⁸⁴ als vielmehr in der Planung des Ergänzungsgebäudes für Forschungs-, Arbeits- und Verwaltungsbereiche. Sein Eingriff in die alte Übungshalle selbst beschränkt sich ganz auf die Südflanke des Baukörpers, wo er ein Auditorium, ein Besprechungszimmer und eine kleine Cafeteria, die sich über eine Terrasse auf einen mit Skulpturen von Picasso geschmückten Garten öffnet, einrichten ließ.

Für das neue Studienzentrum im Südosten der *Exercisscolan* hat Moneo einen funktionalistischen Körper vorgeschlagen, dessen Grundstruktur aus bewehrtem Beton besteht (Abb. 120). Er entfaltet sich als eigenständiger Organismus. Formensprache und Gestaltprinzipien des plastisch durchmodellierten Annex verweisen ebenso auf die Baukultur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie sein strahlend weißer Außenputz. Der in eine Umgebung aus zwar unabhängigen, durch ein klassisch geprägtes Vokabular dennoch miteinander verbundenen Gebäuden implantierte Trakt bezieht aus dem

²⁸⁴Vgl. BauW, 1998, Nr. 14, S. 768–775, S. 769.

gestalterischen Gegensatz zu den alten Marinegebäuden seine spezifische Wirkung. Statt mit den bewährten Mechanismen einer dem Ort verpflichteten typologischen Bezugnahme zu arbeiten, löst sich Moneo hier völlig von motivischen Vorgaben der Inselbebauung und stellt der blockhaften Stereometrie der ausgewogen und symmetrisch komponierten Exerzierschule ein asymmetrisches Volumen zur Seite, in dem sich kubische Formen mit unregelmäßig aufgebrochenen Strukturen verbinden.

Das in den sanft abfallenden Felsrücken gebettete Forschungszentrum wendet sich dem Inselkern als ein- und der Meerseite als mehrgeschossiges Gebäude zu. Zurücktretende Stockwerksplatten und lange Fensterbänder zeigen an seiner horizontal reich gegliederten Ostfront das innere Ebenensystem an; zum Inselkamm hin präsentiert sich der Trakt dagegen als flacher, prismatischer Körper mit großflächigen Verglasungen und schräg gegeneinander gestellten, weißen Wandscheiben. Der Grundriss des Baukörpers zeigt eine annähernd L-förmige Konzeption, bestehend aus einem winklig gefalteten Bibliotheksbereich und einem breit gestreckten Block, der auf das Ufer blickt und die Arbeits- und Forschungsräume sowie das Archiv des *Arkitekturmuseet* aufnimmt. Bis auf ein schmales, mit großen Verglasungen versehenes Bauglied, das über einer bereits vorhandenen Konstruktion entstand und den Neubau auch innerräumlich mit der alten *Exercissolan* verbindet, ist der Körper leicht aus dem rechtwinklig angelegten Raster des Museenensembles herausgedreht (Abb. 123). Mit der Verschiebung der Hauptachse lockert Moneo die strenge Axialität des Gesamtgrundrisses auf. Da sich die schmale Südflanke des Forschungszentrums durch die abweichende Achsenbildung parallel zu einem kleinen, gegenüberliegenden Marinegebäude entfaltet, gelingt zugleich die Anbindung an vorgegebene urbane Strukturen, und trotz seiner nüchternen, rationalistischen Sprache wird der Bautrakt nicht als Solitär erfahren (Abb. 118).²⁸⁵ Der Altbau am Senvskunsvägen 129 steht darüber hinaus dem *Arkitekturmuseet* als zusätzliches Bürogebäude zur Verfügung.

²⁸⁵Mit der bewusst gegenüber einem regelmäßig angelegten Gesamtgrundriss verschobenen Achse bedient sich Moneo eines entwerferischen Zuges, den er, um strukturelle Bezüge zu einem vorgegebenen Kontext zu schaffen, häufiger anwendet. Ähnliche Überlegungen liegen etwa auch den schiefwinklig aufeinander treffenden Außenmauern des Kinoblocks seines Davis-Komplexes in Wellesley zu Grunde. Siehe hierzu Teil C, Kapitel IV, 2.1, S. 144 dieser Arbeit.

3.2. Innenraum des Moderna Museet

Raumverteilung

Der Querschnitt des Gebäudes zeigt, wie insgesamt drei Ebenen abnehmender Geschossgrundfläche die gewaltige Baumasse des *Moderna Museet* horizontal gliedern (Abb. 124). Den reinen Ausstellungsbereichen, die nur circa 40% der Gesamtnutzfläche okkupieren, steht dabei ein in Umfang und Programm für den Museumsbau unserer Zeit paradigmatischer Ergänzungsapparat mit publikumswirksamen Zusatzeinrichtungen und zahlreichen Arbeits- Forschungs- und Lagerräumen gegenüber. Auf die vom Inselkamm aus über den vorge-lagerten Außenhof ebenerdig zugängliche Eingangsebene konzentrieren sich die wichtigsten besucherrelevanten Zonen wie das Foyer und die Ausstellungssäle. Die in den Hang eingesprengten Etagen beherbergen überwiegend interne Funktionsbereiche. Daneben sind in den in den Felsgrund gebetteten Ebenen des Servicetrakts die Abteilung für Fotografie sowie die Grafiksammlung des Museums eingerichtet: Neben den aus konservatorischen Gründen vollständig mit Kunstlicht ausgeleuchteten Ausstellungssälen für die empfindlichen Papierarbeiten, einem Filmvorführsaal für 90 Personen und einer Spezialbibliothek für Fotografie befinden sich dort das Foto- und Filmarchiv sowie das hauseigene Fotostudio. Entlang der meerwärts gerichteten Fensterfront des Servicetrakts platzierte Moneo die mit seitlich einfallendem Tageslicht versorgten Büros der Verwaltung und die Räume der Museumspädagogik; die unterste Ebene des Baublocks nimmt außerdem den rückwärtig am Fuß des zum Ufer hin abfallenden Geländes gelegenen Personaleingang und die Museumsanlieferung auf. Großzünftig bemessene Depots, Archive, ein Packraum, Restaurierungswerkstätten sowie Labor- und Technikräume, die sich überwiegend auf die beiden im Grundriss zum Teil erheblich verkürzten Hanggeschosse des Galerienflügels verteilen, vervollständigen das komplexe Raumprogramm des Neubaus.

Erschließung

Der Besucher betritt das Ausstellungsgebäude über den versteckt zwischen den Skeppsholmener Altbauten gelegenen Vorhof im Westen des

Servicetrakts (Abb. 122). Hat er die zweiflügelige Glastür und den Windfang des Haupteingang passiert, so erwartet ihn im Inneren des Baukörpers das in der Eingangsachse gelegene Foyer. Helle, großflächig eingesetzte Materialien schaffen in der weiten, langen Halle eine lichte, freundliche Atmosphäre. Cremefarbene Kalksteinplatten und eine Täfelung aus Birkenfurnier, die an die skandinavische Tradition der Raumausstattung anknüpfen, verkleiden ihre Wände. Ein rustizierender Fußboden aus unpolierten, rhombisch verlegten Kalksteinfliesen verstärkt den der nordischen Designkultur eigenen Eindruck von gezielter Schlichtheit.

Vom Foyer aus ist die Erschließung der verschiedenen Ausstellungs- und Servicebereiche klar und übersichtlich gelöst (Abb. 125). Die unterschiedlichen Funktionsbereiche sind dabei deutlich voneinander separiert, wobei die extensive horizontale Anlage des Gebäudes entsprechend lange Erschließungswege mit sich bringt. Entlang der von Westen nach Osten geführten Eingangsachse ordnen sich ein zentral gelegener Buchladen, die Sanitäranlagen, Fahrstühle und die hinab, in die tiefer gelegenen Ebenen führende Haupttreppe des *Moderna Museet* an. Geradlinig stößt das gelängte Vestibül auf das im Glasprisma der Ostflanke eingerichtete Museumsrestaurant. Seine transparente Außenhaut bietet dem Besucher weite Panoramablicke auf das Meer und die Halbinsel Djurgåden.

Der Zugangsweg zu den Ausstellungsbereichen ist senkrecht zum Foyer angelegt. Er folgt der dominanten Süd-Nord-Achse des Bauegefüges. Rechterhand des Eintretenden leitet der unmittelbar hinter der langen Westflanke des Gebäudes geführte Flur zur Garderobe, um sodann in der zur Ausstellungshalle des *Arkitekturmuseet* umgebauten *Exercisscolan* zu münden. Nach Norden hin ist der Erschließungskorridor als langer Flaniergang konzipiert. Indem er auf der einen – verglasten – Seite den Blick auf das gegenüberliegende *Tyghuset* lenkt und so das innere Raumerlebnis in Bezug zur Außenwelt setzt, klärt er den Besucher über die eigene Position innerhalb des Gebäudes auf (Abb. 121). Auf der anderen Seite führt der Korridor vorbei am Informations- und Kassenschalter zu dem von schweren, raumhohen Stahltüren gesicherten Wechselausstellungssaal des *Moderna Museet* und den sukzessiv aneinander gereihten Galerienblöcken der ständigen Sammlung. Da schmale, senkrecht zum Hauptkorridor angelegte Gänge die Saalgruppen einer jeden Galerieneinheit deutlich voneinander separieren, bleibt die innere Gliederung des Museums trotz der beachtlichen Ausstellungsfläche stets übersichtlich (Abb. 125).

Ausstellungsgalerien

Der lebhaft aufstrukturierten Dachlandschaft entsprechen im Inneren des *Moderna Museet* massiv gemauerte Galerien unterschiedlicher Größe. Diese fügen sich, einer strengen Gliederungslogik folgend, zu drei kompakten Blöcken, die im Grundriss stufig zurückspringen (Abb. 118). Mit der Bündelung der fest modulierten Ausstellungsräume zu präzise definierten Gruppen, die sich entlang einer Hauptachse aneinander reihen, führt Moneo ein strenges Ordnungssystem ein, das mit den organischen Zügen des Außenbaus kontrastiert. Die einzelnen Säle eines jeden Pavillonensembles können dabei sowohl als isolierte Zellen als auch als Teil eines übergeordneten Ganzen erfahren werden. Da der Spanier neben kleinen, intim proportionierten Kabinetten, die nur 6 x 6 Meter messen, auch größere Galerien von 9, 12, 15 und sogar 18 Meter Länge vorgeschlagen hat, steht im *Moderna Museet* ein breit gefächertes Angebot unterschiedlich dimensionierter Ausstellungssäle zur Verfügung. Hohe Durchgangsöffnungen im dicken Trennmauerwerk verbinden die Galerien eines jeden Blocks und schaffen einen Besichtigungskreislauf, der sich in den jeweiligen Saalgruppen annähernd spiralförmig entwickelt. Eine kontinuierliche Begehung aller Räume ist dabei ebenso möglich wie eine eher selektive Besichtigung einzelner Galerieneinheiten.

Im Gegensatz zum langen Erschließungskorridor, der den Blick nach draußen freigibt und den Dialog mit dem *Tyghuset* gezielt sucht, erscheinen die fensterlosen Ausstellungspavillons als in sich geschlossene, ausschließlich dem Kunsterlebnis gewidmete Welt. Sowohl in der strikten Trennung von Innen- und Außenraum mittels opaker Wände als auch in dem ebenso einheitlichen wie zurückhaltenden Innenausbau werden Bemühungen offenbar, die Konzentration des Besuchers ausschließlich auf die Exponate zu lenken (Abb. 126). Dezent Material- und Farbkontraste, die auf eine möglichst neutrale Raumwirkung abzielen, schaffen in den Ausstellungsräumen eine beruhigende Atmosphäre. Der Fußboden besteht aus hellem Eichenparkett; weiße Gipsplatten verkleiden die gemauerten Wände. Lamellenartig aufgefächerte Holztäfelungen, die an den Durchgangsöffnungen die Dicke des Trennmauerwerks nachdrücklich visualisieren, und die entlang der Bodenfugen geführten Lüftungsgitter der Klimaanlage betonen die rechtwinklig angelegte räumliche Grundstruktur der Säle. Der Einsatz innerarchitektonischer Details, die die optische Wahrnehmung der abstrakten Raumdefinition gezielt unterstützen, erinnert hier ebenso wie die

opaken Wände und das mächtige Trennmauerwerk an die Raumbehandlung der Hauptgalerien des Madrider *Museo Thyssen-Bornemisza*. Gleiches gilt für die laternenbekrönten Oberlichtaufbauten, die einzeln oder paarweise die Ausstellungssäle überspannen und mit denen Moneo einmal mehr auf die im Museumsbau generell weit verbreitete Lösung einer zenitalen natürlichen Belichtung zurückgreift. Die in der Stahlbetonkonstruktion des Rohbaus noch sichtbaren Pyramidenflächen der äußeren Walmdachform werden im Inneren der Galerien allerdings von weiß gestrichenen Gipskartonverkleidungen verdeckt, die aus Gründen einer präsentationsdramaturgisch und konservatorisch optimalen Lichtführung zum Teil mehrfach abknicken und einen mansarddachähnlichen Überbau vortäuschen.²⁸⁶

4. Aspekte der Interpretation

4.1. Zur Typologie der Ausstellungssäle und ihrer Oberlichter

Das in den Galeriengruppen des *Moderna Museet* realisierte Prinzip der additiven Reihung fest modulierter Raumzellen ist dem Museumsbau seit seinen Anfängen bekannt, und auch Moneo hat bereits im Madrider *Museo Thyssen-Bornemisza* auf die überlieferte Vorstellung aneinander gereihter, geschlossener Säle zurückgegriffen. Statt der traditionell linearen Abfolge klar definierter Ausstellungsgalerien schlägt er indes für Stockholm eine labyrinthisch wirkende Raumdisposition vor, die derart im Museumsbau ohne Vorbild ist. Zwar zeigen etwa Hans Holleins "Kleeblatt"-Galerien des *Städtischen Museums* (1972–82) auf dem Abteiberg in Mönchengladbach eine im Ansatz verwandte Syntax, doch sind Raumordnung und –angebot im *Moderna Museet* vielfältiger und darüber hinaus als kontinuierlich begehbare Kreislaufsystem angelegt (Abb. 127). Bezüglich seiner Erschließungsstruktur lässt Moneos mäanderartiges Grundrissmuster eher an eine von Le Corbusiers prototypischem Vorschlag eines *Museums mit unbegrenztem Wachstum* (1939) inspirierte Haltung denken; ein verbindlich

²⁸⁶Vgl. BauW, 1998, Nr. 14, S. 768–775, S. 773.

kanalisierter Rundgang, wie er in aller Konsequenz etwa mit der Rampenspirale von Frank Lloyd Wrights New Yorker *Guggenheim Museum* gegeben ist, wird dem Besucher in Stockholm, wo eine Vielzahl von Durchgangsöffnungen individuelle Besichtigungsrouten ermöglicht, jedoch nicht vorgeschrieben.

Der aus dicht gefügten Raumzellen unterschiedlicher Größe gebildete Grundriss des *Moderna Museet* folgt in seiner wabenartigen Struktur weniger dem Museumsbau bekannten Konzepten als vielmehr urbanistischen Leitsätzen. Unverkennbar ist die Nähe zu den ineinander verschachtelten Grundrissfiguren orientalischer Stadt- und Festungsanlagen, wie sie in Moneos hispano-islamisch geprägter Kultur etwa in der omajjadischen Palaststadt *Madīnat al-Zahrā* (gegr. 936 n. Chr.) östlich von Córdoba, dem Alcazaba von Málaga (11. Jh.), der *Alhambra* (13./14. Jh.) in Granada oder im Alcázar von Sevilla (14. u. 16. Jh.) zu finden sind (Abb. 128).²⁸⁷ Hier wie dort werden organisch gebildete Formationen, die der Topografie angepasst sind, mit einer strengen Ordnungslogik kombiniert. Wie schon Mårtelius (1998) richtig erkannte, ist es Moneo in den Pavillonblöcken des Stockholmer Museums gelungen, einen auch qualitativ neuen Grundrisstyp, der Organisationsstrukturen des Städtebaus mit einer herkömmlichen bauaufgabenspezifischen Raumauffassung verbindet, in den Museumsbau einzuführen.²⁸⁸ Damit aber kommt der Spanier exemplarisch seiner bereits 1978 in dem Aufsatz *On Typology* formulierten Forderung nach neuen Raumkonzepten nach, die sich aus tradierten Vorstellungen entwickeln.²⁸⁹ Das je nach Bedarf partiell oder in seiner Gesamtheit nutzbare Raumschema des *Moderna Museet* und das zur Verfügung stehende Spektrum unterschiedlich dimensionierter Galerien bieten den verantwortlichen Kuratoren enorme Variationsmöglichkeiten der Ausstellungspräsentation und der Sammlungsgliederung. Obgleich die verschieden großen Säle rechteckigen oder quadratischen Zuschnitts nicht für bestimmte Exponate oder Objektgruppen konzipiert sind, können sie in ihrer Vielfalt doch auf unterschiedliche Ausstellungsanforderungen wie beispielsweise

²⁸⁷Zum Einfluss der spanischen-islamischen Tradition auf Moneos Stockholmer Museum siehe auch Kenneth Frampton: *La luz es el tema: Museo de Arte Moderno, Estocolmo / Light is the Theme: Museum of Modern Art, Stockholm*; in: A & V, 1998, Nr. 71, S. 12–27, S. 16.

²⁸⁸Vgl. Johan Mårtelius: *Från tak till golv / From ceiling to floor*; in: Moneo, J. Mårtelius: *Moderna Museet och Arkitekturmuseet i Stockholm / Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm*, 1998, S. 81–103, S. 89.

²⁸⁹Vgl. R. Moneo: *On Typology*; in: OPP, 1978, Nr. 13, S. 22–44, S. 24: "The very concept of type, ..., implies the idea of change, or of transformation." (Dt. Übers. d. Verf.: "Das Konzept des Typus, ..., impliziert die Idee von Veränderung oder Transformation."). Siehe hierzu auch Teil B, Kapitel 1.3, S. 28 dieser Arbeit.

auf das Format einzelner Kunstwerke oder auf den Umfang von Serien reagieren. Durch die Grundrissstruktur und die Auflösung der Gebäudemasse in gleichberechtigt nebeneinander stehende Baueinheiten wird eine Mannigfaltigkeit erzeugt, die weder auf räumlichen Hierarchien noch auf der vom Museumsbau der Nachkriegszeit entwickelten Vorstellung des flexibel unterteilbaren Einraums basiert. Im Hinblick auf seine räumliche Organisation weniger innovativ präsentiert sich dagegen der von mobilen Stellwänden offen gegliederte Saal für Wechselausstellungen (Abb. 129). In dem großzügig bemessenen Hallenraum greift Moneo auf die im modernen Museumsbau vor allem für temporäre Präsentationen bewährte Raumbildung mittels eines anpassungsfähigen, wandelbaren Grundrisses zurück.

Als standardisierte museumstypische Lösungen offenbarten sich ferner Einsatz und Ausformulierung der Oberlichtaufbauten über den Galerien der Dauerausstellung. Seitdem Sir John Soane in seinem einflussreichen Gebäude der *Dullwich Picture Gallery* (1811–14) in London das von oben in fest modulierte Räume einfallende Tageslicht in die eigenständige Museumsarchitektur einführte, hat der Museumsbau zahlreiche Variationen zenital ausgeleuchteter Innenräume hervorgebracht.²⁹⁰ Neben den vom Industriebau inspirierten Sheds, auf die Moneo selbst beim Dachkörper des *Davis Museum* in Wellesley zurückgriff, oder eher individualistischen, zum Figurativen tendierenden Oberlichtaufbauten, wie sie zum Beispiel von Arata Isozaki in seinen Glaspyramiden des *Museum of Contemporary Art* (1982–86) in Los Angeles (Abb. 130) oder von Gustav Peichl in den spitzen Lichtkegeln der *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (1990–92) in Bonn realisiert worden sind,²⁹¹ finden sich bis heute in der Museumsarchitektur Belichtungslösungen, die auch formal eng an Soanes Vorschlag anknüpfen. Beispielhaft hierfür stehen die in polyedrische Kuppeln gebetteten Oberlichter über den quadratischen Ausstellungssälen von Henry Nichols Cobbs (I. M. Pei & Partners) Erweiterung des *Portland Museum of Art* (1978–1983) in Portland, Maine (Abb. 131).²⁹² Ein ähnliches System von Oberlichtern und Kuppeln über geschlossenen Galerien kam bereits in Louis Kahns *Kimbell Art Museum* (1967–72) in Fort Worth, Texas und in seinem *Yale*

²⁹⁰Soane, der sich bereits in seiner 1787 eingerichteten Founthill House Gallery des von oben einfallenden Tageslichts bediente, hat das Schema der langen Galerien mit Oberlichtern seinerseits von der Gran Galerie du Louvre (eröffnet 1793) übernommen.

²⁹¹Zum Museum of Contemporary Art siehe z. B. J. M. Montaner, J. Oliveras: Die Museumsbauten der neuen Generation, 1987, S. 72–75.

²⁹²Zu Cobbs Erweiterung des Portland Museum siehe z. B. ibd., S. 58–61.

Center for British Art and Studies (1969–77) in New Haven, Connecticut zum Einsatz.²⁹³ Auch die über den Ausstellungssälen des *Moderna Museet* in Stockholm errichteten Oberlichtpyramiden – wie im übrigen auch die des Madrider *Museo Thyssen-Bornemisza* – folgen eng den Vorgaben der *Dulwich Gallery*. In eigenen Äußerungen zu seinem schwedischen Museumsgebäude bezieht sich Moneo sogar explizit auf Soanes Vorbild und verweist auf den bauhistorischen Ursprung der Oberlichtgalerie in der Ausstellungsarchitektur des 19. Jahrhunderts.²⁹⁴

Doch geht er in Stockholm über die bloße Kopie einer im Museumsbau bewährten Belichtungslösung hinaus und koppelt die typologische Bezugnahme an urbanistische Bestrebungen, die gewaltige Gebäudemasse mittels einer gezielt fragmentierten Dachlandschaft den spezifischen Konditionen des Kontexts proportional und formal anzugleichen. Die Reihung aufragender Oberlichter findet darüber hinaus nicht nur in der Ausstellungsarchitektur, sondern auch in anderweitig bestimmten Gebäuden von Moneo ihre Vorläufer: Schon etwa bei seinem Flughafen *San Pablo* in Sevilla bestimmen gestalterisch verwandte Abfolgen abgeschrägter Dachaufbauten mit schornsteinartig aufragenden Laternen die Silhouette der Abflughalle; auch die Bedachungslösung des Bahnhofs *Atocha* in Madrid ist teilweise von Kuppeln und Laternen geprägt (Abb.10).²⁹⁵

Im Museumsbau verfolgt der Einsatz von Oberlichtern regelmäßig das primäre Ziel, günstige visuelle Bedingungen für die gezeigten Objekte und eine möglichst ideale Konstellation von Raum, Licht, Exponaten und Betrachter zu schaffen. Die in Stockholm – trotz der vor Baubeginn ausgiebig vor Ort durchgeführten Lichtstudien – eher magere Ausbeute des Tageslichts im Inneren der Galerien stellt indes den praktischen Nutzwert der Lichtaufbauten beziehungsweise die ausschließliche Beschränkung auf das von oben einfallende Sonnenlicht in Frage. Angesichts der wechselhaften, punktuellen Qualität des atmosphärisch reich nuancierten nordischen Lichts können die hoch aufragenden Laternentürme ihrer zgedachten Funktion als alleinige Tageslichtspender nur unzulänglich nachkommen.²⁹⁶ Während das intensive, irisierende Licht des Südens in den

²⁹³Vgl. ibd., S. 15.

²⁹⁴Vgl. Antonio Angelillo: Il progetto del Museo di Arte Contemporanea e del Museo di Architettura a Stoccolma (Conversazione con Rafael Moneo); in: CB, 1995, Nr. 621, S. 4–17 u. S. 67, S. 6 u. 9.

²⁹⁵Zum Flughafen San Pablo und zum Atocha-Bahnhof siehe auch Teil B, Kapitel 1.4, S. 31 f. dieser Arbeit.

²⁹⁶Zur Kritik an Moneos Lichtlösung im Moderna Museet siehe auch:

Oberlichtsälen des *Museo Thyssen-Bornemisza* und in Moneos später entstandenen Ergänzungsgebäude des *Museum of Fine Arts* in Houston gleichmäßig und hell ausgeleuchtete Räume schafft und selbst wenige Lichtöffnungen zur optimalen Präsentation der Exponate genügen, sind die Stockholmer Galerien grundsätzlich auf zusätzliches Kunstlicht angewiesen; dies umso mehr, da der ursprünglich geplante, computergesteuerte Sonnenschutz aus Kostengründen festen Stahllamellen vor den Verglasungen der Laternen weichen musste.²⁹⁷ Im Inneren der Säle, wo mit flexibel ausrichtbaren Strahlern bestückte Lichtschienen deutlich sichtbar die Vorsprünge der Deckenschrägen aus Gipskarton umfassen, werden durch die offenkundige Zurschaustellung des Kunstlichtsystems die Zweifel an der Zwecktauglichkeit der Laternen sogar noch verstärkt (Abb. 126). Hat Moneo, für gewöhnlich ein Meister der Lichtführung, in Stockholm die transkulturellen Unterschiede, die sich aus den verschiedenartigen Eigenschaften des natürlichen Lichts in seiner südlichen Heimat einerseits und im Norden Europas andererseits ergeben, unterschätzt? Oder sind hier – bewusst oder unbewusst – funktionale Aspekte zugunsten einer städtebaulich pittoresken Wirkung vernachlässigt worden? Faktum bleibt, der eklatante Widerspruch zwischen der äußeren Form der Oberlichter und dem, was sie als Lichtquelle tatsächlich leisten, beschneidet den Sinn der gezackten Dachlandschaft und unterwandert damit das Grundmotiv des gesamten architektonischen Entwurfs.

4.2. Der Einfluss des Nordens

Mit dem Museumskomplex auf Skeppsholmen hat Moneo erstmalig Gelegenheit erhalten, in Nordeuropa zu bauen und damit an einem Ort, dessen Architektur ihn von Anbeginn seiner beruflichen Laufbahn an faszinierte. Ob und inwiefern sein Entwurf charakteristische Merkmale der Baukultur des Nordens reflektiert, bleibt nachfolgend aufzuzeigen.

Wesentliches Kennzeichen der skandinavischen Baukunst ist ihr

–BauW, 1998, Nr. 14, S. 768–775, S. 773

–A & V, 1998, Nr. 71, S. 12–27, S. 18 u. 22

–Débat sous les lanterneaux; in: AIC, 1998, Nr. 283, S. 48–53.

²⁹⁷Vgl. BauW, 1998, Nr. 14, S. 768–775, S. 773.

synthetischer Charakter. Neben Einwirkungen von außen haben vor allem Elemente der Natur wie Licht, Landschaft und Klima die nordeuropäische Architektur nachhaltig geprägt. Als größtes und vielfältigstes skandinavisches Land hat vor allem Schweden eine von natürlichen und historischen Einflüssen gleichermaßen gezeichnete Architektur hervorgebracht. Treffend beschreibt Christian Norberg-Schulz (1993) Schweden daher als ein Land,

"in dem natürliche Elemente und kulturelle Strömungen zusammentreffen. In der Architektur begegnet die norddeutsche Backsteingotik den höhlenartigen Holzbauten des russisch-finnischen Ostens, und in den Repräsentationsbauten der Aristokratie machen sich auch holländische, französische und italienische Einflüsse bemerkbar. Das Ergebnis ist eine Formensprache, die sich durch Heterogenität und Überraschung auszeichnet, kurz, eine Architektur des Eklektizismus."²⁹⁸

Trotz der bereitwilligen Rezeption fremder Baukulturen lassen sich in der schwedischen Architektur unter dem Gewand der eingeführten Stile immer wiederkehrende archetypische Grundformen ausmachen. Norberg-Schulz hebt als solche den kompakten, gedrungenen Turm runder oder rechteckiger Form und das Walmdach hervor.²⁹⁹ Hinzu kommt eine ausgeprägte, in ganz Skandinavien zu beobachtende Tendenz, die äußeren Einwirkungen den spezifisch regionalen Bedingungen anzupassen. In häufig offenen, schwerelos wirkenden und gewollt unregelmäßigen Kompositionen, die intensiv auf die räumliche und atmosphärische Diskontinuität des Ortes reagieren, konnte sich die schwedische Architektur bis heute ihre eigene Identität bewahren.

Im 20. Jahrhundert hat die Synthese aus Elementen des importierten römisch-klassizistischen Architekturkanons und einem verfeinerten Sinn für den *genius loci* im sogenannten Nordischen Klassizismus, der bis in die skandinavische Gegenwartsarchitektur hinein nachwirkt, weltweit Beachtung erfahren.³⁰⁰ Am Werk des Schweden Gunnar Asplund, der mit Bauten wie dem

²⁹⁸Zitiert nach Christian Norberg-Schulz: Skandinavische Architektur. Neue Tendenzen im Bauen der Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 11. Der Autor weist an genannter Stelle ausdrücklich darauf hin, dass er den Begriff Eklektizismus hier nicht negativ belegt. Er "soll vielmehr eine gewisse Sensibilität gegenüber Nuancen und Raffinement charakterisieren."

²⁹⁹Ibd.,

³⁰⁰Zum Nordischen Klassizismus siehe z. B. Francisco Dal Co: Clasicismo nórdico, Mailand 1988.

Rathaus von Göteborg (1913–36), dem Amtsgericht (1917–21) in Sölvesborg und der Stockholmer Stadtbibliothek (1921–27) zum Hauptvertreter dieser Richtung avancierte, kann nachvollzogen werden, wie gezielt eingesetzte klassizistische Details mit zutiefst anticlassischen Stereometrien, die intensiv mit ihrer Umgebung dialogisieren, kombiniert werden. Mit der Aufgabe der konventionellen Regeln der Proportionalität und des Gleichgewichts sind im Nordischen Klassizismus bereits wesentliche Gestaltprinzipien der organischen Moderne vorweggenommen. Es scheint daher nicht verwunderlich, dass mit dem Finnen Alvar Aalto (1898–1976), der als Anhänger Asplunds begann, einer der führenden Architekten dieser Richtung der skandinavischen Welt erwachsen ist. Angeregt von seiner nordischen Heimat, von den Seen und Wäldern Finnlands, fand er zu plastischen Bauformationen, bewegten Oberflächen und topologisch organisierten Innenräumen. Für Giedion (1976) verkörpert Aalto daher

”.... den Typ des Architekten, der regionale Gegebenheiten in eine universale Sprache zu verwandeln versteht, ohne den ihnen eigenen Saft zu verlieren.”³⁰¹

Aus der "barocken" Spannung zwischen rationalen Entwurfsprinzipien und intuitivem schöpferischen Drang beziehen die Gebäude des Finnen ihren archaischen Vitalismus. Die aaltoeske Symbiose aus organischen Elementen, denen die Natur als Inspirator diente, und anorganischer Geometrie tritt etwa in der viel zitierten Wellendecke des Vortragssaal seiner Bibliothek in Viipuri (1930–35) oder im Lesesaal seiner Bibliothek in Rovaniemi (1965–68) zu Tage, wo gigantische gläserne Oberlichtkuben in den klar und übersichtlich strukturierten Raum unbeherrscht einzubrechen scheinen (Abb. 132).³⁰² In der Nachkriegszeit findet Aaltos von der Sensibilität gegenüber der Landschaft und dem anticlassischen Geist der nordischen Welt angeregte Suche nach einer

³⁰¹Zitiert nach Siegfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Architektur, Zürich, München 1976, S. 404.

³⁰²Zu Aaltos Bibliotheken siehe F. Fusaro (Ed.): Le biblioteche di Alvar Aalto, Rom 1981 (darin: u. a. Biblioteca comunale di Viipuri, URSS (1930–35), S. 31–36; Biblioteca comunale di Seinajoki, Finnland (1963–65), S. 57–68; Biblioteca comunale di Rovaniemi, Finnland (1965–68), S. 69–90); zur Wellendecke der Stadtbibliothek von Viipuri siehe auch S. Giedion: Raum, Zeit, Architektur, 1976, S. 384 und A. Capitel: Forma ilusoria e ispiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto; in: Artículos y ensayos breves 1976–1991, Madrid 1991, S. 331–351, S. 337.

Verbindung zwischen pragmatischer Rationalität und organischem Formwillen in den Architekturen der Dänen Arne Jacobsen und Jørn Utzon sowie des nach Schweden emigrierten Engländers Ralph Erskine ihre unmittelbare Fortsetzung. Allen voran Utzon, der 1945 bei Aalto studierte und in ihm und Asplund seine nordischen Vorbilder sah, hat in seinen Bemühungen, den Rationalismus des Internationalen Stils mit einem irrationalen Streben nach Ausdruck zu vereinen, den Ansatz des Finnen entschieden weitergeführt.³⁰³

Moneos frühe Vorliebe für die skandinavische Architektur, die ihn nach seinem Studium zu Jørn Utzon nach Dänemark führte, wurde bereits an anderer Stelle erwähnt.³⁰⁴ Als der Frisch-Dipolmierte 1961 in Utzons Büro nach Hallebäck kam, erhielt er die einmalige Gelegenheit am Meisterwerk des Dänen, dem Entwurf des Sydneyer Opernhauses (1959–73) mitzuwirken. Reisen, die den jungen Spanier während seines einjährigen Arbeitsaufenthalts von Dänemark aus nach Finnland und Schweden führten, machten ihn vor Ort mit der skandinavischen Architektur vertraut. Vor allem vom Werk Alvar Aaltos, den Moneo damals auf Vermittlung Utzons persönlich kennen lernen konnte, war er fasziniert.³⁰⁵ An dem Finnen bewunderte er die Fähigkeit, eine Architektur zu schaffen, die mit der Natur, der Landschaft und ihren Bewohnern in Einklang steht, ohne dabei die intellektuellen Dimensionen der entwerferischen Disziplin zu vernachlässigen.

Nicht nur aber Zeitgenossen wie Utzon und Aalto, sondern auch deren nordischem Lehrmeister Asplund galt sein besonderes Interesse. Ein unmittelbarer Einfluss der organischen Spätmoderne und ihrer skandinavischen Vertreter, die in den 60er und 70er Jahren bei den Mitstreitern der *Madridrer Architektenschule* generell einen nachhaltigen Eindruck hinterließen, zeigt sich im Plastizismus von Moneos Frühwerk.³⁰⁶ Doch auch nach seiner Abkehr vom organischen Bauen lässt sich in den Entwürfen des Spaniers eine nordische

³⁰³Wie Aalto strebte Utzon in seinen Architekturen, für die ihm auch fremde Baukulturen wie die der Mayas und Azteken Anregungen lieferten, die plastische Einheit von Terrain und Gebautem an. Vgl. S. Giedion: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Architektur*, 1976, S. 407.

³⁰⁴Vgl. Teil B, Kapitel 1.1., S. 19 dieser Arbeit.

³⁰⁵Moneo, der mit einem Geschenk von Utzon bei Aalto ankam, hatte damals Gelegenheit, einen ganzen Tag mit ihm in seinem Büro zu verbringen. Vgl. R. Moneo: *Sobre la arquitectura de Jørn Utzon: apuntes cordiales*; in: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente (Ed.): *Jørn Utzon, Ausstellungskatalog Madrid*, Madrid 1995, S. 18.

³⁰⁶Siehe hierzu Teil B, Kapitel 1.1., S. 19 f. dieser Arbeit. Zum Einfluss der skandinavischen Baukultur auf Moneos Frühwerk siehe auch C. Díez Medina: "Das Gefühl des Wissens" als treibende Kraft in der Architektur von Rafael Moneo, Diss., Bd. I, Kapitel I.II (Frühe Erfahrungen im Ausland: Skandinavien und Italien, S. 22 f. u. S. 25–27), Technische Hochschule Wien, Fakultät für Architektur, 1996.

Affinität ausmachen, und bis heute haben sich in der Morphologie seiner Gebäude und Innenräume Züge bewahrt, die in der skandinavischen Bautradition ihre Analogien finden. Wie Asplund, dessen flexiblen Umgang mit klassischem Vokabular Moneo bewundert, bezieht er in Bauten wie dem Rathaus von Logroño, dem *Museo Nacional de Arte Romano* in Mérida oder dem Madrider Bahnhof *Atocha* "klassische" Monumentalität und tradierte Bauformen auf den Ort. Auch findet die im Nordischen Klassizismus bereits angelegte und bei Aalto vollends ausgereifte Kombination von überlieferter architektonischer Disziplin und freier kreativer Gestaltung in Moneos Werk ihre Parallelen. Die extrem gelängten Rundpfeiler des Laubengangs an der Platzfassade des Rathauses von Logroño oder die gigantisch überdimensionierten "römischen" Bögen im Inneren seines emeritensischen Museums zeigen exemplarisch, wie er die Wirkung der Architekturen erhöht, indem er gewohnte Maßstäbe und Proportionen typisierter klassischer Vorbilder, auf die in beiden Fällen verwiesen wird, steigert. Auf einer sensiblen Gratwanderung zwischen euklidischer Geometrie und unkonventioneller Expressivität basieren gleichfalls Moneos schräg geschnittene Kristallkuben des *Centro Kursaal* in San Sebastián. Mathematische Ordnung und asystemischer Moment überlagern sich in der *Fundación Pilar y Joan Miró*, die einen geradlinig komponierten, blockhaften Serviceriegel mit einem unregelmäßig gezackten Ausstellungstern kombiniert, ebenso wie im *Davis Museum*, dessen strenge, kubische Stereometrie im Inneren einen offenen, der Lichtquelle haltlos entgegenstrebenden Raum offenbart. Im Galerientrakt des *Moderna Museet* in Stockholm wird die von Moneo immer wieder thematisierte Verbindung von konstruktiver Rationalität und schöpferischer Freiheit schließlich zur Grundlage des Gesamtentwurfs erhoben: Ein systematisch angelegter Grundriss überlappt sich hier mit dem scheinbar willkürlichen Organismus wabenartig aneinander gefügter Pavilloneinheiten, die in Maßstab und Anordnung dem heterogenen urbanen Kontext angeglichen sind. Da Moneo mit den kastigen Galerienblöcken, den Walmdächern und ihren Laternen zudem charakteristische Architekturelemente der alten Skeppsholmener Marinegebäude aufgreift, wird die Integration in den Ort sogar bildhaft verstärkt; doch geht der Respekt vor den *in situ* vorhandenen Gebäuden nicht über eine typologische Reflexion hinaus.

Dem vom Typus her entwickelten Bezug auf prägende Gestaltformen der alten Inselbebauung stellt er mit dem Forschungszentrum des *Arkitekturmuseet*

eine Lösung gegenüber, die in ihrer avantgardistischen Sprache ein deutliches Gegengewicht zum verhaltenen Klassizismus der vorhandenen Militärbauwerke wie auch zur strengen Rechtwinkligkeit der Galerienpavillons darstellt. Gleiches gilt im übrigen für den an Gunnar Asplunds Restaurant *Paradiset* der Stockholmer Ausstellung von 1930 erinnernden Glaskörper des plastisch aus der Fassadenflucht hervortretenden Museumsrestaurants. Die Annäherung an die vorhandene Architektur geschieht in beiden Fällen auf eher abstrakte oder konzeptionelle Weise. Obwohl in der Ausformulierung des Annex für die Forschungsbereiche des *Arkitekturmuseet* auf eine Übernahme oder Neuinterpretation inseltypischer Bauelemente verzichtet wird, integriert sich der Baukörper in die Skeppsholmener Topografie, indem er ihren fragmentierten Charakter und die dominanten horizontalen Strukturen des Felsrückens und seiner Bebauung übernimmt. Mit der Asymmetrie von Grund- und Aufriss, der ausgeprägten Horizontalbetonung der Stockwerksplatten, und den langen Fensterbändern adaptiert Moneo zugleich sprachliche Mittel der internationalen Moderne der späten 20er und der 30er Jahre. Einem dem Bauort und seinem Bodengefälle strukturell angeglichenen Plastizismus, dessen entschiedene Horizontalität und Flexibilität gegenüber dem Ort an Frank Lloyd Wrights der Landschaft eingepasste *Prärie-Häuser* erinnert, wird dabei gegenüber dem strengen Purismus in der Tradition von Adolf Loos der Vorzug gegeben. Mit der organhaften Syntax des Forschungsgebäudes aber verweist Moneo auf eine Interpretation des Internationalen Stils, die von skandinavischen Architekten wie Aalto oder Utzon wesentlich mitgetragen und individuell weiterentwickelt worden ist. Bereits der Grundriss des aus rechtwinklig angelegten und asymmetrischen Formen gebildeten Volumens kann im Sinne der "nordischen" Synthese organischer und anorganischer Elemente gelesen werden. Die Kombination eines linearen Blocks für die Büro- und Arbeitsräume mit einem unregelmäßig aufgebrochenen Bibliotheksbereich lässt insbesondere an Aaltos Bibliotheken denken, die stets einer – wenn auch individuell variierten, so doch klar erkennbaren – Grunddisposition folgen (Abb. 80). Da Moneo selbst bereits in der *Fundación Pilar y Joan Miró* zu einer verwandten formalen Ästhetik fand, kommt hier auch das eigene Werk als Inspirationsquelle ins Spiel (Abb. 18). Während aber die scharfkantig aufgebrochene Stereometrie des mallorquinischen Gebäudes mit dem Ort interagiert, indem sie in Opposition zum urbanen Kontext tritt, ist das Forschungszentrum des Stockholmer *Arkitekturmuseet* Teil einer in

sich reich gegliederten Anlage, die den lokalen Bedingungen angepasst ist. Mit der dem Ort angeglichenen topologischen Behandlung der Baumasse greift Moneo darüber hinaus ein im Museumsbau verhältnismäßig junges Phänomen auf, das mit in sich verschiedenen Gebäuden wie Hans Holleins *Städtischem Museum* (1972–81) auf dem Abteiberg in Mönchengladbach oder James Stirlings *Neuer Staatsgalerie* (1977–82) in Stuttgart in die Ausstellungsarchitektur eingeführt wurde und bis heute in Museumsneubauten wie Richard Meiers gigantischem Komplex des *Getty Center* (1991–97) in Los Angeles weiterlebt.

Auf Skeppsholmen gelingt dem Spanier die Integration seines Neubaugefüges in die fragile Inseltopografie durch eine Sprache, die flexibel auf den urbanen Kontext reagiert, ohne dabei kopistisch vor Ort Vorhandenes nachzuahmen. In der collagehaften Vielfalt des aus unterschiedlich gestalteten Baueinheiten gebildeten Gesamtkomplexes spiegelt sich zugleich die Mannigfaltigkeit der örtlichen Gegebenheiten wider und damit eines der kennzeichnenden Wesensmerkmale der Stockholmer Geografie, die dem wechselreichen Zusammenspiel von Wasser, Festland, Schären und Landzungen ihr spezifisches Erscheinungsbild verdankt.

*"...the architecture of the new museum responds to the delicate surroundings and does not fall into the temptation of "monumentality", while also establishing a dialogue – always in a light and discrete manner – with an environment in which fragmentation and minimal intervention are the most typical characteristics. Accordingly, the architecture is discontinuous, broken, as is the city of Stockholm, always respecting and incorporating a geography rich in accidents to which the architecture adapts, creating a picturesque and lively atmosphere, which is fortunately never artificial. ..."*³⁰⁷

(Rafael Moneo)

³⁰⁷R. Moneo, in: Baubericht des Architekten zum Stockholmer Projekt, ohne Jahres- u. Seitenangaben (Dt. Übers. d. Verf.: "...die Architektur des neuen Museums antwortet auf die kleinteilige Umgebung und erliegt nicht der Versuchung "monumental" zu sein. Zugleich entsteht – auf eine immer unaufdringliche und diskrete Weise – ein Dialog mit einer Umgebung, deren typische Merkmale Fragmentierung und minimale Eingriffe sind. Dementsprechend ist die Architektur diskontinuierlich, aufgebrochen wie die Stadt Stockholm selbst. Stets respektiert und inkorporiert sie die an unterschiedlichen Gegebenheiten reiche Geografie, die von der Architektur adaptiert wird, und schafft so eine pittoreske und lebhaft Atmosphäre, die glücklicherweise nie künstlich ist. ...").

IV. AUDREY JONES BECK BUILDING (1996–99) DES MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON, TEXAS

Mit dem *Audrey Jones Beck Building*, dem neuen Erweiterungsgebäude des *Museum of Fine Arts Houston (MFAH)*, ist nach dem *Davis Museum* auf dem Campusgelände des Wellesley College bei Boston Moneos zweites amerikanisches Ausstellungshaus entstanden. Im Gegensatz zum überschaubaren *Davis Museum*, das in erster Linie intimer Behälter einer Studiensammlung sein will, ist der ungleich gewaltigere Ergänzungsbau in Houston als wesentlicher Bestandteil und bedeutender Attraktionspunkt eines hochfrequentierten Ausstellungsorts konzipiert. Der Neubau bildet den vorläufigen Schluss- und Höhepunkt einer Reihe von Umbauten und Erweiterungen des Kerngebäudes von 1924. Mit dem *Audrey Jones Beck Building*, das die europäische und nordamerikanische Kunst bis circa 1930 aufnimmt, verdoppelte sich die Präsentationsfläche der Institution, und im Hinblick auf seine gesamten Ausstellungskapazitäten rangiert das *Museum of Fine Arts Houston* heute auf Platz sechs aller Museen in den USA. Zugleich ist die als eigenständiger Körper angelegte Ergänzung von Moneo das derzeit siebtgrößte Ausstellungsgebäude in ganz Texas.³⁰⁸

Das *Museum of Fine Arts Houston* besitzt eine der umfangreichsten und bedeutendsten öffentlichen Kunstsammlungen des nordamerikanischen Südwestens.³⁰⁹ Großzügige Schenkungen und Vermächtnisse von Kunstfreunden und kulturell engagierten Stiftungen mehrten rasch die anfangs bescheidenen eigenen Bestände. Das zunächst noch deutlich von eher zufälligen und persönlichen Neigungen gezeichnete Sammlungsprofil gewann im Laufe der Jahrzehnte einen ausgeprägten enzyklopädischen Charakter. Heute dokumentieren über 40 000 Werke aus allen Kontinenten beispielhaft das Kunstschaffen der vergangenen drei Jahrtausende. Neben Gemälden, Plastiken und Papierarbeiten aus Europa und Nordamerika umfasst der reiche Fundus frühchristliches und mittelalterliches Kunsthandwerk sowie Ostasiatika und afrikanische, ozeanische und präkolumbische Stammeskunst. Die Stärken der umfassenden Kollektion liegen

³⁰⁸Vgl. Gerald Moorhead: Moneo's Addition joins Mies' earlier Work at Fine Arts Museum; in: *ArchR*, 1995, Nr. 7, S. 12, S. 12.

³⁰⁹Zum Sammlungsbestand siehe auch Paula Eyrich Tyler, Ron Tyler: *Texas Museums. A Guidebook*, Austin 1983, S. 154.

vor allem in der nun im *Audrey Jones Beck Building* gezeigten Malerei der Renaissance, des Impressionismus und des Postimpressionismus. Einen weiteren wichtigen Sammlungsschwerpunkt bildet die amerikanische und europäische Fotografie nach 1945. Außerdem besitzt das Museum das weltweit größte Konvolut von Gemälden des *Western Art* Künstlers Frederic Remington (1861–1909).³¹⁰

1. Gründungs- und Baugeschichte des Museum of Fine Arts Houston

1.1. 1913–1986

Der weit im Süden des städtischen Handels- und Wirtschaftszentrums von Houston gelegene Komplex des *Museum of Fine Arts* stellt sich als einzigartige Ansammlung verschiedener Einzelgebäude und Anbauten dar, in denen sich unterschiedliche Architekturauffassungen widerspiegeln. Einhergehend mit den wachsenden Kunstsammlungen der Institution und der dynamischen Entwicklung der Stadt Houston, in der um 1900 noch weniger als 50 000 Menschen lebten, zur viert größten US-Metropole mit heute fast zwei Millionen Einwohnern, ist in den vergangenen 75 Jahren um das alte Kerngebäude ein beachtlicher Museums-Campus entstanden.

Wie die meisten amerikanischen Ausstellungshäuser geht auch das *Museum of Fine Arts Houston* auf private Initiativen zurück.³¹¹ Seine Entstehung verdankt es der 1900 gegründeten *Houston Art League*, einer Gruppe ambitionierter Vertreter der intellektuellen und wirtschaftlichen Elite der Stadt, die sich für eine bürgernahe Kunstvermittlung einsetzte. Beseelt von den humanistischen und demokratischen Idealen einer auch die Kunst umfassenden

³¹⁰Die insgesamt 65 Gemälde von Frederic Remington wurden dem Museum in den 40er Jahren von Ima Hogg, einer bedeutenden Gönnerin des Museums, geschenkt. Zu Ima Hogg siehe auch Anm. 15 dieses Kapitels.

³¹¹Die nachfolgenden Angaben zur Baugeschichte des Museums bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein basieren überwiegend auf den Ausführungen des monografischen Zeitschriftenbands *Houston Museum of Fine Arts Bulletin*, 1992, Nr.1/2 (*The Museum of Fine Arts, Houston. An Architectural History, 1924–1986*).

Erziehung und Bildung für alle, wie sie im Zuge des sogenannten *Progressive Movement* und seiner Architekturkomponente, dem *City Beautiful Movement*, seit der Jahrhundertwende in ganz Nordamerika aufkamen, fällte die *Art League* 1913 den Beschluss, ein öffentliches Kunstmuseum einzurichten. Drei Jahre später stellten die Eigentümer des einflussreichen *Herman Estate* für das geplante Museumsgebäude ein von drei Straßen tortenstückförmig umgrenztes Grundstück aus ihrem Besitz zur Verfügung. Der an der Schnittstelle zwischen den seinerzeit neu ausgebauten, spitzwinklig aufeinander zulaufenden Straßen Main Street und Montrose Boulevard gelegene Baugrund befand sich in einer damals noch weitläufig zersiedelten, vorstädtischen Residenzgegend, die um den 1914 angelegten *Herman Park* und die südlich gelegene *Rice University* (1909–12) von Ralph Adams Cram entstanden war. Mit der Errichtung des Ausstellungsgebäudes beauftragte die *Art League* den Architekten William Ward Watkin. Dieser war 1910 von Boston nach Houston gekommen und leitete seit 1916 die Architekturfakultät der nahen *Rice University*. Zwischen 1920 und 1924 entstand nach seinem Entwurf ein konservatives, in Grünflächen gebettetes Gebäude von bescheidener Größe.³¹² Ein schlichter, griechisch orientierter Neoklassizismus bestimmt die Architektur des kalksteinverkleideten Baukörpers. Antikisierende Stilanleihen wie der ionische Portikus vor der Eingangsfront im Süden oder die prächtige Innenraumausstattung folgten der im amerikanischen Museumsbau bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein aktuellen Vorstellung des klassischen Kunsttempels, die in der Alten Welt bereits um 1820 aufkam, als das Museum als öffentliche Institution und eigenständiger Bautyp entstand.³¹³ Das ursprünglich quaderförmige Gebäude baute Watkin zwischen 1924 und 1926 zu einer asymmetrischen Dreiflügelanlage aus, die einen rückwärtig gelegenen Außenhof umfasste. Die leicht schräg nach hinten gerichteten Seitenflügel folgen dem Verlauf der strahlenförmig aufeinander zulaufenden Straßen Montrose Boulevard und Main Street. Im Gegensatz zum

³¹²Watkin projektierte zunächst ein weitaus monumentaleres Museum. Seine ursprünglichen Planungen wurden im Laufe der Entwurfsphase jedoch mehrfach modifiziert und aus finanziellen Gründen schließlich erheblich reduziert. Zur Planungsgeschichte von Watkins Gebäude siehe ibd., S. 22–24.

³¹³In den großen europäischen Museumsgebäuden des 19. Jahrhunderts wie der Glyptothek (1816–30) in München, dem Alten Museum (1823–38) in Berlin oder dem British Museum (1823–47) in London findet Watkins Komposition ihre bautypologischen Vorbilder. Sein Entwurf steht ebenso beispielhaft für die in den USA bis in die späten 20er und frühen 30er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein lebendige Tradition des klassisch geprägten Kunsttempels wie etwa auch die Gebäude des Philadelphia Museum of Art (1928), des Baltimore Museum of Art (1929) oder des William Rockhill Nelson Gallery – Atkins Museum of Art in Kansas City.

repräsentativ gestalteten Westflügel, der sich dem Montrose Boulevard als klassisch gegliederte Fassade mit ionischen Säulenreihen und glatten Wandflächen zuwendet, war der nach Osten, auf die Main Street gerichtete Trakt im Grundriss zunächst erheblich verkürzt. Erst mit dem *Blaffer Memorial Wing*, der 1952/53 nach Plänen des Houstoner Architekten Kenneth Franzheim entstand, ist Watkins Ostflanke entsprechend erweitert und damit die vorgesehene Symmetrie des Gebäudes hergestellt worden.³¹⁴ Neben den Räumen der seit 1927 bestehenden Museumsschule nahm Franzheims Anbau einen Technikraum und den sogenannten Blaffer-Saal auf, in dem Gemälde der europäischen Renaissance und des Barock aus Sarah Campbell Bluffers 1948 in Gedenken an ihren Ehemann Robert Lee Blaffer gegründeter Kunstsammlung gezeigt wurden. Seine spezifische Außenerscheinung verdankt der Trakt der Verbindung von Traditionellem mit Modernem. An der Hofseite greift der Flügel den Eklektizismus von Watkins Baukörper auf und führt ihn in vereinfachter Form weiter. Die der Main Street zugewendete Fassade präsentiert sich dagegen als ungegliederte, fensterlose Wandscheibe, deren panzerartig wirkende Kalksteinverkleidung an das dichte, undurchlässige Gewebe eines Ziegelverbunds erinnert.

Nicht aber der *Blaffer Memorial Wing*, sondern erst eine abermalige Erweiterung fügte dem Museum eine avantgardistische Architektursprache hinzu. Der erneute Anbau basiert auf eine großzügigen Geldspende, die die langjährige Museumstrustee Nina Cullinan, Tochter des texanischen Ölmagnaten und Mitbegründers der weltbekannten Ölkompagnie *Texaco* J. S. Cullinan, nur zwei Monate nach der Eröffnung von Franzheims Flügel im Oktober 1953 bereitstellte. Der zu projektierende Neubau sollte dem Gedenken ihre verstorbenen Vaters gewidmet sein. Zur Ausführung des Bauvorhabens, für das Nina Cullinan einen international renommierten Architekten wünschte, konnte der 1938 in die Vereinigten Staaten emigrierte Ludwig Mies van der Rohe gewonnen werden. 1954 bat man den deutschstämmigen Architekten um einen mehrstufigen Generalplan. In einer ersten Bauphase entstand nach seinen Plänen die 1958

³¹⁴Franzheims 1952 präsentierte Entwurf eines Anbaus sah zunächst erheblich umfassendere Erweiterungen vor. Der dem Gedenken von Robert Lee Blaffer, dem Mitbegründer der Ölgesellschaft Humble Oil & Refining Co, gewidmete und durch eine großzügige Geldspende seines Sohnes ermöglichte Trakt stellt im Grunde ein nur rudimentäres Überbleibsel seines ursprünglichen Vorschlags dar. Zur Entstehungs- und Baugeschichte des Blaffer Wing siehe Houston Museum of Fine Arts Bulletin, 1992, Nr.1/2 S. 54–58.

eröffnete *Cullinan Hall* (Abb. 21).³¹⁵ Der als trapezoidaler, vollständig selbsttragender Baukörper angelegte Anbau füllt den rückwärtig platzierten Außenhof des alten Museums aus. Mies' wichtigste Entwurfsentscheidung war die Verlegung des Haupteingangs auf die entgegengesetzte Seite im Norden, zur Bissonnet Street hin. Obgleich sich die Erweiterung geschmeidig in das Grundstück und die Struktur der bestehenden Dreiflügelanlage fügt, basiert sie doch auf einer völlig unterschiedlichen Sprache. Dem Beaux-Arts-Eklektizismus seines Zeitgenossen Watkin setzte Mies industrialisierte Fertigungsmethoden und Materialien entgegen. Formale und technische Lösungen, die bereits in seinem *Barcelona-Pavillon* von 1929, vor allem aber in seiner *Crown Hall* (1950–56) des *Illinois Institute of Technology (IIT)* in Chicago vorweggenommen sind, bestimmten die Architektur des fast vollständig in Glas aufgelösten Neubaus. Vorgefertigte und in Serien hergestellte Glas- und Stahlelemente, die Mies mit ziegelverkleideten Betonmauern an den Fassadenenden kombinierte, verliehen der *Cullinan Hall* eine transparente, funktionalistische Erscheinung. Hinter der gekrümmten, von weiß lackierten Stahlstreben großflächig gegliederten Glasfassade im Norden erhob sich das Herzstück der Erweiterung, die stützenlose, zweigeschossige Ausstellungshalle. Statt traditioneller Raumstrukturen war dort eine offene, flexibel nutzbare Präsentationsfläche mit freiem Grundriss und Hängewänden in neutralem Weiß vorgesehen.

1966 beauftragten die Museumstrustees den mittlerweile 80-jährigen Mies mit einem weiteren Anbau, der als Stufe II seines Bebauungsplans entstehen sollte. Großzügige Spendengelder, die dem Museum in der Hauptsache von der *Brown Foundation*, einer von den kunstliebenden Eheleuten Alice Pratt Brown und George Brown gegründeten Stiftung, zuflossen, ermöglichten 1973 die Realisierung des Expansionsvorhabens. 1974 konnte der nach Plänen des 1969 verstorbenen Mies van der Rohe und seiner Büromitarbeiter errichtete *Brown Pavillon* eröffnet werden (Abb. 133).³¹⁶ Der gewaltige Anbau stellt sich im Wesentlichen als monumentale Vergrößerung der *Cullinan Hall* dar, deren Fassadenhaut im Norden aufgelöst und weiter nach vorne geschoben wurde. Konstruktion und Grundstruktur von Mies' erster Erweiterung werden in der neuen Halle fortgeführt und dimensional gesteigert. Wie schon bei der nun

³¹⁵Zur Entstehungs- und Baugeschichte der *Cullinan Hall* siehe ibd., S. 64–97.

³¹⁶Zur Baugeschichte des *Brown Pavillons* siehe ibd., S. 98–111.

Zu beiden Erweiterungen von Mies siehe auch Lawrence W. Speck: *Landmarks of Texas Architecture*, Austin 1986, S. 104–109 (Museum of Fine Arts, Houston).

eingebauten *Cullinan Hall* überspannen in regelmäßigen Abständen angebrachte Stahlbinder den horizontal gelagerten Baukörper und tragen das Dach. Über einem mit schmalen Kalksteinfliesen verkleideten Erdgeschosssockel erhebt sich zur Bissonnet Street hin majestätisch die symmetrisch komponierte Eingangsfront. In sanfter Krümmung folgt die breit gestreckte Fassade dem gekurvten Verlauf der angrenzenden Straße. Sowohl die nun grau getönte und daher weniger einsehbare Glasmembran als auch das tiefe Schwarz des regelmäßigen Stahlskeletts verleihen dem *Brown Pavillon* eine unnahbare Erscheinung. Mit Mies' zweitem Anbau, der neben einer riesigen Ausstellungshalle in den Räumen des Erd- und Untergeschosses fortan den Verwaltungsapparat, ein Auditorium, Depots und diverse Servicezonen wie einen Buchladen und eine Cafeteria aufnahm, verdoppelte sich die Nutzfläche des Gebäudes. In der Geschichte des *Museum of Fine Arts Houston* läutete der *Brown Pavillon* zugleich eine neue Episode ein, die angesichts des ungünstigen Zuschnitts der noch unbebauten Restfläche des vorhandenen Grundstücks alle künftigen Erweiterungen und Zusatzgebäude außerhalb die Grenzen des bisherigen Standortgeländes verweisen sollte.

Das Zusammenwirken unterschiedlicher Kräfte aus Politik, Kultur und privatem Engagement führte schließlich in den ausgehenden 70er Jahren zur Schaffung eines eigenen Hauses für die bereits seit 1971 aus dem Ausstellungsgebäude ausgelagerte und anderweitig untergebrachte Museumsschule.³¹⁷ Die zwischen 1977 und 1978 von dem Houstoner Architekten Eugene Aubry errichtete und im Januar 1979 eröffnete *Glassell School of Arts* okkupiert den Teil eines am Montrose Boulevard und der Bissonnet Street gelegenen Straßenblocks gegenüber der gläsernen Nordfront des *Brown Pavillon*.³¹⁸ Obgleich Aubry Mies' "skin and bones"-Prinzip in abgeschwächter Form übernahm, präsentiert sich sein symmetrisch über rechteckigem Grundriss komponierter Neubau im Ergebnis völlig unterschiedlich. Dunkel getönte Glasbausteine und lange Fensterbänder verleihen der Außenhaut des Baukörpers ihre spezifische

³¹⁷Die über Jahrzehnte in dem Museumsgebäude untergebrachte Museumsschule bezog 1971 in der ehemaligen Central Presbyterian Church Quartier. Als das gegenüber dem Ausstellungshaus gelegene Kirchengebäude 1973 abgerissen wurde, siedelte die Schule in ein bestehendes Gebäude im Norden des Museums um. Mitte der 70er Jahre legte der unabhängige Ölmann und Museumstrustee Alfred Glassell Jr. den Grundstock zur Finanzierung eines eigenen Schulgebäudes. Nach ihm ist die neue Museumsschule benannt.

³¹⁸Zur Planungs- und Baugeschichte der von Eugene Aubry in Zusammenarbeit mit Guy Jackson und Carl E. Aechbacher entworfenen Museumsschule siehe Houston Museum of Fine Arts Bulletin, 1992, Nr.1/2, S. 112-119.

Erscheinung. Im Gebäudekern erstreckt sich in der Achse des zentral platzierten Haupteingangs eine lange, von tonnenförmigen Oberlichtern überwölbte Galerie, um die sich auf zwei Geschossen die Räume der Museumsschule gruppieren.

Wesentlicher Bestandteil der in den 70er Jahren in Angriff genommenen Ausbaumaßnahmen war ein dem Schulgebäude vorzulagernder Skulpturengarten. Mit seiner Gestaltung beauftragten die Museumstrustees im Dezember 1978 den in New York lebenden Bildhauer und Designer Isamu Noguchi (1904–88). Dieser hatte zuvor schon mehrere Außenraumgestaltungen für Ausstellungshäuser und öffentliche Plätze ausgeführt.³¹⁹ Für den Skulpturengarten des *Museum of Fine Arts Houston* schlug er eine mehrfach aufgebrochene Terrasse vor. Ihre Oberfläche aus Granit wechselt sich mit baumbestandenen Raseninseln ab. Freistehende Mauerscheiben, Plinthen und rampenartig anschwellende Körper aus Beton unterteilen in freiem Rhythmus das flache Gelände und dienen den im Park weitläufig verteilten Plastiken als Standfläche und Hintergrund. Neben seiner Funktion als Ort der Freilandaufstellung und Erholung kommt dem am 5. April 1986 offiziell eröffneten *Lillie and Hugh Cullen Sculpture Garden* eine wichtige städtebauliche Rolle als Verbindungselement zwischen der nach Norden zurückgesetzten Museumsschule und dem Ausstellungsgebäude auf der anderen Seite der Bissonnet Street zu (Abb. 134).³²⁰

1.2. Die Reformen und Ausbaumaßnahmen der 90er Jahre

Angesichts der inzwischen begrenzten Ausstellungskapazität des *Museum of Fine Arts Houston* fasste man in den späten 80er Jahren erstmals die Schaffung eines zusätzlichen Ausstellungsgebäudes ins Auge. Am Anfang des umfassenden Programms zur Erweiterung und Umstrukturierung des Museums steht ein Generalplan für den Kunstbezirk, den das renommierte Büro Venturi, Scott Brown and Associates zwischen 1989 und 1990 entwickelte.³²¹ Ziel der in

³¹⁹Z. B. Garten des UNESCO-Gebäudes (1956–58) in Paris und Skulpturengarten des Israel Museum (1960–65) in Jerusalem.

³²⁰Der überwiegend aus Zuwendungen der Cullen Foundation finanzierte Skulpturengarten ist nach den Gründern der Stiftung, dem unabhängigen Ölmann Hugh Roy Cullen und seiner Ehefrau Lillie, benannt.

³²¹Vgl. ArchR, 1995, Nr. 7, S. 12, S. 12.

Philadelphia, Pennsylvania ansässigen Architekten war die Schaffung eines mehrteiligen *art campus* aus zwar räumlich separierten, dennoch aber aufeinander bezogenen Funktionseinheiten unterschiedlicher Gestalt. Wenngleich der Masterplan von Robert Venturi und Denise Scott Brown unrealisiert blieb, so wurden in den frühen 90er Jahren die Modernisierungspläne des *Museum of Fine Arts* doch zügig in Angriff genommen. Die eingeleiteten Maßnahmen umfassten neben der Errichtung neuer Ausstellungs- und Zusatzgebäude auch die Renovierung und museale Bereitstellung der dem Museum institutionell angegliederten, jedoch weit außerhalb des Areals um das Kerngebäude gelegenen Herrenhäuser *Bayou Bend*³²² und *Rienzi*³²³, in denen aus Privatsammlungen stammendes Kunsthandwerk aus Europa und den USA gezeigt wird.

Im Zuge des eingeleiteten Erneuerungs- und Ausbaivorhabens ist neben einem entfernt gelegenen Depot 1994 ein zweiteiliges Verwaltungs- und Schulgebäude zu dem bestehenden Museumskomplex hinzugekommen. Der Neubau beherbergt neben den Büroräumen der Hauptverwaltung die *Junior School of Arts*, die aus der *Glassell School of Arts* ausgelagert wurde und sich ausschließlich an ein jüngeres Publikum wendet.³²⁴ Das von dem gebürtigen Puertoricaner Carlos Jiménez (geb. 1959) entworfene Gebäude stellt sich als L-förmige Struktur dar, die einen Straßenblock im Nordwesten des Ausstellungsgebäudes besetzt und sich dem Montrose Boulevard frontal zuwendet. Großflächig in die massiven Fassaden integrierte Rechteckfelder aus Glasbausteinen und ein tonnenüberwölbtes Dach über dem Schultrakt greifen die

³²²Die im spanisch inspirierten Kolonialstil errichtete Villa Bayou Bend ist im Houstoner Stadtteil River Oaks 1927/28 nach Plänen des Architekten John F. Staub für Ima Hoog und ihre Brüder William C. und Michael Hogg entstanden. Ima Hoog, die ihre beiden Brüder überlebte, schenkte das von parkähnlichen Gärten umgebene Anwesen im Jahre 1957 mitsamt ihrer bedeutenden Sammlung amerikanischen Kunsthandwerks dem Museum of Fine Arts Houston. Bis 1965 lebte sie weiterhin in dem Herrenhaus, und erst 1966 konnte Bayou Bend als Teil des Museums seine Pforten für das Publikum öffnen. Zu Bayou Bend siehe z. B.:

–Houston Museum of Fine Arts Bulletin, 1992, Nr.1/2, S. 90 und S. 107

–P. Eyrich Tyler, R. Tyler: Texas Museums, 1983, S.VIII.

³²³Das 1954 für Harris Masterson und seine Frau Carroll Sterling Masterson entstandene Herrenhaus Rienzi folgt – wie schon Bayou Bend – einem Entwurf von John F. Staub. Für ihre ständig wachsenden Sammlungen an Gemälden und europäischem Kunsthandwerk des 18. und 19. Jahrhunderts ließen die Mastersons ihre im italienischen Landhausstil erbaute Villa 1972 erweitern. 1991 ging das Anwesen als Schenkung an das Museum. Seit Mai 1999 steht der Besitz dem Publikum zur Besichtigung offen.

³²⁴Zum Gebäudekomplex der Hauptverwaltung und der Junior School of Arts siehe z. B.:

–G. Moorhead: Arts Campus: Central Administration and Junior School Building, Museum of Fine Arts Houston, Texas; in: ArchR, 1995, Nr. 1, S. 70–76

–Central Administration and Junior School Building, Museum of Fine Arts Houston; in: A + U, 1996, Nr. 3, S. 58–75.

kennzeichnenden Gestaltmerkmale der gegenüberliegenden *Glassell School of Arts* auf. In der hellen Kalksteinverkleidung des klar und einfach komponierten Außenbaus wiederholt sich dagegen das charakteristische Fassadenmaterial des alten Museums, und trotz der unterschiedlichen Formensprachen entsteht eine subtile Verbindung zum Ausstellungshaus.

Krönender Abschluss des umfassenden Expansionsvorhabens ist das in Maßstab und Programm alle bisherigen Eingriffe und Bauausführungen über-treffende *Audrey Jones Beck Building*. Der als zusätzliches Ausstellungsgebäude für einen Großteil der inzwischen erheblich angewachsenen Kunstsammlungen des Museums geplante Neubau ist nach der langjährigen Museumstrustee und Mäzenin Audrey Jones Beck benannt. Zusammen mit ihrem Ehemann John A. Beck hatte die reiche Houstonerin bereits in den 60er Jahren Geld für Mies´ *Brown Pavillon* gestiftet. Als Standort der freistehenden Erweiterung war eine 1991 erworbene, von vier Straßen rechtwinklig umgrenzte Bauparzelle im Osten des bestehenden Museums, auf der anderen Seite der Main Street vorgesehen (Abb. 134). Dem Ergänzungsbau steht ein gleichfalls neu errichtetes Parkhaus zur Seite, das die Stadt Houston angesichts der vor Ort massiv vorhandenen Parkprobleme zur Auflage machte. Ihm wurde ein weiter östlich, an der Fanin Street gelegenes Nachbargrundstück zugewiesen. Das Programm des zu errichtenden Ausstellungsgebäudes verlangte nach einer monumentalen Archi-tektur, die sich entsprechend ihrer Bedeutung als wichtiger Bestandteil der Museumsanlage in die Kunstzone fügt. Zugleich galt es, ein gewaltiges Kon-tingent an Ausstellungsfläche auf die Vielfalt der im *Audrey Jones Beck Building* einzurichtenden Sammlungsabteilungen abzustimmen und darüber hinaus zu-sätzlichen Raum für temporäre Ausstellungen und sekundäre Museums-einrichtungen wie ein Restaurant, einen Shop und weitere Lagerräume zu schaffen. Den Auftrag für das umfassende Projekt vergaben die Museums-trustees nach sorgsamem Überlegungen, die zahlreiche international angesehene Architekten wie Tadao Ando, Norman Foster und Frank Gehry als mögliche Entwerfer ins Auge gefasst hatten, 1992 direkt an Rafael Moneo.³²⁵ Sowohl die inzwischen beachtlichen Erfahrungen des Spaniers im Museumsbau als auch sein sensibles Gespür für den jeweiligen Bauort gaben den Ausschlag für seine Wahl.

Die von Moneo in dreieinhalbjähriger Entwurfsphase für das *Museum of*

³²⁵Vgl. Martha Thorne: Reading between the lines: the museums of Rafael Moneo; in: A. Menges (Ed.): Rafael Moneo. Audrey Jones Beck Building. The Museum of Fine Arts Houston, 2000, S. 6–13, S. 6.

Fine Arts Houston entwickelte Architektur ist als Teil und neues Herzstück des Museums-Campus konzipiert. Dem 1998 *Caroline Wiess Law Building* getauften Komplex aus Watkins ursprünglichem Gebäude und den Anbauten von Franzheim und Mies steht das *Audrey Jones Beck Building* gleichberechtigt gegenüber. Seine Ausrichtung folgt jedoch nicht dem 1990 von Venturi, Scott Brown and Associates vorgelegten Masterplan. Dieser sah eine Verstärkung der von Mies eingeführten Umorientierung des Museums vor und ließ die zu projektierende Erweiterung in Analogie zur breit gelagerten Eingangsfront des *Brown Pavillon* nach Norden, auf die Fortführung der Bissonnet Street, die Binz Street, blicken. Während das Büro Venturi, Scott Brown and Associates in ihrem Generalplan für den Kunstbezirk ein mittels gleich gerichteter und gleich hoher Fassaden deutlich aufeinander bezogenes Gefüge aus neuer und bestehender Architektur vorschlugen und zur optischen Verstärkung ihrer Grundidee sogar eine die Haupteingänge der beiden räumlich separierten Ausstellungsgebäude verklammernde Arkadenpassage anregten, sah Moneo in der dominanten Nordausrichtung des *Caroline Wiess Law Building* keinen notwendigen Anknüpfungspunkt. Statt dessen analysierte er den Standort neu und gelangte zu einem Entwurf, der auf die seiner Ansicht nach extreme Frontalität des *Brown Pavillon* mit einer abweichenden Orientierung des Ergänzungsbaus reagiert.³²⁶ Dennoch zollt sein unterirdisch mit dem alten Komplex verbundenes Gebäude Mies' Erweiterung Respekt, indem er sich ihrer Westflanke zuwendet. Einhergehend wird die zwischen dem bis dato vorhandenen Museum und dem Neubau von Moneo liegende Main Street aufgewertet und in ihrer Funktion als zentrale Verkehrsachse bestätigt.

Das nach drei Jahren Bauzeit und einer mehrmonatigen Einrichtungsphase am 25. März 2000 offiziell eröffnete *Audrey Jones Beck Building* ist der europäischen Kunst von der Antike bis zu den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts sowie dem nun erstmals in Dauerausstellung gezeigten nordamerikanischen Kunstschaffen bis 1945 vorbehalten. Audrey Jones Becks beachtliche Sammlung impressionistischer und postimpressionistischer Kunst aus Europa – darunter Gemälde von Monet, Renoir, Seurat und Braque – bildet in dem neuen Gebäude neben Werken der Renaissance- und Barockmalerei aus der *Sarah Campbell Blaffer Foundation* einen Höhepunkt der Ausstellung. Die offen unterteilten

³²⁶Vgl. V. Newhouse: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, 1998, S. 186 f. (Audrey Jones Beck Building, Museum of Fine Arts), S. 186.

Anbauten von Mies stehen seit der Eröffnung des *Audrey Jones Beck Building* ganz dem neueren und zeitgenössischen Kunstschaffen zur Verfügung. Watkins Kerngebäude und Franzheims *Blaffer Memorial Wing*, die ebenso wie Mies' Erweiterungen inzwischen renoviert wurden, nehmen nun ausschließlich die Abteilungen für christliches und mittelalterliches Kunsthandwerk sowie die ethnologischen Sammlungen des Museums auf.

2. Baubeschreibung: Audrey Jones Beck Building

2.1. Außenbau

Um möglichst viel Präsentationsfläche zu schaffen, schlug Moneo ein monumentales Gebäude vor, das die zur Verfügung stehende, rechteckige Gelände-parzelle fast vollständig einnimmt. Seiner Grundstruktur nach ist der Neubau ein gewaltiger, horizontal angelegter Quader (Abb. 135). Zwar ist das *Audrey Jones Beck Building* mit seinen drei oberirdischen Ebenen im Vergleich zu den Forschungsinstituten und den Büro- und Hoteltürmen, die im Laufe der Jahrzehnte um das Museum entstanden sind, deutlich niedriger bemessen, doch tritt es gegenüber dem flacheren und fragiler wirkenden *Brown Pavillon* von Mies als wuchtiger Großcontainer in Erscheinung. Glatte, massive Außenmauern, die nichts von der inneren Raumvielfalt preisgeben, bekräftigen die kontrollierte Strenge des Baukörpers und verleihen ihm Gewicht. Nur wenige Fensteröffnungen, vereinzelte Vor- und Rücksprünge im Außenmauerwerk sowie eine in kubische Formen aufgelöste Dachlandschaft mäßigen die sperrige Wirkung des Gebäudes und geben ihm seine spezifische Plastizität. Zusätzlich mildert eine helle Fassadenverkleidung aus glatt geschnittenem Indiana-Kalkstein die stämmige Schwere des Neubaus. Mit dem gewählten Fassadenmaterial greift Moneo auf den prägenden Werkstoff des Kerngebäudes von Watkin zurück, der auch am Außenbau des *Blaffer Memorial Wing* sowie am Erdgeschosssockel des *Brown Pavillon* und dem etwas abseits, im Nordwesten des Ausstellungskomplexes gelegenen Gebäude der Hauptverwaltung und *Junior*

School of Arts von Carlos Jiménez zum Einsatz kam. Da der Spanier außer-
gewöhnlich gelängte Kalksteinfliesen verwendete, die er – ähnlich wie Jiménez –
doppelreihig verlegen ließ, wird in der je nach Lichteinfall lebhaft changierenden
Fassadentextur die Horizontalität des Baukörpers gezielt betont. Mit der
Farbigkeit des Kalksteins korrespondiert der hellgraue Sichtbeton des gleichfalls
nach Moneos Plänen errichteten Parkhauses im Osten des Ausstellungsgebäudes.
Zudem ist die einfache, blockhafte Körperhaftigkeit der unterirdisch mit dem
Audrey Jones Beck Building verbundenen Parkgarage sorgfältig auf die äußere
Form des Erweiterungsbaus abgestimmt, ohne dabei dessen Wirkung im
Stadtbild zu beschneiden.

Die lange Eingangsfront im Westen des *Audrey Jones Beck Building* stellt
sich als völlig in die kastige Grundstruktur des Bauvolumens integrierter Vorbau
dar (Abb. 135). Lediglich an seinem nördlichen Ende an der Ecke Binz Street /
Main Street springt dieser gegenüber dem dahinter liegenden Gebäudekern
zurück, um sich in einem turmartigen Aufbau mit scharfkantigen, rechtwinkligen
Einschnitten und zwei hohen Fenstertüren zu erheben. Ähnlich wie bei Moneos
Platzfassade des *Davis Museum* scheint an der dem *Brown Pavillon* zugewen-
deten Hauptansichtsseite der Erweiterung auf einer sich hier allerdings auch
plastisch öffnenden unteren Wandzone fast blindes, glattes Mauerwerk schwer
zu lasten (Abb. 14, 136). Nur eine einzige rechteckige Fensteröffnung mit schräg
eingeschnittenem Gewände durchbricht die homogene Kontinuität der höher
gelegenen Wandfläche und belebt das karge Mauerwerk. Im Erdgeschossbereich
dagegen ist die lange Westflanke als lebhaft löchrige Doppelfassade ausgebildet.
Sie umschließt eine großzügig konzipierte, 7,30 Meter hohe Passage (Abb. 137,
138). Eine glänzende Verkleidung aus rötlichem Granit aus Dakota, mit dem
Moneo das charakteristische Material der Terrassenfelder von Noguchis nahem
Skulpturengarten aufgreift, setzt das Außenmauerwerk des überdachten Gangs
kontrastreich vom hellen Kalkstein des Neubaus ab und akzentuiert die
Eingangsfront. Die den Baublock aushöhlende Passage schaltet sich als
Übergangszone zwischen Außen- und Innenraum ein und leitet in das Museums-
innere. Da Moneo darüber hinaus der Autokultur in den USA und insbesondere
im weiträumigen Houston Rechnung tragen wollte, hat er den breiten, offenen
Gang zugleich als mögliche Haltezone für PKWs angelegt (Abb. 135).³²⁷ Zum

³²⁷Vgl. M. Thorne: Reading between the lines: the museums of Rafael Moneo; in: A. Menges (Ed.):
Rafael Moneo. Audrey Jones Beck Building. The Museum of Fine Arts Houston, 2000, S. 6–13, S. 11.

Straßenraum hin wird die Passage von mächtigen Mauerscheiben begrenzt. Die Mauerelemente reihen sich in unregelmäßigen Abständen aneinander, so dass eine großzügig perforierte Außenhaut mit mehreren unterschiedlich bemessenen Durchgangsöffnungen entsteht. Den asymmetrisch bezüglich des Baukörpers gelegenen Hauptdurchgang flankieren einerseits eine schlichte, seitlich zum Gebäudeblock geführte Außentreppe mit flachen, extrem sanft ansteigenden Stufen und andererseits ein schmales Wasserbassin. In das äußere Mauerwerk der Passage ist neben der weiten Hauptöffnung eine gewaltige Kalksteintafel des New Yorker Bildhauers Massimo Vignelli integriert. Ihre gemeißelte Inschrift MUSEUM OF FINE ARTS HOUSTON benennt in großen, monolithischen Blocklettern die Institution und weist das *Audrey Jones Beck Building* als Hauptausstellungsgebäude aus. Da allerdings eine den Straßenrand säumende Eichenreihe den Blick auf die Tafel von der Main Street aus teilweise verstellt, fällt sie paradoxerweise trotz ihrer beachtlichen Größe im Gesamterscheinungsbild des Gebäudes kaum ins Gewicht (Abb. 14, 136). Statt dessen übernehmen bunte Banner, die über der breit gestreckten Hauptöffnung der Fassade auf weiß lackierten, senkrecht geführten Stahlrahmen befestigt sind, die Aufgabe, die Institution und einzelne Sammlungsabteilungen des Museums vom Straßenraum aus gut sichtbar anzuzeigen.

Die innere Fassade der Passage präsentiert sich als einmalig an der Öffnung des eigentlichen Gebäudeeingangs zurückspringende Mauerwand, an der sich der dunkle Granit und der helle Kalkstein des Außenbaus wiederholen (Abb. 138). Den im Schutz des überdachten Gangs gelegenen Hauptzugang des Museums betont eine flache, senkrecht auskragende Verdachungsscheibe aus Beton. Zusätzlich heißen den näher tretenden Besucher zwei monumentale Bronzereliefs willkommen, die die sachlich schlichten Glastüren des Gebäudeeingangs bühnenbildartig rahmen. Die *Curtain* betitelten und ebensolche darstellenden Reliefs fungieren als ausdrucksstarke Metaphern für den feierlichen Eintritt in eine dem Alltag entrückte Kunst-Welt. Sie stammen von dem Bildhauer und Leiter der *Glassell School of Arts* Joseph Havel, der seit einigen Jahren vor allem mit in Bronze gegossenen Stoffen arbeitet. Mit Ausnahme der gläsernen Eingangstüren und einer linkerhand derselben in das Mauerwerk integrierten Schaukastenfront für Ausstellungsankündigungen ist die innere Fassade der Passage blind. Selbst für die kleinen, hoch liegenden Fenster, die dort aus dem mit Kalkstein und Granit verkleideten Begrenzungsmauerwerk geschnitten sind,

wurde undurchsichtiges Milchglas verwendet.

Neben dem Hauptzugang an der Main Street besitzt das *Audrey Jones Beck Building* einen weiteren Besuchereingang an der nördlichen Schmalseite des Gebäudes (Abb. 135, 137). Die der Binz Street zugewendete Flanke stellt sich im wesentlichen als wuchtige, opake Wandscheibe dar. An ihrem westlichen Ende stuft sie sich im Passagenvorbau der Hauptfront einmalig zurück. Obwohl die Nordseite nicht als Hauptfassade ausgebildet ist, muss sie in ihren offenkundigen Bemühungen, mit dem Außenraum zu kommunizieren, doch als zusätzliche Schauseite gelesen werden. Mit ihr führt Moneo einen Gegenpart zur gleich gerichteten Eingangsfront des benachbarten *Brown Pavillon* ein. Sparsam auf der glatten Außenwand verteilte Fassadenelemente wie ein weit ausladendes, flaches Vordach über der Zugangsöffnung und zwei übereinander liegende Fensterreihen, die das massive Mauerwerk durchbrechen, setzen dort in ihrer rationalistisch klaren Artikulation gezielt Akzente. Von dem hellen Kalkstein der glatten Wandfläche hebt sich ferner ein glänzendes Rechteckfeld aus dunklem Dakota-Granit ab, das die beiden Fensterreihen verstrebt.

Die im Verhältnis zur Gesamthöhe des Gebäudes tief ansetzende Betonscheibe der Eingangsverdachung im Norden wird von sechs diagonal zur Fassade geführten Stahlstreben gehalten, die an der hohen Außenwand befestigt sind. In ihrer offenkundigen Zurschaustellung übernimmt die weiß lackierte Aufhängung neben ihrer praktischen Funktion auch fassadengestalterische Aufgaben. Zwar mäßigen die Konstruktion des Vordachs wie auch die mehrteilige Fensterkomposition die Kargheit der Fassade, doch nehmen sie der homogenen Wandscheibe nichts von ihrer grundsätzlichen Strenge. Erst bei näherem Hintreten entpuppt sich die von der Ferne so einfach und spröde wirkende Eingangssituation an der Nordseite des *Audrey Jones Beck Building* als raffinierte Doppelgeschosslösung, die sich in das Erdreich hinein ausdehnt (Abb. 139). Nun erst wird sichtbar, wie der Zugang zu den Ausstellungsbereichen im Schutz der Überdachung über eine vom Straßenraum aus ebenerdig zugängliche Stahlbrücke erfolgt. Der von opaken Brückenwangen gesicherte Steg überspannt einen schmalen Schachtraum, in den eine parallel zum Baukörper geführte, zweiarmige Außentreppe mit gemeinsamem Austritt hinableitet. Über den tief gelegenen Vorhof erschließt sich das im Kellergeschoss des Neubaus eingerichtete Museumsrestaurant. Wechselnde Materialien und gezielt eingesetzte architektonische Details wie die punktuell von unten belichteten Treppenstufen

und die in das seitliche Begrenzungsmauerwerk des schmalen Schachtraums integrierten Pflanzenkästen werten den Nebeneingang auf und führen zu einer Ästhetisierung der Architektur.

Im Gegensatz zu den verhalten um Kommunikation mit dem Außenraum bemühten Ansichtsseiten im Norden und Westen des Gebäudes präsentieren sich die nach Süden und Osten, auf die Fanin Street und die Ewing Street blickenden Fassaden des *Audrey Jones Beck Building* als abweisende Rückflanken, die den Dialog mit ihrem Umfeld völlig verweigern (Abb. 140). Ihr glattes Mauerwerk zeigt nur wenige Öffnungen, darunter das auf die Fanin Street gerichtete Tor der Museumsanlieferung sowie vereinzelt auf den blinden Fassaden verteilte Fenster. Da diese jedoch regelmäßig mit blickdichten Lichtschutzlamellen versehen sind, wird der verschlossene Charakter der Außenwände hier sogar noch verstärkt.

In augenfälligem gestalterischen Kontrast zur Geradlinigkeit der strengen Außenwände wie auch zur Blockhaftigkeit des Baukörpers steht der von einer plastischen Bauauffassung bestimmte obere Gebäudeabschluss. Terrassenartig versetzte Abtreppungen, verschieden große Lichtquader und würfelförmige Glaslaternen, die sich über kleinen, flachpyramidalen Unterbauten erheben, bilden dort eine lebhaft aufgebrochene Dachlandschaft aus geometrisierenden Formen (Abb. 135). Ihre unregelmäßig gezackte Kontur verleiht dem *Audrey Jones Beck Building* seine charakteristische Fernwirkung. Mit den weithin sichtbaren Lichtkästen führt Moneo vitale, spielerische Elemente ein, die die monumentale Gesamtwirkung und den imposanten Maßstab des stämmigen Baukörpers optisch abschwächen. Nicht die fast blinden Fassaden, sondern der rhythmisierte Dachkörper lässt schon aus der Ferne die Vielfalt des inneren Raumangebots erahnen. Zum Schutz der Kunstwerke und um eine möglichst optimale Ausleuchtung der Galerien mit Tageslicht zu garantieren, sind die vor Baubeginn intensiv auf ihre Belichtungstauglichkeit getesteten Laternen mit computergesteuerten Sonnenschutzlamellen aus weiß lackiertem Stahl und einer Spezialverglasung mit UV-Filter versehen. Auch ließ Moneo die Stabilität der Dachelemente im Hinblick auf die vor Ort vorhandene Hurrikangefahr im Vorfeld der Bauausführung ausgiebig testen. Trotz des organisch aufstrukturierten Dachgefüges bleibt insgesamt aber der Eindruck eines in sich gekehrten, wuchtigen Großkörpers.

2.2. Innenraum

Im Inneren des *Audrey Jones Beck Building* bietet Moneo eine Version seiner Vorstellung von funktioneller, kompakter Architektur. Erd- und Obergeschoss sind ganz dem Besucherempfang und der Sammlungspräsentation zgedacht. Zwischen die beiden Ausstellungsebenen schaltet sich ein deutlich niedriger bemessenes Zwischengeschoss ein, das ausschließlich interne Nutzungsbereiche aufnimmt. In der Kellerebene befinden sich neben dem Museumsrestaurant, Lager- und Packräume sowie die Haustechnik (Abb. 141). Eine unterirdische Galerie-Passage, die von einer eigens für die spezifische Raumsituation geschaffenen Lichtinstallation des Bildhauers James Turrel beherrscht wird, verbindet das Untergeschoss mit Mies' westlich gelegenen Anbauten und führt im Osten weiter zur benachbarten Parkgarage.³²⁸ Zwar bekräftigt die tunnelartige Unterführung praktisch wie architektonisch die Idee der institutionellen Einheit, doch kann die mögliche Annäherung an die Kunstschatze vom Parkhaus aus im Hinblick auf die Bedeutung des Museums als Kulturstätte und repräsentative öffentliche Einrichtung nicht überzeugen.³²⁹

Ausgangspunkt der inneren Erschließung des *Audrey Jones Beck Building* ist eine lang gestreckte Foyerhalle in der Achse des Haupteingangs an der Westflanke (Abb. 142). In ihrem rötlich schimmernden Granitboden und der aus doppelreihig verlegten Kalksteinfliesen bestehenden Verkleidung ihrer Wände wiederholen sich die Materialien und die Textur der Fassaden. Die Eingangshalle ist als hoher, von oben mittels einer in Glas aufgelösten Decke natürlich belichteter Raum konzipiert. Nach wenigen Metern durchstößt sie die oberen Geschosse, um sich zur vollen Gebäudehöhe zu erheben. Der lichtdurchflutete Raumkörper organisiert den Innenraum, indem er die Grundrisse der beiden Ausstellungsebenen zweiteilt (Abb. 143, 144). Im Erdgeschoss ordnen sich um das Atrium nach Norden hin die wichtigsten Servicezonen an. Ihnen wurde

³²⁸Die unterirdische Verbindung von altem Museum und neuem, freistehenden Erweiterungsgebäude ist im Museumsbau seit Ieoh Ming Pei's Ostflügel der National Gallery (1968–79) in Washington bekannt. Eine aktuelle Variation des Themas bietet z. B. auch Oswald Mathias Ungers in seinem Ergänzungsbau der Hamburger Kunsthalle (1986–96), wo unterirdische Galerien vom Neubau aus in das alte Museum leiten.

³²⁹Siehe hierzu auch David Dillon: Criticism. Is Rafael Moneo's new Beck Building at the Museum of Fine Arts in Houston equally extraordinary inside and out?; in: ArchR, 2000, Nr. 6, S. 124–129, S. 129.

angesichts der Größe des Hauses und der zu erwartenden Besuchermassen großzügig Raum beigemessen. Gleich nach dem Eintritt öffnet sich der Hallenraum zur Linken des ankommenden Besuchers auf den Kassen- und Informationsschalter, die Garderobe und einen senkrecht zum Foyer geführten Korridor. Der angenehm proportionierte Gang leitet zu einem weiträumigen Museumsshop und verbindet den Gebäudekern mit dem Nebeneingang an der Binz Street. Nach dem Einschnitt des Seitenkorridors und der Öffnung einer hinaufsteigenden, parallel zum Lichthof geführten Treppe stellt sich die lange Nordflanke der Eingangshalle als massive, glatte Wandscheibe dar. Sie ist dem Gedenken der wichtigsten Förderer und Stifter des Museums gewidmet, deren Namen dort in 30 cm hohen Blocklettern in den Kalkstein gemeißelt sind. An der gegenüberliegenden Südseite des Atriums erfolgt wahlweise über eine von zwei in deutlichem Abstand platzierte Türöffnungen der Zugang zu den Galerien des Erdgeschosses. Unregelmäßige Vor- und Rücksprünge im Mauerwerk geben hier den Eindruck einer plastisch aufgebrochenen Architektur. Prägendes Element ist eine seitlich entlang der Südwand geführte Doppelrolltreppe. Sie setzt im Südosten der Eingangshalle an und verbindet diese mit der oberen Ausstellungsebene (Abb. 141, 142). Die stählerne Konstruktion der Rolltreppe sowie die schräg ansteigende Mauerwange des gegenüberliegenden Treppenaufgangs an der Nordseite des Atriums schalten sich als markante Diagonalen in das Foyer ein. Scharf schneiden sie das grundsätzlich rechtwinklig gestaltete Raumvolumen und verleihen ihm Dynamik. Wenngleich die automatische Treppe den Aufstieg zu den Exponaten als Moment des mühelosen Dahingleitens thematisiert, wird auf eine übermäßig dramatisierte Inszenierung der Annäherung an die Kunstwerke jedoch verzichtet. Nicht unterhaltende Absichten oder die offenkundige Zurschaustellung zeitgemäßen Technikstandards – wie es paradigmatisch an dem gläsernen Rolltreppenschlauch des Pariser *Centre Pompidou* (1972–77) zu beobachten ist – sondern das Bemühen um zweckmäßigen Komfort steht hier im Vordergrund.

Das in Moneos Schaffen der letzten Jahre immer wiederkehrende Thema der räumlichen Vielfalt innerhalb eines blockhaften Baukörpers einfacher Stereometrie bestimmt den Grundriss der Galerien. Sie nehmen mit einer Ausstellungsfläche von über 7 800 m² den Südteil des Erdgeschosses sowie das gesamte Obergeschoss ein (Abb. 143, 144). In den Ausstellungsbereichen wird die sperrige Kompaktheit des Bauquaders in gesättigte, dichte Grundrisse

übersetzt, die ein Maximum an innerer Nutzfläche bieten. Zwar zeigen die Saalgruppen in beiden Ebenen prinzipiell verwandte Organisationsstrukturen, doch sind die Geschossgrundrisse nicht identisch. Der Varietät der gezeigten Kunstwerke entspricht eine Vielzahl allseitig massiv geschlossener Räume quadratischen oder rechteckigen Zuschnitts. Den neun Galerien der Eingangsebene, die der amerikanischen Kunst bis zum Zweiten Weltkrieg und wechselnden Ausstellungen vorbehalten sind, stehen dabei 28 Säle im Obergeschoss gegenüber. In den von oben natürlich belichteten Galerien werden die im *Audrey Jones Beck Building* vereinten Sammlungen europäischer Kunst präsentiert. In beiden Ausstellungsebenen reihen sich die fest modulierten Säle labyrinthisch aneinander. Räumliche Hierarchien oder ein klar definiertes Zentrum sind dabei nicht ausmachbar. Innerhalb der blockhaften Gebäudehülle entsteht so ein komplexes, patchworkartiges Grundrissmuster, das keinem erkennbaren Ordnungsprinzip folgt. Eine Sonderstellung nimmt neben der den Baublock aushöhlenden Foyerhalle allein der Lichthof für amerikanische Plastik ein. In den vom Erdgeschoss aus zur vollen Gebäudehöhe aufsteigenden "Skulpturenhof" im Herzen des Baukörpers fällt durch ein gläsernes Dachelement Tageslicht. Da sich das Trennmauerwerk in allen Galerien stets mehrfach zum Durchgang öffnet, kann – wie immer in Moneos Museen – ein individueller Rundgang durch die Ausstellung gewählt werden. Die teilweise axiale Anordnung der Durchgangsöffnungen im stark untergliederten Obergeschoss lässt jedoch mitunter sorgfältig aufeinander abgestimmte Raumfolgen erkennen. Sie fassen vornehmlich kleinere Kabinette identischen Ausmaßes zusammen. Das dem zufällig wirkenden Gesamtgrundriss hiermit versatzstückartig eingeschriebene Enfilade-Schema, wie es etwa den Dreierreihen gleich großer Säle entlang der nördlichen, südlichen und westlichen Begrenzungswand des Baukörpers zugrunde liegt, folgt herkömmlichen museumstypischen Organisationsstrukturen, die im Palastbau ihren Ursprung haben. In ihrer regelmäßigen Abfolge bieten die in Proportionen und Raumachsen aufeinander abgestimmten Galerien die Möglichkeit, verwandte Ausstellungssektionen aneinander zu reihen und als aufeinander bezogene Saalgruppen erfahrbar zu machen (Abb. 144).

Das Obergeschoss des *Audrey Jones Beck Building* wird von den bereits am Außenbau so deutlich in Erscheinung tretenden Dachaufbauten mit reichlich Tageslicht versorgt. Einzelne oder zu mehreren überspannen sie die Säle. Erst aber im Inneren der Galerien werden die enormen Abmessungen der schon aus

der Ferne gut erkennbaren Oberlichtelemente fassbar. Hoch türmen sich in einigen Ausstellungsräumen über den aus Gründen einer konservatorisch optimalen Lichtführung teils mehrfach abknickenden inneren Gipskartondecken die auf abgewalmte Aufbauten gesetzten Laternenwürfel auf (Abb. 141). Daneben hat Moneo eine Reihe von lang gestreckten Oberlichtsälen mit tonnengewölbten Decken entworfen (Abb. 145). Sie geben einen klassischen Innenraumeindruck. In wieder anderen Galerien erzielen geradlinig abschließende Saaldecken mit durchgehenden Glasbändern eine eher nüchterne Raumwirkung. Die natürliche Ausleuchtung des Obergeschosses wird in einigen Ausstellungssälen von großen Rechteckfenstern unterstützt, die äußerst sparsam auf den asketischen Fassaden verteilt sind. In ihrer großflächigen Transparenz fungieren die bis zum Geschossboden reichenden Seitenfenster als ebenso singuläre wie markante Schnittstellen zwischen Innen- und Außenraum. Da sie den Blick auf die gegenüberliegenden Architekturen und – an der Eingangsfront im Westen – insbesondere auf den Komplex des alten Museums freigeben, wird hier vom Gebäudeinneren aus gezielt der Dialog mit dem Kunst-Campus gesucht. In allen Sälen des Obergeschosses ergänzen auf Lichtschienen montierte Strahler bei Bedarf die Ausleuchtung mit Tageslicht (Abb. 146). Ganz auf Kunstlicht angewiesen sind die fensterlosen Säle des Erdgeschosses. Ihnen steht ein variabel nutzbares System von flexibel ausrichtbaren Spots und unbeweglichen Rundstrahlern, die in die abgehängten Decken versenkt sind und für eine gleichmäßige Lichtintensität sorgen, zur Verfügung.

Beim Innenausbau der Galerien hat Moneo zu unterschiedlichen Lösungen gefunden, doch schaffen in allen Sälen sorgfältig aufeinander abgestimmte Materialien und Farben eine ruhige, der Konzentration auf das Wesentliche und dem Detailstudium förderliche Raumwirkung.³³⁰ Den neueren Kunstwerken im *Audrey Jones Beck Building* sind überwiegend neutral gehaltene Räume mit weißen Wänden und Decken vorbehalten. In den übrigen Galerien verzichtete Moneo auf das unverbindliche Weiß der modernen Museumsraumtradition und schlug statt dessen zart getönte Wandbespannungen in grün, grau oder apricot vor. Die dezente Stofffarbe eignet sich besonders als Hintergrund für ältere Gemälde, mit deren Farbspektrum sie häufig korrespondiert, ohne dabei die Leuchtkraft der Bildfarben zu verfälschen oder gar in Konkurrenz zu den Exponaten zu treten. Da die pastellig getönten Wandbespannungen – ähnlich

³³⁰Zum Innenausbau siehe auch *ibd.*, S. 127.

wie die farbigen Wände des Madrider *Museo Thyssen-Bornemisza* – immer in Kombination mit stets weiß gehaltenen Raumdecken und Oberlichtaufbauten auftreten, wird trotz der teils enormen Höhe der Galerien die Horizontalität des Raumes betont. Im Ergebnis entsteht ein ausgewogenes Proportionsverhältnis zwischen dem Betrachter, den oft kleinformatischen älteren Gemälden und ihrem Hängegrund.

Zu den hellen Wänden und Decken bildet die erdige Schwere eines dunklen Eichenparkettbodens einen gestalterischen Gegenpol (Abb. 145). Der für die Mehrzahl der Ausstellungssäle verwendete Holzboden evokiert ebenso wie die unaufdringliche Wandfarbe, die pyramidalen Oberlichtaufbauten oder die sanft gerundeten Tonnendecken über einigen Galerien traditionelle Museumsraumvorstellungen. Gleiches gilt für den cremefarbenen Travertinboden, der vornehmlich in den Galerien des Erdgeschosses zum Einsatz kam. In den fensterlosen Ausstellungsräumen trägt er wesentlich zu einer lichten, freundlichen Atmosphäre bei (Abb. 146). Da sich der helle Travertin in einigen Sälen in extrem breiten, über 60 cm hohen Sockelleisten fortsetzt, wird die tatsächliche Raumausdehnung optisch gesteigert und der Eindruck eines abstrahierten, dekorlosen Palastraumes entsteht. Zur Nobilitierung der Galerien tragen ferner gezielt ausformulierte Details des Innenausbaus bei, mit denen Moneo in gewohnter Manier die tektonische Grundstruktur des Raumes akzentuiert. Hierzu zählen etwa die tiefen, präzisen Schattenfugen zwischen den Wandflächen und den Deckenaufbauten der Oberlichtsäle oder die hellen Bodenstreifen aus Travertin, die den dunklen Parkettboden in einigen Sälen kontrastreich rahmen und in großflächige Kompartimente teilen (Abb. 145). Besondere Aufmerksamkeit schenkte der Architekt außerdem dem Übergang zwischen den einzelnen Galerien. Mächtige Türrahmen mit matt glänzenden Bronzebeschlägen veredeln dort den Eintritt in die Ausstellungsräume. Mit den beachtlichen Abmessungen der Türrahmen und ihrer schweren Verkleidung führt Moneo abermals ein im Palastbau verankertes Motiv ein, das auch in seinem eigenen Werk in den gezielt betonten Durchgangsöffnungen der Hauptgalerien des *Museo Thyssen-Bornemisza* wie auch in den breiten, holzgetäfelten Durchgängen einiger Sälen des *Moderna Museet* in Stockholm vorweggenommen ist. Hier wie dort bekräftigen die wuchtigen Türrahmen die Solidität der Architektur, indem sie die Dicke des Trennmauerwerks nachdrücklich visualisieren.

3. Aspekte der Interpretation

3.1. Architektursprache und Kontextualismus

Beim *Audrey Jones Beck Building* bedient sich Moneo mehr als in all seinen vorherigen Ausstellungsgebäuden eines Formenfundus, der auch im eigenen Architekturwerk wurzelt. Der souveräne Einsatz bewährter sprachlicher Mittel und der Rückgriff auf einmal gefundene Entwurfsprinzipien kennzeichnen die Erweiterung des *Museum of Fine Arts Houston* als Bau der Reifezeit, in dem sich formale und entwerferische Präferenzen des Spaniers bestätigen.

Äußerlich weist das *Audrey Jones Beck Building* insbesondere zu Moneos nur wenige Jahre zuvor entworfenem Kulturzentrum (1994–97) in Don Benito, Badajoz eine grundlegende formale Verwandtschaft auf. Beide Gebäude basieren auf einer quaderigen, horizontal gelagerten Grundform, die durch die Textur heller, glatter Fassaden und eine kontrastierende dunkle Wandzone im Erdgeschossbereich subtil betont wird. Als prägende Gestaltelemente treten sowohl in Houston als auch in Don Benito ein turmartiger Eckaufbau, eine den Baukörper aushöhlende Übergangszone zwischen Stadt- und Innenraum sowie würfelförmige Dachlaternen, die Moneo in seinen Gebäuden generell häufig einsetzt, in Erscheinung (Abb. 13, 135).³³¹

Bereits in der den Baugrund optimal ausnutzenden blockhaften Grundform des *Audrey Jones Beck Building* offenbart sich eine auf elementare Einfachheit und klare stereometrische Strukturen abzielende Architekturauffassung, die in Moneos Schaffen der letzten Dekade verstärkt ausmachbar ist und beispielsweise auch seinem Ausstellungsquader des *Davis Museum* in Wellesley oder bei dem bereits erwähnten Kulturzentrum in Don Benito zum Tragen kommt. Nicht additiv aneinander gefügte bauliche Einheiten, sondern die innere Zerlegung und Aushöhlung eines kompakten Baublocks bestimmen den Entwurf dieser Gebäude. Damit aber unterscheidet sich Moneos Ansatz beim *Audrey Jones Beck Building* grundlegend von dem seiner Ausstellungshäuser in Mérida, auf Mallorca und in Stockholm, die allesamt auf einer schon äußerlich wahrnehmbaren Separierung museumsrelevanter

³³¹Zum Kulturzentrum in Don Benito siehe auch Teil B, Kapitel 1.4., S. 33 dieser Arbeit.

Funktionsbereiche basieren. Statt das Foyer, interne Einrichtungen, Servicezonen und Ausstellungsräume in verschiedenen Baueinheiten einzurichten, strebt er in Houston, wo das Programm vornehmlich die Bereitstellung von Ausstellungsflächen verlangte, nach einer einzigen, in sich geschlossenen Großform. Der Neubau ist dabei kein exaltierter Repräsentationsbau, sondern ein sprachlich reduzierter Körper einfacher Stereometrie, der sich allein durch seine gewaltige Masse und seine beachtlichen Ausmaße behauptet. Ähnlich wie der hermetisch geschlossene Ausstellungsquader des *Davis Museum* ist Moneos texanisches Museumsgebäude nicht als symbolbeladenes städtisches Monument interpretiert, sondern als schützende Schatzkammer. Glatte, blickdichte Fassaden, die Innen- und Außenraum strikt voneinander trennen, zielen auf die Schaffung einer introvertierten, ganz der Kunst und der Konzentration auf die Exponate gewidmeten Welt ab.

Das im jüngeren Werk des Architekten immer wiederkehrende Thema der innerräumlichen Komplexität und Vielfalt innerhalb einer massiv geschlossenen Außenhülle bestimmt die gesamte Entwurfsidee. Die unregelmäßige Ordnungsstruktur der labyrinthischen Galerien des *Audrey Jones Beck Building* variiert dabei den von Moneo für das *Moderna Museet* in Stockholm entwickelten Grundrisstypus (Abb. 127, 143, 144).³³² Das in Stockholm beispielhaft vorexerzierte Mosaik aus spannungsvoll aneinander gefügten räumlichen Einheiten wird im vielfältigeren Raumangebot des Houstoner Museums sogar noch gesteigert. Die bereits in den Galerienformationen des *Moderna Museet* feststellbare Nähe zu den ineinander verschachtelten Stadtgrundrissen der islamischen Baukunst erscheint als Assoziation unter Texas sengender Sonne zudem überzeugender als im kühlen Stockholm. Gleiches gilt für den intensiven Einsatz des fast ausschließlich von oben einfallenden Tageslichts. Fast wörtlich zitieren die laternenbekrönten Dachaufbauten des *Audrey Jones Beck Building* die Oberlichter des *Moderna Museet* (Abb. 14, 119).³³³ Sowohl in Stockholm als auch in Houston fügen sie sich zu einer reich gegliederten Landschaft aus gleichartigen stereometrischen Elementen. Nicht die kargen Fassaden, sondern das rhythmische Gefüge der hoch aufragenden Oberlichter spiegelt in beiden Museen den Grundriss und die Anordnung der Ausstellungssäle wider. Die bruchstückhafte Wirkung der Dachlandschaft ist dabei beim *Audrey Jones Beck Building* ausgeprägter, wo

³³²Siehe hierzu Teil C, Kapitel V, 4.1, S.183 ff. dieser Arbeit.

³³³Zur Typologie der Oberlichtaufbauten siehe auch ibd., S. 185 ff..

sich auf einer terrassierten Dachgrundfläche unterschiedlich große Laternenwürfel neben gemauerten Quadern mit Glasbändern scheinbar willkürlich aneinander reihen.

Während Moneo beim Grundrissmuster und der Ausgestaltung des oberen Gebäudeabschlusses Lösungen seines Stockholmer Museums abwandelt, erinnert die den Baublock aushöhlende Eingangshalle im Inneren seines Houstoner Ausstellungsgebäudes an den hohen, von oben belichteten Schachtraum des *Davis Museum*. Das den gesamten Grundriss prägende Motiv der zentralen Halle, die den Innenraum organisiert und den Ausstellungsbesuch einleitet, ist insbesondere aber im weiten Hallenkorridor des *Museo Thyssen-Bornemisza* vorweggenommen; doch hat das Atrium des *Audrey Jones Beck Building* deutlicheren Foyer-Charakter (Abb. 90, 142). Im Gegensatz zum glasgedeckten Innenhof des Madrider Museum, der als ruhiger Ort der Einstimmung auf das Kunsterlebnis konzipiert ist, entfaltet sich der lichte, bewusst mit den Materialien des Außenbaus ausgekleidete Hallenraum hier als Aktivitätszone, in die sich die belebte Atmosphäre der Stadt hinein ausdehnt.

Wiedererkennbare Strukturen finden sich in der Architektur des *Audrey Jones Beck Building* ferner in der plastischen Ausformulierung des hoch liegenden Seitenfensters am südlichen Ende der Westflanke (Abb. 136). Seine scharfkantige Gestaltung ist in Moneos eigenem Werk vor allem in den ungleich dramatischer inszenierten, von innen schräg eingeschnittenen Fensterkästen der *Fundación Pilar y Joan Miró* auf Mallorca antizipiert (Abb. 77). Im weit ausladenden Vordach des Nebeneingangs im Norden dagegen variiert der Spanier ein Motiv, das in seinem prämierten, jedoch nicht ausgeführten Vorschlag des *Palazzo del Cinema* (1991, geladener Wettbewerb, 1. Preis) in Venedig den gesamten architektonischen Entwurf bestimmte (Abb. 137, 147).³³⁴ Eine senkrecht aus der glatten Fassadenflucht kragende, an Stahlstreben gehängte Vordachsscheibe findet sich überdies am rückwärtig gelegenen Nebeneingang von Carlos Jiménez' *Junior School Building*, dessen prägnante Ausgestaltung hier als lokale Inspirationsquelle in Moneos Architektur einfließt (Abb. 148). Auch an der geschwungenen Fassadenfront von Mies' *Brown Pavillon* war ursprünglich eine Verdachungsscheibe über dem Haupteingang an der Bissonnet Street geplant, die

³³⁴Zum Palazzo del Cinema siehe z. B.:

–Sul Palazzo del Cinema; in: *Domus*, 1991, Nr. 730, S. 70 f.

–The Canopy of the Stars. Palazzo del Cinema, Lido, Venice; in: *A & V*, 1992, Nr. 36, S. 104 f.

–Wettbewerb, Palazzo del Cinema; in: *ArchiT*, 1994, Nr. 2, S. 47–49.

jedoch aus Kostengründen nicht realisiert werden konnte.³³⁵

Trotz der im Einzelnen retrospektiv orientierten Detail- und Grundrisslösungen wird das *Audrey Jones Beck Building* in seiner Gesamtheit nicht als Stückwerk aus einmal gefundenen Formulierungen wahrgenommen. Wenngleich der Neubau mehr als jedes andere Museum von Moneo seinen Urheber verrät, ist der Rückgriff auf Bewährtes hier niemals Selbstzweck oder Ausdruck eines absichtsvoll wiedererkennbaren Individualstils, sondern als persönliche Antwort auf das spezifische Bauprogramm und die Konditionierung des Ortes zu verstehen. Die Neigung des Architekten zur einfachen, kompakten Grundform führte ihn in Houston zu einem monumentalen, freistehenden Großkörper, der das für die Gegend um das Museum kennzeichnende Prinzip der kastigen Einzelbauten übernimmt. Präzise ist die Rechtwinkligkeit des *Audrey Jones Beck Building* dem Reißbrettschema des vorgegebenen Straßenrasters eingepasst. In der strengen Geradlinigkeit horizontaler und vertikaler Baustrukturen interpretiert Moneo die urbane Wirklichkeit des von mehrstöckigen Wohnhäusern, blockhaften Institutsgebäuden und wuchtigen Büro- und Hoteltürmen geprägten Ortes. Der für die nordamerikanische Tradition des Städtebaus charakteristischen Neigung zum Vertikalismus setzt er indes ein deutlich niedriger bemessenes Gebäude entgegen, dessen quaderige Horizontalität eher der Grundform eines trutzigen Renaissancepalasts entspricht. Die aus prinzipiell gleichartigen, doch unterschiedlich dimensionierten Gebäudeblöcken bestehende Bebauungszone um das Museum findet jedoch in den Kuben und Quadern des Dachgefüges ihr Abbild *en miniature*. Da die kantige Kontur der Oberlichter zudem bildhaft auf die in der Ferne sichtbare Wolkenkratzer-Skyline von Downtown Houston anspielt, entsteht zugleich eine symbolische Verbindung zum Handels- und Geschäftszentrum der Stadt im Norden des *art campus*.³³⁶

Vergleichsweise unverbindlich stellt sich dagegen die direkte Anbindung des *Audrey Jones Beck Building* an das bestehende Museumsgefüge dar. Zwar greifen die hellen Kalksteinfassaden das kennzeichnende Material der Kunstzone auf, doch überwiegt der Eindruck eines kühlen, massigen Baublocks, der seiner eigenen Logik folgt. Allein die gewählten Werkstoffe, die Ausrichtung der beiden Eingangsseiten im Westen und Norden sowie die offenkundig betonte Ausformulierung der turmartig aufragenden Nord-West-Ecke sind als eindeutige

³³⁵Vgl. Houston Museum of Fine Arts Bulletin, 1992, Nr.1 /2, S. 110.

³³⁶Vgl. V. Newhouse: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, 1998, S. 186 f. (Audrey Jones Beck Building, Museum of Fine Arts), S. 187.

Gesten zu verstehen, den Neubau dem Museums-Campus anzugliedern. Da die Reaktion auf den Kontext allein aber an städtebauliche Vorgaben und allgemeine typologische Muster anknüpft, nicht aber an das sprachliche Vokabular von Vorhandenem, verhält sich das *Audrey Jones Beck Building* gegenüber seinem Umfeld im Ergebnis ebenso angepasst wie neutral.

3.2. Moneo versus Mies? – Eine Gegenüberstellung

Die räumliche Nähe zur Architektur eines Mies van der Rohe stellte für Moneo beim Entwurf seines Erweiterungsgebäudes in Houston eine der größten Herausforderungen dar. Wenngleich der Spanier trotz allem Respekt vor Mies' Leistungen zeitlebens nie in der unmittelbaren Nachfolge des großen Baumeisters der Moderne stand, ist es ihm gelungen, seinen Vorgänger zu achten und sich dennoch deutlich von ihm abzusetzen.³³⁷ Statt sich den viel gerühmten Anbauten von Mies anzubiedern, hat Moneo ein Gebäude geschaffen, das auf völlig gegensätzlichen Entwurfsprinzipien basiert. Auf die gekurvte Fassade und das fächerförmige Volumen des *Brown Pavillon* antwortet er mit geradlinigen Außenmauern und einem streng rechtwinklig komponierten Baublock (Abb. 134). Zwar streben beide Erweiterungsgebäude nach einer möglichst optimalen und vollständigen Ausnutzung des Baugrundes, doch stellt Moneo Mies' gläserner Transparenz blinde Mauerwände gegenüber. *"I want people to be curious about what is going on inside"*,³³⁸ erläutert er seine Entscheidung für die gegenwärtig im Museumsbau generell verstärkt anzutreffende opake "Museums-kiste". Während die Glas-Stahlkonstruktion des *Brown Pavillon* in ihrer Leichtigkeit und optischen Durchlässigkeit einen Zustand der Entmaterialisierung anstrebt und trotz ihrer dunklen Tönung dazu tendiert, die Grenzen von Außen- und

³³⁷Moneos einzige Veröffentlichung zum Werk von Mies van der Rohe, ein 1983 publizierter Aufsatz, ist ganz dessen Wohnhäusern Haus Lange und Haus Esthers (1928–30) in Krefeld gewidmet. Die gezielte Auswahl der beiden soliden Hausarchitekturen zeigt, dass sein Interesse schon damals weniger Mies' epochemachenden Stahl-Glaskonstruktionen als vielmehr seinen räumlichen Lösungen innerhalb eines äußerlich in traditionellen Vorstellungen verankerten Volumens galt. Siehe hierzu Rafael Moneo: Un Mies menos conocido; in: ArqBIS, 1983, Nr. 44, S. 2–5.

³³⁸Zitiert nach ArchR, 2000, Nr. 6, S. 125–129, S. 125 (Dt. Übers. d. Verf.: "Ich möchte, dass die Menschen neugierig auf das sind, was sie im Inneren erwartet.").

Innenraum aufzuheben, betonen beim *Audrey Jones Beck Building* massive, blickdichte Mauern die Schwere des Baukörpers. Trotz der unterschiedlichen Konstruktionen und Materialien wird jedoch in beiden Erweiterungen eine Monumentalisierung der Architektur erreicht, die dem institutionellen Charakter des Museums und seiner Bedeutung als städtischer Gebäudetyp entspricht. Was Moneo mit schierer Größe, soliden Werkstoffen und wuchtigen Fassaden gelingt, ist bei Mies das Ergebnis eines abstrahierten, in Technik und Materialien dem Zeitgeist angepassten Klassizismus. Vor allem der von der Forschung eingehend untersuchte Einfluss von Karl Friedrich Schinkel auf Mies van der Rohes Werk ist in der Komposition des *Brown Pavillon* deutlich spürbar.³³⁹ Mit der strengen Axialsymmetrie der Ausstellungshalle, ihrer ausgeprägten Frontalität und dem podiumhaft ausgebildeten Erdgeschosssockel greift der Architekt charakteristische Gestaltmerkmale von Schinkels *Altem Museum* (1823–30) in Berlin auf.³⁴⁰ Selbst in den sechs Stahlstützen aus Breitflanschprofilen, die in regelmäßigen Abständen an der Hauptfassade platziert sind, klingt der gleichförmige Rhythmus der ionischen Kolonnade an der Portikusfront des schinkelschen Museums nach (Abb. 133). Im *Audrey Jones Beck Building* dagegen wird auf eine zeitgemäße Neuinterpretation des klassischen Formenfundus ebenso verzichtet wie auf die in letzter Instanz an antiken Vorbildern orientierten Entwurfsideale des Gleichmaßes, der Symmetrie und der Axialität. Allein die den Baukörper aushöhlende Eingangspassage übernimmt eine "klassische" Rolle, indem sie als Museumsportikus funktioniert, und im Hinblick auf ihre breit gestreckte Präsenz sogar an Schinkels Lösung in Berlin erinnert. Weder aber die Fassadenkomposition noch der Grundriss des Erweiterungsgebäudes sind klar erkennbaren Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Mies' puristischer Strenge und Regelmäßigkeit setzt Moneo karge, ungegliederte Außenwände mit nur wenigen arhythmisch auf den Wandflächen verteilten Öffnungen und ein lebhaft modelliertes Dachgefüge entgegen (Abb. 135). Sowohl die plastisch-räumliche Ausformulierung der von Maueröffnungen unregelmäßig perforierten Passage an der Haupteingangsseite als auch das vitale Spiel der Oberlichter deuten hier eher

³³⁹Zu Schinkels Einfluss auf Mies van der Rohes Werk siehe z. B.:

–Philip Johnson: Mies van der Rohe, London 1978, S. 12–16

–Franz Schulze: Mies van der Rohe. Leben und Werk, Berlin 1986, S. 49 ff..

³⁴⁰Die Bedeutung des Alten Museums für Mies van der Rohes Spätwerk hebt insbesondere Schulze nachdrücklich hervor. Parallelen zum schinkelschen Museum sieht er vor allem in der Crown Hall (1950–56) des IIT in Chicago und der Neuen Nationalgalerie (1965–68) in Berlin. Vgl. *ibd.*, S. 51.

auf eine organisch inspirierte Bauauffassung im Sinne Le Corbusiers hin.³⁴¹ Mit der den Neubau zum Straßenraum hin öffnenden Passagenfront fand Moneo zugleich zu einer auch städtebaulich reflektierten Lösung, die den Baukörper an sein urbanes Umfeld anbindet. Eine formal verwandte Eingangssituation bestimmte bereits seinen Entwurf des kleinen, kompakten Gebäudes der *Banco de España* (1980–88) in Jaén, wo ein ungleich ausladenderer Portikus von der Straße aus ebenerdig in das Gebäudeinnere leitet (Abb. 149).³⁴² Auch mag man der perforierten Fassade des *Audrey Jones Beck Building* anmerken, dass sie zeitgleich mit Moneos Rathaus von Murcia entstanden ist, dessen löcherige Fassade in Form eines mehrgeschossigen Portikus sich in synkopischem Rhythmus gitterartig auf den vorgelagerten Platzraum öffnet (Abb. 16).³⁴³ Trotz der Bemühungen, die Eingangsfassade als sich öffnende Übergangszone zwischen dem Stadtraum und dem Museums-inneren zu gestalten, wird das Houstoner Erweiterungsgebäude insgesamt als spröder, geschlossener Körpers wahrgenommen, dem eine elementare, blockhafte Grundform und schlichte, glatte Fassaden Größe und Würde verleihen.

Den unterschiedlichen Architekturauffassungen von Moneo und Mies entsprechen beim *Brown Pavillon* und beim *Audrey Jones Beck Building* Innenraumkonzeptionen, die paradigmatisch für zwei diametral entgegengesetzte Raumbildungsmodelle stehen. Während Mies, der Vordenker des offenen Museums mit größtmöglicher Wandelbarkeit, eine Version seines hypothetischen *Museums für eine kleine Stadt* von 1942 realisierte und eine weite, von mobilen Hängetafeln offen unterteilte Ausstellungshalle schuf, greift Moneo in seinen Galerien auf den traditionellen Raumbegriff des präzise definierten, fest umschlossenen Volumens zurück.³⁴⁴ Zwar weicht der Spanier mit der labyrinthischen Anordnung der Säle herkömmliche Grundrissmuster auf, doch setzt er bei der räumlichen Definition und der Ausgestaltung der einzelnen

³⁴¹In ihrer plastischen Struktur erinnert Moneos Dachlösung an die variationsreichen Ansammlungen von Aufbauten, die Le Corbusier für die Dachterrassen seiner Wohnhäuser vorgeschlagen hat. Ein plastisch formiertes Dachgefüge aus unterschiedlichen Elementen zeigt insbesondere der Dachgarten der *Unité d'habitation* (1946–52) in Marseille.

³⁴²Zur *Banco de España* siehe z. B.:

–*Banco de España. Sede provincial, Jaén, 1983–1988*; in: CROQ, 1989, Nr. 37, S. 68–79

–José Rafael Moneo. *L'edificio del Banco de España a Jaén, Andalucía*; in: *Domus*, 1990, Nr. 781, S. 44–51.

³⁴³Zum Rathaus von Murcia siehe auch Teil B, Kapitel 1.4., S. 33 f. dieser Arbeit.

³⁴⁴Die Hängetafeln in der großen Ausstellungshalle von Mies' *Brown Pavillon* waren ursprünglich mit Drähten an der Decke befestigt. Da sie keinen Kontakt zum Boden hatten, schienen sie scheinbar schwerelos im Raum zu schweben. Vgl. F. Schulze: *Mies van der Rohe. Leben und Werk*, 1986, S. 308.

Ausstellungsräume architektonisch keine neuen Maßstäbe. Vielmehr stehen seine Galerien dahingehend exemplarisch für die im Museumsbau der letzten 20 Jahre verstärkt zu beobachtende Tendenz, traditionellen Raumvorstellungen gegenüber dem offenen, fließenden Raum der Moderne den Vorzug zu geben. Wenngleich Moneo und Mies für ihre Erweiterungen des *Museum of Fine Arts Houston* völlig gegensätzliche Binnenstrukturen vorschlugen, haben sie doch beide zu Grundrisslösungen gefunden, die vielfältige räumliche Möglichkeiten innerhalb einer in sich geschlossenen baulichen Anlage bieten. Der Nutzungsvielfalt durch Flexibilität, wie sie Mies' veränderbarer Raum ermöglicht, stellt Moneo eine tatsächliche Vielfalt des Raumangebots gegenüber. In ihrer Verschiedenheit können die Raumkonzepte der beiden Architekten gezielt auf unterschiedliche Ausstellungsbedürfnisse reagieren. Im *Audrey Jones Beck Building*, wo die älteren Abteilungen der europäischen und nordamerikanischen Kunst gezeigt werden, kann die Verteilung der überwiegend kleinen bis mittelgroßen Exponate auf die in Grundfläche und Deckenhöhe unterschiedlich bemessenen Galerien abgestimmt werden. Kleine Kabinette gewährleisten dort ungestörte Konzentration; größere Säle erlauben eine eher überblickshafte Präsentation von Werkgruppen. Mies' Hallenraum und sein mobiler Grundriss eignen sich dagegen besonders für die Ausstellung jüngerer Kunst, die häufig mit überdimensionalen Formaten und raumgreifenden Installationen arbeitet.

Wie die Analyse von Mies' und Moneos Erweiterungsgebäuden zeigt, ist das *Audrey Jones Beck Building* in fast allen Aspekten ein krasser, aber nicht unversöhnlicher Gegensatz zum *Brown Pavillon*. Mit seinem Neubau hat der Spanier zu einer formal im eigenen Architekturwerk verwurzelten Lösung gefunden, die sich gegenüber Mies' architektonisch spektakulärerem Anbau zurücknimmt und ganz auf ihr eigenes Innenleben besinnt. Respektvoll wendet sich der jüngste Ergänzungsbau des *Museum of Fine Arts Houston* dem *Brown Pavillon* zu und nimmt ihn als wichtigen Bezugspunkt, doch tritt er nicht in Konkurrenz zu ihm. Wenngleich Moneos stämmiger Baukörper die Kontinuität der Kunstzone sicherstellt, bleibt dennoch fraglich, ob angesichts der enormen repräsentativen und kulturellen Signifikanz des *Museum of Fine Arts* für die Stadt Houston ein derart zurückhaltendes und unverbindlich ausformuliertes Gebäude seiner Funktion als urbaner Bedeutungsträger völlig gerecht werden kann.

VII. Erweiterung des Museo del Prado (seit 2001), Madrid

1. Der *Neue Prado*

Das *Museo Nacional del Prado* zählt zu den größten Pinakotheken der Welt. Fast zwei Millionen Besucher besichtigen jährlich das Ausstellungshaus. Seine Sammlungen von herausragenden Werken bedeutender Künstler wie Bosch, El Greco, Velázquez, Rembrandt, Rubens und Goya bilden einen in Zusammensetzung und Qualität einzigartigen Kunstfundus. Als der *Prado* 1819 seine Pforten öffnete, kamen seine Schätze ausschließlich aus den königlichen Sammlungen, die die spanischen Monarchen von Kaiser Karl V. im 16. Jahrhundert bis zu König Karl IV. gegen Ende des 18. Jahrhunderts zusammengetragen hatten. Eine weitere wichtige Quelle ist das 1872 vom *Prado* aufgenommene *Museo de la Trinidad* (Dreifaltigkeitsmuseum). Seine überwiegend im 17. Jahrhundert entstandenen spanischen Gemälde und Skulpturen stammen aus den enteigneten Klöstern und Konventen, die in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts säkularisiert wurden. Einen dritten Schwerpunkt des Sammlungsbestands bilden Schenkungen, Nachlässe und Neuerwerbungen. Die 1971 im *Prado* aufgegangene Kollektion des *Museo de Arte Moderne* (Museum für Moderne Kunst) stellt hierbei mit ihren Werken spanischer Kunst des 19. Jahrhunderts eine der bedeutendsten Bereicherungen dar. Heute vereint der eng mit dem spanischen Königshaus und den Wechselfällen der spanischen Geschichte vom 15. bis zum 19. Jahrhundert verbundene Kunstfundus des *Museo del Prado* fast 13 000 Einzelwerke, darunter an die 4 500 Gemälde, rund 7 000 Zeichnungen und um die 1 000 Skulpturen; noch immer aber prägt der vom subjektiven Kunstgeschmack und den repräsentativen Bedürfnissen der Monarchen gezeichnete Kernbestand das Sammlungsprofil.³⁴⁵

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein sind die Schätze des Museums

³⁴⁵Zum Sammlungsbestand des Museo del Prado siehe z. B.:

–Fernando Checa Cremades: Der neue Prado; in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn, Museo del Prado, Madrid (Eds.): Museo del Prado: Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV., Ausstellungskatalog, Bonn, Madrid 1999, S. 8–14, S. 9

–Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, Museo Nacional del Prado (Eds.): El nuevo Museo del Prado, Madrid 2000, S.13–62.

gegenüber ihrem Ausstellungsort, den man in erster Linie als den Werken dienenden Behälter betrachtet hatte, vorrangig behandelt worden. Erst in den vergangenen Jahrzehnten findet das Konzept des kulturellen Erbes gleichermaßen auf die reichen Sammlungen wie die Museumsarchitektur selbst seine Anwendung. Das *Museo del Prado* präsentiert sich heute als Bauwerk, an dem über 20 Architekten ihre Spuren hinterlassen haben. Bekanntermaßen basiert das ursprünglich als Naturkundemuseum und naturwissenschaftliche Akademie geplante Gebäude auf Entwürfen des königlichen Architekten Juan de Villanueva (1739–1811). Sowohl die Tatsache, dass seine Konzeption von einer anderen als der letztendlichen Nutzung des Baukörpers ausging, als auch unvorhersehbare historische und museologische Entwicklungen führten in der über 200-jährigen Baugeschichte der berühmten spanischen Nationalgalerie immer wieder zu Ausbau- und Modernisierungsmaßnahmen. Die zahlreichen Reformen und Ergänzungen des *Prado* erreichen derzeit mit dem jüngsten Erweiterungsprojekt des spanischen Kulturministeriums ihren vorläufigen Endpunkt. Der seit dem Sommer 2001 in der Ausführung befindliche Neubau folgt einem Entwurf von Rafael Moneo. Sein Vorschlag konnte 1998 nach zwei umstrittenen Wettbewerben als Siegesprojekt ermittelt werden und ist bis zum Beginn der Baurealisierung mehrfach modifiziert worden. Die neue Architektur wird neben Galerien für Wechsellausstellungen Restaurierungswerkstätten, Depots, das Auditorium, die Museumsbibliothek und den Besucherempfang aufnehmen. 2003 soll die rückwärtig des Altbaus gelegene Erweiterung fertig gestellt sein.

Moneos Ergänzungstrakt stellt das architektonische Hauptelement einer groß angelegten Modernisierungs- und Renovierungskampagne des *Prado* dar. Sie umfasst neben baulichen Eingriffen auch eine grundlegende Neuordnung der Sammlungen. Die am 25. April 1997 vom Plenum des *Real Patronato del Museo* (Museumskuratorium) einstimmig befürwortete Neustrukturierung und Erweiterung des Museums (*Plan Museográfico*) geht auf einen parlamentarischen Beschluss aus dem Jahre 1995 zurück, dem sowohl die seinerzeit regierenden Sozialisten (PSOE) als auch die damaligen Oppositionsparteien zustimmten.³⁴⁶ Das Ausbauprojekt basiert auf der Grundidee, die berühmte Madrider Pinakothek in ein mehrteiliges Museumszentrum aus nah beieinander liegenden

³⁴⁶Vgl. F. Checa: Un Proyecto polémico: La necesaria ampliación del Museo del Prado; in: *El País*, 19. Okt. 1999, S. 54, S. 54.

Gebäuden zu verwandeln (*modelo de museo descentralizado*), wobei das Kerngebäude von Villanueva künftig ausschließlich der Präsentation der ständigen Sammlung vorbehalten sein soll. Damit einhergehend ist die Auslagerung sekundärer Funktionsbereiche wie Restaurierung, Lager und Servicezonen aus dem Altbau vorgesehen. Neben dem historischen Museumsgebäude und der Erweiterung von Moneo umfasst der *Neue Prado* auch ein eigenes Domizil für die Museumsverwaltung. Sie ist im Zuge der eingeleiteten Umstrukturierung bereits 1999 in einen zwei Jahre zuvor dem *Prado* überlassenen Altbau der Firma Aldeasa umgezogen, der im Rücken des bestehenden Ausstellungshauses an der Calle Ruiz de Alarcón liegt. Wichtige Bestandteile des anvisierten Ensembles sind außerdem die beiden erhaltenen, nur wenige Fußminuten vom Villanueva-Gebäude entfernt gelegenen Teile des im Unabhängigkeitskrieg (1808–14) zerstörten königlichen Jagd- und Lustschlosses *El Buen Retiro* (Baubeginn 1632), das *Casón del Buen Retiro* und der Nordflügel mit dem *Salón de Reinos* (Saal der Reiche), in den einst Philipp IV. zu offiziellen Empfängen lud.³⁴⁷ Das 1637 als Ball- und Festhaus errichtete *Casón del Buen Retiro* steht bereits seit 1971 dem *Prado* zur Verfügung, der dort die Kunst des 19. Jahrhunderts ausstellt. Seine notwendige Renovierung ist 1999 im Zuge der aktuellen Reform des Museums dem Architekten Jaime Tarruel überantwortet worden.³⁴⁸ Im Gegensatz zum *Casón*, dessen Fassaden im 19. Jahrhundert im neoklassizistischen Stil erneuert wurden, hat sich der Nordflügel des *Retiro*-Palasts bis heute als Gebäude des 17. Jahrhunderts erhalten. Seine Angliederung an das *Museo del Prado* bietet die einmalige Gelegenheit, in den historischen Räumen Werke, die Philipp IV. für das Schloss in Auftrag gab, an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort zu zeigen. Einhergehend mit der neuen Nutzung des alten Baudtrakts wird das seit 1841 dort untergebrachte *Museo del Ejército* (Heeresmuseum) in den *Alcázar* von Toledo umsiedeln. Mit der in Angriff genommenen Neuordnung und Erweiterung des *Prado* werden insgesamt über 32 000 m² Nutzfläche zu den bisherigen 29 000 m² hinzukommen. Es wird dann möglich sein, 500 weitere Gemälde dauerhaft auszustellen und eine dem

³⁴⁷Den Palacio del Buen Retiro ließ der Günstling Philipps IV., Conde Duque de Olivares, im Osten der Hauptstadt für seinen König erbauen. Im Unabhängigkeitskrieg wurde das Schloss von den französischen Truppen fast vollständig zerstört. Allein das als freistehendes Gebäude errichtete Casón del Buen Retiro und der Nordflügel haben sich bis heute erhalten. Zum Retiro-Palast siehe z. B. Ramón Guerra de la Vega: *Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias 1516–1700*, s. I. 1984, S. 106–117.

³⁴⁸Vgl. D. Cohn: Moneo's Plan for the Prado; in: *ArchR*, 1999, Nr. 1, S. 47, S. 47.

gewaltigen Besucherstrom wie auch der Bedeutung des Museums angemessene moderne Infrastruktur mit entsprechenden Forschungsräumen und großzügigen Servicezonen bereitzustellen. Auch werden dann endlich flexibel nutzbare Galerien vorhanden sein, die ausschließlich wechselnden Ausstellungen zur Verfügung stehen.³⁴⁹

2. Entstehungs- und Baugeschichte des Museo del Prado, 1785–1992

Der *Prado*, Spaniens Meisterwerk des Neoklassizismus, verdankt seine Entstehung dem aufklärerischen König Karl III. (1759–88). Am Wiesengrund der Klosterkirche *San Jerónimo El Real* (1503–1505), nahe dem im 17. Jahrhundert entstandenen königlichen Jagd- und Lustschloss *El Buen Retiro*, ließ er nicht nur die bekannte Madrider Flaniermeile Paseo del Prado ausbauen, sondern auch ein als Naturkundemuseum und naturwissenschaftliche Akademie (*Real Gabinete de Ciencias Naturales*) geplantes Gebäude mit Bibliothek, naher Sternwarte und angegliedertem botanischen Garten anlegen.³⁵⁰ Der nach Entwürfen seines Hofarchitekten Juan de Villanueva zwischen 1785 und 1808 entstandene Baukörper präsentiert sich als monumentaler, lang gestreckter Riegel, der sich parallel zum Paseo del Prado entwickelt. Zwei ausgeprägte Eckpavillons und eine betonte Mittelachse gliedern die symmetrisch komponierte Architektur. Der vorgesehenen Zweckbestimmung des Gebäudes als Akademie und Museum

³⁴⁹Bislang konnte der Prado nur zwischen 1985 und 1989 mit eigens für Wechselausstellungen reservierten Sälen aufwarten. Damals überließ der Staat dem Museum den schräg gegenüberliegenden Palacio de Villahermosa zur Nutzung. Als sich die einmalige Gelegenheit bot, in dem alten Palast das Museo Thyssen-Bornemisza einzurichten, gab der Prado das zusätzliche Kontingent an Ausstellungs-räumen wieder ab. Siehe hierzu Teil C, Kapitel III, 2., S. 120 dieser Arbeit.

³⁵⁰Die nachfolgenden Angaben zur Baugeschichte des Museums bis 1995 basieren überwiegend auf nachfolgend genannten Publikationen:

–Pedro Moleón Gavilanes: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Madrid 1996

–Ders.: *Biografía constructiva del Museo del Prado*; in: *ARQ* 1996, Nr. 308, S. 16–23

–Ders.: *Arquitectos para un Museo*; in: *A & V*, 1996, Nr. 62, S. 12–21

–José Luis Sancho: *El Museo como paseo arquitectónico*; in: Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, Museo Nacional del Prado (Eds.): *El nuevo Museo del Prado*, 2000, S. 65–88.

entspricht seine horizontale Gliederung in zwei Geschosse. Während die obere Ebene der musealen Nutzung vorbestimmt war, sollte das Erdgeschoss die Räume der Wissenschaftsakademie aufnehmen. Zugang zu den beiden Funktionsbereichen boten zwei separate Eingänge, die Villanueva an die Schmalseiten des Bauriegels verlegte. Bei der Disposition der beiden Hauptzugänge und der daraus resultierenden Erschließung des Gebäudeinneren machte er sich das Gefälle des nach Süden hin abschüssigen Baugeländes zu Nutze. Den Eingang des Museums platzierte er an der schmalen Nordseite (heute *Puerta de Goya*). Vom Paseo del Prado aus bot dort eine breite, gekurvte Rampe direkten Zugang zur oberen Geschossebene (Abb. 150). Das tiefer gelegene, dem gleichfalls von Villanueva entworfenen botanischen Garten (*Jardín Botánico*, 1779–81) zugewendete Kopfende im Süden nahm den Eingang der Akademie auf (heute *Puerta de Murillo*). In den innerräumlich unabhängig voneinander angelegten Ebenen entwickelten sich parallel zum Paseo del Prado die vorgesehenen Raumprogramme der beiden Einrichtungen. Was zu dem breiten Boulevard hin als exzessiv gelängte Hauptfront mit erstaunlich geringer Gebäudetiefe erscheint, ist tatsächlich also die Schichtung zweier übereinander geführter Seitenflanken. Das komplexe Bauprogramm ergänzte Villanueva durch eine dritte Einheit im Zentrum des Gebäudes. Der im Grundriss senkrecht zur dominanten Nord-Süd-Achse geführte und nach Osten hin in einem apsidialen Halbrund mündende Querblick sollte einen wissenschaftlichen Versammlungs- und Vortragssaal aufnehmen. Ein dorischer Säulenportikus mit reliefgeschmückter Attika betont seinen nach Westen, auf den Prado-Boulevard gerichteten Eingang (heute *Puerta de Velázquez*).

Die nach dem Tod von Karl III. während der Herrschaft Karls IV. (1788–1808) weiter vorangetriebenen Arbeiten an dem Baukörper waren nahezu abgeschlossen, als 1808 der Einfall der französischen Truppen seine Vollendung jäh verhinderte. Zwar ließ Ferdinand VII. (März–Mai 1808, 1814–33) das von der napoleonischen Usurpation und dem Unabhängigkeitskrieg schwer in Mitleidenschaft gezogene Gebäude seit 1814 wieder aufbauen, seiner ursprünglichen Bestimmung als Naturkundemuseum und Akademie der Wissenschaften wurde es jedoch nie übergeben. Statt dessen richtete der Regent in Villanuevas monumentalem Bauwerk ein Kunstmuseum für Gemälde aus den königlichen Sammlungen ein.³⁵¹ Als das Museum am 19. November 1819 seine Pforten

³⁵¹Ferdinand VII. griff damit ein Projekt von Napoleons Bruder Joseph I. auf, der von 1809 bis 1814

öffnete, dauerte die Sanierung des Baukörpers noch an, und die Präsentation von 311 Werken spanischer Künstler beschränkte sich auf drei Säle im Nordpavillon. Bis 1844 konnte das Gebäude unter der Leitung der Hofarchitekten Antonio López Aguado (1814–31), Manuel López Aguado (1835–38) und Custodio Teodoro Moreno (1838–44) vollständig wiederhergestellt und seiner neuen Funktion als Kunstmuseum angeglichen werden. Seither haben Binnenstruktur und Innenausbau des Museums zahlreiche Reformen durchlebt, die im Hinblick auf das jüngste Ausbauvorhaben jedoch irrelevant sind und daher an dieser Stelle nicht aufgeführt werden.

Im Zuge der Verstaatlichung weiter Teile der königlichen Güter geriet der *Prado* nach der Revolution von 1868, die zur Absetzung der Regentin Isabella II. und 1873 zur Gründung der ersten demokratisch verfassten spanischen Republik führte, in Staatsbesitz (*Patrimonio Nacional*).³⁵² Unter den Eingriffen, die noch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an dem Gebäude vorgenommen wurden, wirkt bis heute vor allem die Abtragung des ansteigenden Hanggeländes und der gekurvten Rampe von Villanueva am nördlichen Kopfende des Baukörpers nach. An ihre Stelle ist zunächst eine zwischen 1879 und 1881 von Francisco Jareño y Alarcón errichtete Außentreppe getreten (Abb. 151).³⁵³ Jareños Treppenaufgang ist seinerseits seit 1943 durch eine mehrläufige Freitreppe von Pedro Muguruza ersetzt, die zu beiden Geschossebenen gleichzeitig Zugang bietet.

Im 20. Jahrhundert ist das *Museo del Prado* mehrfach erweitert worden. Sämtliche Anbauten knüpfen dabei an die nach Osten gerichtete Rückflanke des Altbaus an. Zwischen 1914 und 1921 fügte der Architekt Fernando Arbós y Tremanti dem Gebäude zwei Galerienblöcke hinzu, die der dominanten Längsausrichtung des bestehenden Baukörpers folgen. Die dem zentralen Apsiskörper beidseitig angefügten Ergänzungen umschlossen zusammen mit der unangetastet belassenen Ostflanke des Villanueva-Baus zwei Innenhöfe. Vor die Außenenden der neuen Gebäuderückseite platzierte Arbós zwei kleine,

König von Spanien war. Bereits 1809 hatte dieser die Gründung einer Gemäldegalerie im Madrider Palacio Buenavista geplant, die Werke aus den königlichen Sammlungen sowie beschlagnahmte Gemälde aus dem Besitz der kurz zuvor enteigneten religiösen Orden aufnehmen sollte. Josephs Sturz infolge des spanischen Unabhängigkeitskriegs vereitelte damals die Durchführung des Vorhabens. Vgl. Felipe Vicente Garín Llombert: *Schätze aus dem Prado*, München 1996, S. 10.

³⁵²Vgl. P. Montoliú Camps (Ed.): Madrid. Villa y Corte, Bd. II, 1987, S. 222.

³⁵³Francisco Jareño, der zwischen 1875 und 1892 für die Bauarbeiten am Prado verantwortlich zeichnete, hat nach Villanueva das äußere Erscheinungsbild des Museums am stärksten geprägt. Obgleich seine Eingriffe damals die Physiognomie des Gebäudes merklich mitbestimmten, hat von seinen Veränderungen kaum etwas die Zeit überdauert. Vgl. hierzu ARQ, 1996, Nr. 308, S. 16–23, S. 19.

freistehende Pavillons für Wach- und Aufsichtspersonal. Die nach einem Entwurf von Fernando Chueca Goitia und Manuel Lorente Junquera zwischen 1954 und 1956 realisierte zweite Erweiterung des vom Spanischen Bürgerkrieg verschonten Museumsgebäudes knüpft unmittelbar an Arbós Galerienflügel an. Mittels einer zweiteiligen, symmetrischen Struktur, die sich gleichfalls zu beiden Seiten der Apsis entwickelt, ohne diese jedoch zu berühren, dehnten die beiden Architekten das Gesamtvolumen weiter nach Osten aus (Abb. 152). Ein drittes Erweiterungsprojekt folgte kaum ein Jahrzehnt später. Die nach Plänen von José María Muguruza zwischen 1964 und 1968 entstandenen Anbauten füllen die beiden Innenhöfe zwischen dem Kerngebäude und den Galerientrakten von Arbós fast vollständig aus (Abb. 153). Mit den zweigeschossigen Ergänzungen, die Platz für neun weitere Ausstellungssäle und interne Räume boten, hat die lange Galerie des ursprünglichen Gebäudes im Grundriss praktisch ihre Verdreifachung erfahren.

Die seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts an dem Museum vorgenommenen Eingriffe konzentrierten sich bis in die 90er Jahre hinein vornehmlich auf die innere Raumstruktur und den Innenausbau. Daneben ragt die in Anlehnung an den Originalzustand zwischen November 1995 und August 1997 von Dionisio Hernández Gil und Rafael Olalquiaga durchgeführte Reform des gesamten Dachwerks heraus.³⁵⁴ Als wichtiger Beitrag zur Modernisierung der Ausstellungssäle müssen insbesondere die umfassenden belichtungs- und klimatechnischen Installationsarbeiten gelten, die in den 80er und 90er Jahren zunächst von Jaime Lafuente (1983–86) und dann von Francisco Rodríguez de Partearroyo Conde (1987–94) durchgeführt wurden.³⁵⁵ Letztgenannter Architekt zeichnet außerdem für die zwischen 1987 und 1989 mit großer Rücksicht auf den ursprünglichen Entwurf durchgeführte Restaurierung der Fassaden und die 1991 in Angriff genommene Neugestaltung der abschüssigen Grünanlage entlang der Rückflanke des *Prado* verantwortlich. Des weiteren arbeitete Partearroyo 1992 im Auftrag des spanischen Kulturministeriums ein Vorprojekt für eine vierte Erweiterung aus, die einen neu zu gestaltenden Empfangsbereich, Räume für Wechselausstellungen sowie interne Einrichtungen und Forschungsbereiche aufnehmen sollte. Um einen zeitgemäßen Museumsbetrieb zu

³⁵⁴Zur Erneuerung des Dachwerks siehe P. Moleón Gavilanes: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, 1996, S. 355.

³⁵⁵Zur Neuregelung der Belichtung und Klimatisierung in 23 Sälen des Museums siehe auch ArchiT, 1991, Nr. 5, S. 24–19, S. 25 f.

garantieren, waren angesichts des gewaltigen Besucheraufkommens und der mit dem Anwachsen der Sammlungen zusehends begrenzteren räumlichen Möglichkeiten des vorhandenen Gebäudes weitere Nutzflächen dringend notwendig geworden. Partearroyos im Oktober 1992 präsentierte Vorstudie einer unterirdischen Erweiterung im Norden des Altbaus orientiert sich am Originalzustand des Baukörpers und führt Villanuevas gekurvte Rampe an der *Puerta de Goya* in modifizierter Form wieder ein. Die neu zu schaffenden Räume verlegte der Architekt in seinem Entwurf einer dreigeschossigen Erweiterung in das Erdreich des wieder aufzutragenden Hangs.³⁵⁶ Obgleich Partearroyos Expansionsvorschlag nicht weiter verfolgt wurde, ist es ihm mit seinem Projekt doch gelungen, die Öffentlichkeit für die Probleme des *Prado* zu sensibilisieren. Die von seinen Ideen der Rückbesinnung auf den ursprünglichen Bauzustand und die schwierige Topografie der Bebauungszone geprägte Debatte hat die nachfolgenden Wettbewerbe zur Erweiterung und Reform des Museums maßgeblich beeinflusst.³⁵⁷

3. Erster Wettbewerb zur Erweiterung des Museo del Prado (1996)

3.1. Wettbewerbsverlauf

Um endlich die Raumsituation des *Prado* zu verbessern, schrieb die damalige sozialistische Regierung Spaniens in Abstimmung mit den Oppositionsparteien am 27. Dezember 1994, im Jahr des 125-jährigen Bestehens des Museums, einen international offenen Wettbewerb für eine Erweiterung aus.³⁵⁸ Neben den dringend notwendigen Sälen für Wechselausstellungen sollten in dem Neubau interne Einrichtungen wie

³⁵⁶Zum Erweiterungsprojekt von Partearroyo siehe P. Moleón Gavilanes: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, 1996, S. 354 und D. Cohn: *Erweiterung des Prado Museums*, Madrid; in: *BauW*, 1993, Nr. 20, S. 1037.

³⁵⁷Vgl. Miguel Angel Baldellou: *El Prado como obsesión*; in *ARQ*, 1996, Nr. 308, S. 8–15, S. 10.

³⁵⁸Eine eingehende Dokumentation des Wettbewerbs (Ausschreibungstext, Juryakten, Sitzungsprotokolle, Projektpräsentationen) bieten die Zeitschriftenbände *ARQ*, 1996, Nr. 308, S. 24–63 und *A & V*, 1996, Nr. 62 (*Museo del Prado. El concurso / The competition*).

Restaurierungswerkstätten, die Bibliothek, ein Auditorium und die Museumsverwaltung untergebracht werden. Als Entstehungsort war das einst von Teilen des *Palacio del Buen Retiro* okkupierte Areal hinter dem bestehenden Museum vorgesehen. Neben dem Villanueva-Gebäude, dem nahen *Casón del Buen Retiro* und dem nordöstlich gelegenen Nordflügel des zerstörten Jagd- und Lustschlosses umfasst die Bebauungszone weitere historisch und kulturell bedeutsame Gebäude wie die *Academia de la Lengua* (1891–94), die im Ursprung spätgotische Konventskirche *San Jerónimo El Real* (erbaut 1503–05) und die Ruine ihres später hinzugefügten, seit seiner Zerstörung im Unabhängigkeitskrieg jedoch nicht wieder aufgebauten Kreuzgangs (1621–25) (Abb. 154).³⁵⁹ Weit reichende Konsequenzen für das Areal hinter dem *Prado* hatte ein 1877 gefällter Beschluss des Finanzministeriums, das damals für die inzwischen zu weiten Teilen verstaatlichten königlichen Besitzungen zuständig war. Dieser sah vor, das brachliegende Gelände in eine gehobene Residenzgegend zu verwandeln. In den Folgejahren hat das planmäßig gerasterte Viertel hinter dem *Museo del Prado* sein bis heute prägendes Gesicht eines eleganten städtischen Wohngebiets mit mehrgeschossiger Blockbebauung erhalten.³⁶⁰

Die Einfügung des geplanten Erweiterungstrakts in den nahezu in seiner Gesamtheit zwischen 1880 und 1920 entstandenen Bezirk sollte gemäß den Wettbewerbsvorgaben möglichst respektvoll und mit Rücksicht auf die dort vorhandenen historischen Gebäude erfolgen. Den Teilnehmern stand es dabei offen, die rückwärtig des Museums gelegene und von diesem durch die Calle Ruiz de Alarcón getrennte Kreuzgangruine der Kirche *San Jerónimo El Real* in ihre Projekte einzubeziehen. Die Anbindung der neuen Räume an den alten *Prado* hatte unterirdisch zu erfolgen. Hierbei galt es, die in das Erdreich verlegten Anlagen auf die diffizile Beschaffenheit des doppelt abschüssigen Geländes abzustimmen, das sowohl von Osten nach Westen, in Richtung des Paseo del Prado als auch von Norden nach Süden, zum botanischen Garten hin abfällt. Auf eindeutige Angaben zum Raumkonzept der Erweiterung wurde in dem

³⁵⁹Das Hieronymiten-Konvent wurde 1464 von Heinrich IV. gegründet. Die Kirche entstand zwischen 1503 und 1505 im Auftrag der Katholischen Könige. Sie diente zahlreichen königlichen Feierlichkeiten wie Krönungen und Hochzeiten als Zeremonienort. Das von den napoleonischen Besatzungstruppen fast vollständig zerstörte Gebäude ist zwischen 1848 und 1883 unter der Leitung von Narciso Pascual y Colomer in neugotischem Gewand wieder aufgebaut worden. Die Kirche San Jerónimo El Real ist das einzige im Ursprung gotische Gotteshaus in Madrid. Zu dem Gebäude siehe: P. Montoliú Camps (Ed.): Madrid Villa y Corte, Bd. II, 1987, S. 215 und R. Guerra de la Vega: Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias 1516–1700, 1984, S. 24–27.

³⁶⁰Vgl. ARQ, 1996, Nr. 308, S. 16–23, S. 18.

umfassenden, doch unpräzise formulierten Ausschreibungstext verzichtet. Ebenso fehlten konkrete Vorgaben bezüglich der neu zu definierenden Erschließung des Gesamtkomplexes. Es sollte jedoch ein adäquates Vestibül mit den üblichen Servicezonen wie Shops, Informationstheken und Erholungsbereichen entstehen. Diese fehlten bislang gänzlich oder aber waren in Ecken des Villanueva-Gebäudes provisorisch untergebracht.

Erwartungsgemäß stieß der international offene Wettbewerb für das Prestigeprojekt weltweit auf überwältigendes Interesse. 1 591 Architekturbüros aus 53 Ländern forderten die Wettbewerbsunterlagen an;³⁶¹ 482 stellten sich der Herausforderung und lieferten bis zum Ausschreibungsende am 12. Juni 1995 ihre Projekte ab.³⁶² Dass nur wenige prominente Architekten Entwürfe einreichten, darunter neben Rafael Moneo der 2000 jung verstorbene Enric Miralles Moya, der im selben Jahr ebenfalls verstorbene spanische Altmeister Francisco Javier Sáenz de Oiza und das deutsche Team Von Gerkan, Marg & Partner, ist wohl auf den offenen Charakter und das unklare Programm des Wettbewerbs zurückzuführen; auch zogen einige Stararchitekten wie Peter Eisenman, Richard Meier und Santiago Calatrava ihre ursprüngliche Anmeldung zurück.³⁶³ Sir Norman Foster indes präsentierte erst im Sommer 1996 und damit außerhalb des Wettbewerbsrahmens einen Entwurf.

Die bereits in Entwurfsqualität und Projektpräsentation stark variierenden Vorschläge der Wettbewerbsteilnehmer umfassten ein breites Spektrum denkbarer Lösungsansätze, das von diskreten, unterirdischen Anlagen bis hin zur Schaffung monumentalisierender Baukörper reichte. Nur wenige Architekten hinterfragten den vorgegebenen Standort und knüpften statt dessen an die schmale Nordflanke an, wo sie in Anlehnung an Villanevas Originalentwurf die ursprüngliche Hanglösung rekonstruierten.³⁶⁴ Trotz der regen Teilnahme ist es in dem zweistufigen Entscheidungsverfahren, an dem neben dem Kulturministerium der inzwischen an die Macht gekommenen konservativen Regierung (Partido Popular) auch kommunale Politiker und das Museumskuratorium mitwirkten, aus

³⁶¹Vgl. D. Cohn: Eine Sackgasse mit offenem Ausgang; in: BauW, 1996, Nr. 38, S. 2168 f., S. 2168.

³⁶²Eine unkommentierte Publikation der eingereichten Wettbewerbsentwürfe bietet der vom spanischen Kulturministerium herausgegebene Ausstellungskatalog Museo del Prado, Madrid, España. Propuestas presentadas al concurso internacional de arquitectura del Museo del Prado / International Architectural Competition for the Prado Museum – Proposals submitted, Madrid 1996.

³⁶³Vgl. BauW, 1996, Nr. 38, S. 2168 f., S. 2168.

³⁶⁴Dies gilt etwa für den Entwurf von Ricardo Aroca, der ein völlig neues, ausführlich kommentiertes Konzept für die Erweiterung erarbeitete, wie auch für den Vorschlag von Francisco Partearroyo, der die Ideen seines 1992 abgelieferten Vorprojekts weiterentwickelte.

politischen Gründen und aufgrund verworrener organisatorischer Konstellationen nicht gelungen, ein erstplatziertes Siegesprojekt zu ermitteln.³⁶⁵ Da – wie es in der Jury-Akte vom 6. September 1996 heißt –

“...ninguna de las Propuestas presentadas resuelve en su totalidad los problemas planteados en las Bases del Concurso y en consecuencia no conceder el Primer Premio ...”³⁶⁶,

bestimmten die Juroren zwei Zweitplatzierte sowie acht weitere Finalisten. Die beiden zweiten Preise gingen an das Madrider Team Beatriz Matos und Alberto Martínez Castillo sowie das Architektenduo Jean Pierre Dürig und Philippe Rämi aus Zürich. In ihren prämierten Entwürfe spiegeln sich zwei grundsätzlich unterschiedliche Haltungen wider. Matos und Martínez Castillo präsentierten einen städtebaulich reflektierten Vorschlag, der auf eine Neudefinition der topografischen Situation abzielt und das ansteigende Areal hinter dem vorhandenen Museum als offenen, terrassierten Platzraum für Besucher und Fußgänger erschließt (Abb. 155). Auf die Schaffung neuer sichtbarer Volumenblöcke wird in ihrem Projekt einer unterirdischen Anlage verzichtet. Der Entwurf von Dürig und Rämi stellt sich dagegen als markante Intervention in den Ort dar. Hauptelement ihres Vorschlags ist ein langer, expressiver Bauriegel, der hinter dem alten *Prado* weit vorkragt und sein neues Rückgrat bildet (Abb. 156). Mit ihrer Lösung, die die bisherige Erweiterungslogik des Villanueva-Gebäudes konsequent fortführt, ist es den beiden Schweizern gelungen, das im Ausschreibungstext geforderte museale Raumprogramm fast vollständig zu erfüllen. In urbanistischer Hinsicht indes mutet der aus kantigen und geschwungenen Elementen gebildete Baublock fast wie ein Fremdkörper an, der radikal in die bestehende Topografie eingreift.

³⁶⁵Das Scheitern des Wettbewerbs ist vor allem auf die fragwürdige politische Einflussnahme von Vertretern der lokalen Behörden und des Kulturministeriums zurückzuführen. Die Ermittlung eines ersten Platzes hätte einer 2/3 Mehrheit bedurft. Obgleich die Fachleute (Architekten, Museologen) in der international besetzten Jury die Mehrheit stellten, machten die Vertreter der Politik ihren Einfluss geltend und verhinderten den Entscheid für ein Siegesprojekt. Vgl. Prado-Erweiterung: Wettbewerben für wen oder was?; in: WBW, 1996, Nr. 11, S. 58 f., S. 58.

³⁶⁶Zitiert nach: Reunión del Jurado de la segunda fase del concurso internacional de arquitectura para la ampliación y remodelación del Museo Nacional del Prado anexo al acta (= Sitzungsprotokoll der Jury vom 6. September 1996); veröffentlicht in: ARQ, 1996, Nr. 308, S. 33 (Dt. Übers. d. Verf.: "... da keiner der eingereichten Vorschläge die in der Wettbewerbsausschreibung genannten Anforderungen vollständig erfüllt und daher kein erster Preis vergeben wird ...").

Die übrigen acht Auszeichnungen vergab die Jury an Alfonso Govela (Mexico–City), Fernando Pardo (Madrid), Eleuterio Población Knappe / José Luis de Arana Amurrio / María Aroca Hernández–Ros (Madrid), das Projektteam Dionisio Hernández Gil und Rafael Olalquiaga (Madrid), Marco Llombart (Zaragoza), Antonio Barrionuevo / Julia Molina / José Daroca (Sevilla), Enrique Zoido Martínez (Sevilla) und Rafael Moneo (Madrid), der als einziger international renommierter Architekt unter den Finalisten rangierte.³⁶⁷ Seinem Vorschlag gilt nachfolgend das Augenmerk.

3. 2. Der Entwurf von Rafael Moneo (Finalist)

Wie fast alle Wettbewerbsteilnehmer zielt auch Moneo in seinem Entwurf darauf ab, die Integrität des *Prado* als Bauwerk und bedeutender Teil des urbanen Ortes zu wahren.³⁶⁸ Sein Projekt basiert daher auf Grundsatzentscheidungen, die vorwiegend unter städtebaulichen Gesichtspunkten getroffen wurden. Um das vernachlässigte Areal hinter dem Villanueva–Gebäude als Stadtraum aufzuwerten, verzichtet er dort auf die Schaffung voluminöser Baumassen; stattdessen schlägt er unmittelbar hinter dem Altbau als offene Fußgängerbereiche gestaltete Freiflächen vor, die den ersatzlosen Abriss der beiden Personalpavillons von Arbós und die Verlegung des entlang der Rückflanke des bestehenden Museums geführten Fußwegs notwendig machen (Abb. 157, 158). Abgetreppte Terrassen, unter denen sich auf zwei ins Erdreich gebetteten Ebenen die Haustechnik und Lagerbereiche des Museums ausdehnen, überwinden in Moneos Plänen das doppelt abschüssige Terraingefälle hinter dem Hauptgebäude. Der neu gestaltete Außenraum wirkt der vorhandenen Beengtheit im Osten des *Prado* entgegen und bindet diesen verstärkt in das über den Ruinen des *Palacio del Buen Retiro* entstandene Stadtviertel ein.

Als folgenreichsten Eingriff in die innere Struktur des alten Museums sieht

³⁶⁷Zu den Projekten der zehn Finalisten siehe ibd., S. 34–63 (Proyectos seleccionados) und A & V, 1996, Nr. 62, S. 32–71 (Diez finalistas sin premio / Ten Finalists without a Prize). Letztgenannter Zeitschriftenband stellt außerdem 20 weitere Wettbewerbsprojekte sowie den außerhalb des Wettbewerbsrahmens präsentierten Entwurf von Norman Foster vor. Siehe hierzu ibd., S. 72–121 (Veinte ideas y una crítica / Twenty Ideas and a Critique).

³⁶⁸Zum Entwurf von Moneo siehe auch ibd., S. 60–63 und ARQ, 1996, Nr. 308, S. 52–55.

der Architekt in seinem Projekt eine Hervorhebung der mittig an der langen Westfront des Altbaus platzierten *Puerta de Velázquez* vor. Ihr weist er anstelle der aktuellen Besucherzugänge an den Kopfbänden im Norden (*Puerta de Goya*) und Süden (*Puerta de Murillo*) des Bauriegels die Rolle des zentralen Haupteingangs zu. Im Gegensatz zu den Entwürfen der meisten Wettbewerbsteilnehmer, die den neu zu definierenden Empfangsbereich nach Norden verlegten, bezieht Moneo die dem *Prado* im Westen vorgelagerten Grünflächen in sein Gesamtkonzept mit ein. Um die neue Haupteingangssachse gruppierte er im Inneren des alten Museums die Serviceeinrichtungen des Besucherempfangs.

Die West-Ost-Ausrichtung der vorgeschlagenen Erschließungsachse findet an der Rückseite des Villanueva-Gebäudes in Moneos unterirdischer Anlage sowie in einem dreiteiligen Neubaugefüge ihre Fortsetzung. Der Architekturkomplex okkupiert das auf einer erhöhten Plattform gelegene Areal der Kirche *San Jerónimo El Real*. Er entwickelt sich um den zerstörten Kreuzgang, von dem sich allein seine zweigeschossigen Arkaden erhalten haben. Um die dicht aneinander gefügten Baublöcke der geplanten Erweiterung möglichst rücksichtsvoll in den Ort einzufügen, übernimmt Moneo in seinem Entwurf die Rechtwinkligkeit der *Jerónimo*-Plattform und greift formale Vorgaben der umgebenden Blockbebauung auf.

In der Mehrteiligkeit des projektierten Ensembles um den alten Kreuzgang spiegelt sich seine Funktionsvielfalt wider. Ein quaderförmiger Baukörper ummantelt die Ruine und gibt ihr eine neue Außenhaut. Nach oben hin schließt er mit einer dem römischen *atrium impluviatum* entlehnten Dachlösung ab. Durch die zentrale Dachöffnung und einen zusätzlichen Lichtschacht fällt Tageslicht in die unter dem erhöht gelegenen Kreuzgang auf zwei Ebenen eingerichteten Säle für Wechsellstellungen (Abb. 159). Im Osten des neuen Gebäudes um das eingehauste Kreuzgangskelett ersetzt ein kleiner, kubischer Baublock das bestehende Pfarrhaus. Der ausschließlich intern zu nutzende Trakt sollte den Restaurierungswerkstätten und den Laborräumen des Museums vorbehalten sein. Dritter Bestandteil des vorgeschlagenen Architekturgefüges ist ein auffällig lang gestreckter Bauriegel an der Calle del Alisal. Er begrenzt den Komplex um die Kreuzgangruine im Süden. Der quaderförmige Körper war von Moneo als neuer Sitz der Museumsverwaltung konzipiert. Sein Kellergeschoss sollte außerdem ein großes Auditorium aufnehmen. Für die Außenwände des Verwaltungstrakts sah der Architekt eine rötliche Ziegelverkleidung vor, in der sich das prägende

Fassadenmaterial zahlreicher Wohnbauten der umgebenden Blockbebauung wiederholt. Dicht gereimte Rechteckfenster und lange Fensterbänder, die im Inneren für helle Arbeitsräume sorgen, sollten das strenge, massige Bauvolumen bereits von außen als sachlich konventionell gestaltetes Bürogebäude ausweisen (Abb. 157).

Sichtbares architektonisches Hauptelement von Moneos Entwurf ist eine flache, gläserne Überdachung, die das bestehende Museumsgebäude mit der neu gestalteten Zone um den Kreuzgang der Kirche *San Jerónimo El Real* optisch wie physisch verbindet. Einer Tordurchfahrt gleich überquert sie die Calle Ruiz de Alarcón und verklammert Alt- und Neubau. An die plane Dachscheibe fügte Moneo in seinem Projekt einen geschlossenen Brückenschlauch mit gleichfalls transparenten Außenwänden (Abb. 160). Dem Besucher sollte die Passarele über die Straße hinweg eine kontinuierliche Begehung der Gesamtanlage aus altem *Prado* und neuer Erweiterung ermöglichen. Gezielt hebt das hoch gelegene Verbindungselement das Ergänzungsgebäude um die Kreuzgangruine im Stadtbild hervor. Zugleich trägt die in ihren Abmessungen und ihrer Ausrichtung ganz auf die Proportionen der Erweiterung abgestimmte Dachscheibe dazu bei, das parallel zum Paseo del Prado geführte und daher aus dem planmäßig angelegten, rechtwinkligen Raster der Bebauungszone herausgedrehte Hauptgebäude von Villanueva stärker in das Stadtviertel um die *Jerónimo*-Kirche einzubinden (Abb. 157, 158). Um die Außenwirkung des bestehenden Museums möglichst wenig zu beschneiden, verzichtete der Architekt in seinem Entwurf jedoch darauf, die Überdachung direkt an den Altbau anzudocken. Auch sah er für den fast vollständig in Glas aufzulösenden Verbindungskörper gezielt ein durchscheinendes, fragil wirkendes Material vor, das die eigene Präsenz gegenüber der massiven Körperhaftigkeit des historischen Ausstellungsgebäudes bewusst zurücknimmt.

Moneos Erweiterungsvorschlag verdankt seine Aufnahme in die Finalistenrunde des ersten Wettbewerbs vor allem der angeregten Neugestaltung des bislang uneinheitlich und unklar definierten Areals entlang der Rückflanke des *Museo del Prado*. Darüber hinaus überzeugten seine Bemühungen, das Villanueva-Gebäude dem Viertel um die *Jerónimo*-Kirche anzugliedern und damit eine auch städtebauliche Anbindung des Altbaus an die Stadtzone des *Neuen Prado* zu schaffen. In ihrer Kurzbeurteilung lobten die Juroren den Entwurf als

"Propuesta que deja manifiesta la actuación sobre el área más degradada de todo el conjunto, con una pieza de comunicación

4. Zweiter Wettbewerb zur Erweiterung des Museo del Prado (1998)

4.1. Wettbewerbsverlauf

Da in dem 1996 entschiedenen Wettbewerb zur Erweiterung des *Museo del Prado* kein Siegesentwurf ermittelt werden konnte, lud das spanische Kulturministerium im Juli 1998 die zehn Finalisten zu einer zweiten Wettbewerbsrunde. Gegenüber dem gescheiterten ersten Anlauf basierte der nun eingeschränkte Wettbewerb auf klar formulierten, strikten Vorgaben, die ein beauftragter anonymen Zeichner erarbeitet hatte.³⁷⁰ Die Bereitstellung neuer Räume für die Museumsverwaltung, die man mittlerweile in das 1997 erworbene Gebäude der Firma Aldeasa an der Calle Ruiz de Alarcón auszulagern plante, entfiel. Der Standort der Erweiterung war nun genau vorbestimmt und umfasste ausschließlich das Areal des *Jerónimo*-Kreuzgangs. Seiner Nutzung und Einbeziehung hatte die Kirche am 24. Juli 1998 vertraglich zugestimmt.³⁷¹ Die 1905 als sockelartiger Unterbau errichtete Plattform des Kirchengeländes gab dabei den Spielraum für mögliche Eingriffe vor; doch waren die Arkaden des Kreuzgangs zu erhalten und sein Innenhof frei zu lassen (Abb. 154). Von einem direkten Anbau an die Rückflanke des alten *Prado* war gemäß der überarbeiteten Wettbewerbsvorgaben nun in jedem Fall abzusehen und die Verbindung zwischen Alt- und Neubau hatte ausschließlich unterirdisch zu erfolgen.

Bis auf das Architektenteam Dürig und Rämi nahmen alle geladenen Büros an dem Wettbewerb teil. Da sich die beiden Schweizer gegenüber der ersten Ausschreibung mit völlig anderen Bedingungen konfrontiert sahen, konnten sie ihr ursprünglich entwickeltes Konzept eines der Rückflanke des alten Museums angedockten Bauriegels nicht mehr weiterverfolgen. Ein neu erarbeitetes Projekt

³⁶⁹Zitiert nach: ARQ, 1996, Nr. 308, S. 30–33, S.31 (Dt. Übers. d. Verf.: "Vorschlag, der sich auf das am meisten vernachlässigte Areal der ganzen Zone konzentriert, mit einem klar artikulierten Verbindungselement zwischen dem Museum und dem Jerónimo-Komplex.").

³⁷⁰Vgl. Politische Handschrift; in: WBW, 1999, Nr. 1/2, S. 57, S. 57.

³⁷¹Vgl. El País, 19. Okt. 1999, S. 54, S. 54.

genügte ihren eigenen Anforderungen nicht, so dass sie ihre Teilnahme an dem Wettbewerb zurückzogen.³⁷² Als Siegesentwurf des zweiten Anlaufs ermittelte die abermals mit Vertretern des Kulturministeriums, des Museumspatronats, der Autonomie und der Stadt Madrid besetzte Jury am 9. November 1998 einstimmig den Vorschlag von Rafael Moneo. Dieser hatte seinen Entwurf für den ersten Wettbewerb völlig überarbeitet. Statt den ruinösen Kreuzgang lediglich mit einer schützenden Fassadenhaut zu umhüllen, inkorporiert er ihn in dem nun eingereichten Projekt ganz in das quaderförmige Volumen eines opaken Ziegelblocks, der sich um die zu restaurierenden Arkaden entwickelt (Abb. 161). Unterirdische Ebenen schaffen in Moneos neuem Entwurf eine kontinuierliche Verbindung zwischen dem Villanueva-Gebäude und den Ausstellungsräumen der Erweiterung. Über den in das Erdreich verlegten Bereichen entlang der Rückflanke des Altbaus schlug der Architekt einen flachen, glasgedeckten Keil vor (Abb. 162). Das in seinem Wettbewerbsprojekt von 1995 so prägnant in Erscheinung tretende Brückenelement über der Calle Ruiz de Alarcón war mit den aktuellen Wettbewerbsvorgaben nicht vereinbar und fehlt daher im neuen Entwurf.

4.2. Die öffentliche Debatte um Moneos Siegesprojekt

Wenngleich mit Moneos prämiertem Vorentwurf nach jahrelangem Ringen endlich ein erstplatzierter Vorschlag zur Erweiterung des *Prado* ermittelt worden war, entfachte die Veröffentlichung von Modellfotos des Projekts in der spanischen Tagespresse Anfang Oktober 1999 einen Sturm der Entrüstung, der zu heftigen polemischen Auseinandersetzungen zwischen dem Erzbistum Madrid und dem Kulturministerium führte.³⁷³ Ins Kreuzfeuer der Kritik, an der sich alsbald alle in den Entscheidungsprozess involvierten Instanzen

³⁷²Vgl. WBW, 1999, Nr. 1 / 2, S. 57, S. 57.

³⁷³Zu dem Konflikt siehe z. B.:

–Ruiz-Gallardón propone rebajar en una altura la ampliación del Prado; in: El País, 8. Okt. 1999

–Moneo pide confianza en su propuesta "moderada y modesta" para el Prado; in: El País, 9. Okt. 1999

–La ampliación del Prado enfrenta al arzobispado con Rafael Moneo; in: El País, 10. Okt. 1999

–Moneo asume algunas críticas e introduce cambios en el Prado; in: El País, 17. Okt. 1999, S. 43

–Moneo reducirá el "cubo" para dar más presencia al claustro de los Jerónimos; in: El País, 22. Okt. 1999.

(Kulturministerium, Regionalregierung, Stadtregierung, Erzbistum Madrid und *Museo del Prado*) wie auch eine eigens zur Verhinderung des Bauvorhabens gegründete Bürgerinitiative beteiligten, geriet vor allem die geplante Einhausung des Kreuzgangs der Kirche *San Jerónimo El Real*. Zwar hatte die Kirche dem *Prado* die Ruine bereits im Juli 1998 zur Verfügung gestellt und den Vorgaben des zweiten Wettbewerbs zugestimmt, nun aber erhob sie Einwände gegen die massive Blockhaftigkeit des von Moneo vorgeschlagenen Quaders. Er, so die Kirchenvertreter, verdecke den Kreuzgang völlig und missbrauche ihn als bloßes Skelett einer neuen Struktur. Darüber hinaus verstelle der anvisierte Neubau den Blick auf die benachbarte Kirche und beschneide deren dominante Wirkung im Erscheinungsbild des Stadtviertels. Auch befürchtete das Erzbistum angesichts der beachtlichen Höhe des mehrgeschossigen Erweiterungskörpers eine Verschattung des nahen Kircheninnenraums. Ergebnis des Konflikts, in den sich die Madrider Baubehörde als Vermittler einschaltete, ist eine mehrfach abgeänderte Version von Moneos prämiertem Vorentwurf (Abb. 15, 163).

Zwangsläufig aber mussten die strikten Wettbewerbsvorgaben den Architekten zu einem Gebäude führen, das sich um den Kreuzgang entwickelt. Auch entspricht die vorgegebene Standortlösung im Osten des Hauptgebäudes der bisherigen Wachstumsdynamik des Museums, das im Laufe seiner Geschichte stets an seiner Rückseite erweitert wurde. Das *Jerónimo*-Areal kann daher als logischer Ort einer weiteren Ergänzung gelten. Fernando Checa Cremades, der das *Museo del Prado* damals als Generaldirektor leitete und sich stets als beharrlicher Verteidiger von Moneos Projekt erwies, hob darüber hinaus den tatsächlichen Erhaltungs- und Nutzungszustand des Kreuzgangs hervor, von dem sich allein die klassischen Arkaden des 17. Jahrhunderts bewahrt haben. Die geplante Erweiterung, so Checa, erhalte die Ruine und ummantle sie mit einer modernen, zeitgemäßen Architektur, die die Materialien und Proportionsverhältnisse der urbanen Umgebung aufgreift.³⁷⁴ Nachdrücklich weist er auf den durch die Jahrhunderte hinweg gängigen Umgang mit historischer Bausubstanz hin und gibt zu Bedenken, dass sich heute selbst das alte Gebäude des *Prado* deutlich von seiner originalen Erscheinung unterscheidet. Auch das älteste Bauwerk der Zone, die ursprünglich im isabellinischen Stil als einschiffiges Gotteshaus errichtete Kirche *San Jerónimo El Real*, ist in ihrem aktuellen Zustand ein dreischiffiger neugotischer Sakralbau, dem der Architekt Francisco Pascal y

³⁷⁴Zu Checas Verteidigung des Projekts siehe *El País*, 19. Okt. 1999, S. 54, S. 54.

Colomer im 19. Jahrhundert sein heutiges Gesicht verliehen hat.

Neben Checa, der damals kraft seines Amtes unmittelbar an der vom Zaun gebrochenen Grundsatzdebatte um das Erweiterungsprojekt beteiligt war, bezogen zahlreiche weitere Kunsthistoriker, Architekten und Historiker aus dem In- und Ausland öffentlich Stellung zu Moneos Entwurf. Zustimmung erhielt das Bauvorhaben insbesondere von dem Kunsthistoriker Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York) und dem Historiker John Elliott (Emeritus für Geschichte der Neuzeit, University of Oxford). Die beiden renommierten Spanienexperten sind als Mitglieder des wissenschaftlichen Beirats des *Museo del Prado* mit den Belangen des Museums bestens vertraut. Elliott bezeichnete Moneos Expansionsvorschlag als *"lógico, discreto e imprescindible"*.³⁷⁵ Ähnlich fällt das Urteil von Brown aus:

*"El Prado es famoso por los muchos cuadros que no expone y ahora se puede convertir en un museo con un proyecto muy discreto en comparación con el de otras ampliaciones. ... Ahora hay un edificio donde antes había una ruina"*³⁷⁶

(Jonathan Brown, 1999)

Unter den Madrider Fachleuten, die sich an der öffentlichen Diskussion um die *Prado*-Erweiterung beteiligten, trat unter anderem Antonio Miranda, Architekt und Dozent an der ETSA, als Befürworter des Projekts hervor. In einer öffentlichen Stellungnahme verweist er nachdrücklich auf Moneos der Tradition und der Geschichte verpflichtete Architekturhaltung.³⁷⁷ Gegenüber den laut gewordenen Forderungen nach reaktionären, pseudo-historischen Konzeptionen, verteidigt er den strengen Baublock um die Kreuzgangruine als modernes, rationalistisches Gebäude, das selbstverständlich architektonischen Vorstellungen der eigenen Gegenwart entspricht, ohne dabei aber den Respekt

³⁷⁵Zitiert nach: El País, 9. Okt. 1999 (Dt. Übers. d. Verf.: "... logisch, diskret und unumgänglich ...").

³⁷⁶Jonathan Brown anlässlich der ersten offiziellen Vorstellung des Projekts außerhalb Spaniens im Rahmen des internationalen Kolloquiums "Velázquez und seine Zeit" in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn am 8. Oktober 1999. Die Veranstaltung fand als Rahmenprogramm zur Ausstellung "Museo Nacional del Prado zu Gast in Bonn. Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV." vom 8. Okt. 1999 bis 23. Jan. 2000 in der Bundeskunsthalle statt (Dt. Übers. d. Verf.: "Der Prado ist berühmt für die vielen Bilder, die er nicht ausstellt, und jetzt kann er zu einem Museum mit einem sehr diskreten Projekt werden im Vergleich zu anderen Erweiterungen. ... Jetzt wird dort ein Gebäude sein, wo zuvor eine Ruine war.").

³⁷⁷Zu Mirandas Stellungnahme siehe Rafael Fraguas: La polémica del Museo del Prado se eleva al "cubo"; in: El País, 24. Okt. 1999, S. 38.

vor der historischen Umgebung zu verlieren.

Vehemente Ablehnung erfuhr der kastige Körper dagegen von dem Ordinarius für Kunstgeschichte und Architektur an der ETSA Pedro Navascués sowie von dem Konservator am *Museo del Prado* und Kunstgeschichtsprofessor der Madrider Universität Matias Diaz-Padrón. Beide kritisierten den geplanten Kubus in der Tagespresse als rücksichtslose Solitärarchitektur, der die Kreuzgangruine geopfert werde und die sich – abgesehen von der vorgesehenen Fassadentextur – aggressiv in ein relativ homogenes Umfeld füge.³⁷⁸

Moneo, der sich wie bei keinem anderen seiner bisherigen Projekte einer heftigen urbanistischen und ästhetischen Debatte ausgesetzt sah, zeigte zwar Verständnis für die von verschiedenen Seiten geäußerten Bedenken, verwies jedoch nachdrücklich auf die Komplexität des Gesamtentwurfs, der sich nicht allein auf das geplante Gebäude um die Kreuzgangruine beschränkt. Seinen Vorschlag bezeichnete er selbst als *„maßvoll und bescheiden“*:

*„Puede estar convencido el ciudadano de que este proyecto es medido y moderado, con elementos de jardinería en la espalda del museo y un edificio sobre el claustro, con más o menos acierto, pero que también es muy moderado.“*³⁷⁹

(Rafael Moneo, 1999)

In seinen Überarbeitungen des prämierten Vorentwurfs hat er dennoch die erhobenen Einwände berücksichtigt. Um dem alten *Jerónimo*-Komplex mehr Gewicht zu verleihen, schlug er für den Erweiterungsblock eine diskretere Eingangslösung vor und reduzierte seine Nutzfläche um 500 m².³⁸⁰ Ferner stimmte er der von der Regionalregierung und der Madrider Baubehörde angeregten Verwendung von Fensteröffnungen im Bereich der oberen Geschosse des Baukörpers zu. Auch werden nun Einschnitte im Mauerwerk des Neubaus die Nordwest-Ecke des Kreuzgangs sichtbar lassen.

³⁷⁸Vgl. Ibd..

³⁷⁹Zitiert nach: El País, 9. Okt. 1999 (Dt. Übers. d. Verf.: "Der Bürger kann überzeugt sein, dass das Projekt maßvoll und bescheiden ist, mit Gartenelementen an der Rückflanke des Museums und einem mehr oder weniger geschickten Gebäude über dem Kreuzgang, das jedoch auch sehr zurückhaltend ist.").

³⁸⁰Vgl. El País, 22. Okt. 1999.

5. Das neue Erweiterungsgebäude

5.1. Projektbeschreibung

Die neuen unterirdischen Bereiche

Moneos Erweiterung wird sich als zweiteilige Architektur darstellen, die ober- und unterirdische Bereiche kombiniert. Äußerlich sichtbarster Ausdruck des Projekts ist das neue Bauvolumen um den Kreuzgang der Kirche *San Jerónimo El Real*. Daneben kommt der Behandlung der Außenanlagen entlang der Rückseite des *Museo del Prado* eine wichtige Schlüsselrolle zu. Da der Spanier entlang der Calle Ruiz de Alarcón ein *"entorno peatonal grato sin provocar escandalosas intervenciones"*³⁸¹ schaffen wollte, sieht er für den Freiraum zwischen Alt- und Neubau eine eher landschaftsarchitektonische Gestaltung vor. War sein Entwurf des ersten Wettbewerbs noch ganz von einer zwar transparenten, doch dramatisch inszenierten Verbindungspassarele über dem Straßenraum beherrscht, so setzt er nun an der Rückflanke des bestehenden Museums ausschließlich zurückhaltende, fragile Strukturen ein. Als zentrales Gestaltelement tritt hier ein niedriger, gläserner Keil in Erscheinung, der sich eng an das bestehende Gebäude des *Prado* schmiegt (Abb. 162–164). Er überspannt das neue Vestibül des Museums, das zum Teil über bereits vorhandenen unterirdischen Technikräumen entstehen soll. Die transparente Konstruktion wird aus einer Reihe verglaster Paralleldächer bestehen. Um in dem Empfangsbereich eine optimale Raumklimatisierung zu gewährleisten, ist für die von einem leichten Stahlrahmen getragene Überdachung eine isolierende Doppelverglasung vorgesehen. Mit der Glas-Stahlkonstruktion des Dachkörpers führt Moneo eine im neueren Architekturschaffen verankerte Bautechnik in sein Projekt ein, die das alte Museum absichtsvoll mit der heutigen Zeit konfrontiert. Dessen herausragende Wirkung im Stadtbild bleibt jedoch von dem als sichtbares Bauvolumen kaum wahrnehmbaren Glaskeil unberührt. Zum Schutz der im Grundriss spitzwinklig zulaufenden Überdachung ist zur Straßenseite nach Osten hin eine

³⁸¹R. Moneo, zitiert nach: El Nuevo Prado estará acabado en el 2004; in: La Razón, 24. Nov. 1999, S. 58 f., S. 59 (Dt. Übers. d. Verf.: "... eine Fußgängern angenehme Umgebung, die nicht provoziert oder Anstoß erregt ...").

fünf Meter breite, zickzackförmige Befestigung geplant. Der begehbare Wall soll später begrünt und mit Steinbänken versehen werden. Als urbaner Bestandteil des neuen *Prado*-Gefüges wird er als parkähnlicher Erholungs- und Verweilraum dienen, der die bereits existierenden Grünanlagen um das alte Museum ergänzt und den Blick zum einen auf den Apsiskörper des Villanueva-Gebäudes und zum anderen auf den *Jerónimo*-Komplex erlaubt.³⁸²

Unter die gläserne Spalte platzierte Moneo in seinem Entwurf den neu zu definierenden Besucherempfang (Abb. 165). Er tritt innerhalb des Gesamtentwurfs als zentrales Raumelement in Erscheinung, das die Erschließung des Museums regelt und notwendige Servicezonen bereitstellt. Das halbunterirdisch gelegene Foyer an der Rückseite des Altbaus ist – in Analogie zu der von Villanueva für das historische Museumsgebäude vorgeschlagenen Platzierung der Hauptzugänge – von Norden und Süden her über zwei schlichte, doppelte Eingänge mit Windfang ebenerdig zugänglich. Ein leichtes Nord-Süd-Gefälle von 2% vollzieht im Foyer den abschüssigen Baugrund nach und verleiht dem weitläufigen Raum kaum merklich Spannung.³⁸³ Der von oben durch das Glasdach reichlich mit Tageslicht versorgte Empfangsbereich umfasst sämtliche Serviceeinrichtungen eines großen, zeitgemäßen Museumsbetriebs wie Garderobe, Information und Schließfächer sowie einen 175 m² großen Museumsshop mit angegliedertem Lagerraum und einen 250 m² großen Buchladen, dem zusätzlich 75 m² als Lager zur Verfügung stehen. Unter dem gläsernen Keil befinden sich außerdem ein Auditorium für 400 Personen und ein 100 m² großer Sanitätsraum, nach dem im Ausschreibungstext ausdrücklich verlangt wurde. Das im Südosten der Foyerhalle eingerichtete Museumsrestaurant und eine Cafeteria, die von der Calle Ruiz de Alarcón aus separat zugänglich sind, ergänzen das Serviceangebot. Zudem bereichert ein mittig in der Eingangsachse platzierter, offener Patio, den Moneo in seinen Plänen um den Apsiskörper des Villanueva-Gebäudes legte, den Besucherempfang um einen in die Museumsarchitektur integrierten, der Erholung dienenden Außenraum.

Die Ausstellungssäle des Altbaus erschließen sich von der neuen

³⁸²Vgl. Proyecto para la ampliación del Museo del Prado; in: Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, Museo Nacional del Prado (Eds.): El nuevo Museo del Prado, 2000, S. 91–94, S. 94.

³⁸³Vgl. R. Moneo: Ampliación del Museo del Prado / The Prado Museum Extension; in: CROQ, 2000, Nr. 98, S. 186–197, S. 188.

Eingangshalle aus über zwei Türöffnungen zu beiden Seiten der Apsis. Der halbrunde Körper selbst soll an Stelle des derzeit dort eingerichteten Auditoriums einen Dokumentationsraum aufnehmen, der den interessierten Besucher wissenschaftlich über das Museum und seine Sammlungen informiert. Im Osten bietet das neue Foyer direkten Zugang zu Moneos Erweiterungsgebäude um den Kreuzgang der Kirche *San Jerónimo El Real*. Die Anbindung der Eingangshalle wie auch der darunter liegenden Technikräume an den Neubaublock erfolgt über zwei unterirdische Verbindungsebenen. Sie überwinden das vorhandene Geländegefälle hinter dem Villanueva-Gebäude und leiten unter der Calle Ruiz de Alarcón hindurch zu dem neuen Baukörper um die eingebaute Kreuzgangruine, den sie vollständig unterkellern (Abb. 166, 167). Während die zweite Kellerebene unter der *Jerónimo*-Plattform ausschließlich Technik- und Lagerräumen, vorbehalten ist, wird die darüber liegende ganz den neu zu schaffenden Räumen für Wechsellausstellungen gewidmet sein (Abb. 165). Die dort einzurichtenden Ausstellungsbereiche werden eine Präsentationsfläche von 1 100 m² bieten. Eine weitere, rund 460 m² große Zone für temporäre Ausstellungen wird sich in der Eingangsebene des Neubaus um den *Jerónimo*-Kreuzgang befinden, die sich in den entsprechend umzugestaltenden Sockelbau des Kirchenkomplexes schiebt. Als vertikale Verbindungen zwischen den beiden übereinander geführten Ausstellungsebenen stehen eine konventionelle Treppe, eine Rolltreppe und ein Fahrstuhl zur Verfügung. Bei der Ausleuchtung der Wechsellausstellungssäle wandelt Moneo die von ihm bereits für den ersten Wettbewerb zur *Prado*-Erweiterung gefundene Lösung einer zenitalen natürlichen Belichtung ab. Durch einen gewaltigen Lichtschacht, der in dem als glasgedeckter Freiraum geplanten Innenhof des Kreuzgangs ansetzt und die beiden darunter liegenden Geschosse durchstößt, wird von oben Tageslicht in die Ausstellungsbereiche fallen (Abb. 262). Trotz der mächtigen Lichtöffnung wird insbesondere aber die riesige Präsentationsfläche in der ersten Kellerebene immer auch auf eine zusätzliche Ausleuchtung mit Kunstlicht angewiesen sein.

Der Neubau um die Kreuzgangruine

Zweiter Bestandteil von Moneos Projekt ist der Neubau um den *Jerónimo*-Kreuzgang. Er wird das zu restaurierende Arkadenskelett der Kreuzgangruine im

Süden und Westen L-förmig umfassen und sich mit diesem zu einem kubischen Körper vereinen (Abb. 15, 163). Seine klare stereometrische Ausformulierung entspricht Moneos Neigung zu kompakten Gebäudeformationen. Die sperrige Grundform übernimmt dabei die rechtwinkligen Strukturen der Bebauungszone und folgt im Grundriss den Vorgaben der *Jéronimo*-Plattform. Disposition und Maßverhältnisse des Ergänzungstrakts orientieren sich insbesondere an dem alten Kreuzgang und der benachbarten Kirche, die optisch in das neue Gefüge eingebunden wird. Indem die als Schauseite ausgebildete Westfront der Erweiterung die Fassadenflucht des Gotteshauses geradlinig fortführt, entsteht ein auch städtebaulich aufeinander bezogenes Ensemble. Um die projektierte Architektur dem Kreuzgang anzupassen, soll außerdem die Höhe seiner Arkaden beibehalten werden. Damit aber wird Moneos Gebäude gerade einmal die Abmessungen des Seitenschiffs der Kirche erreichen, deren Vorherrschaft im urbanen Kontext somit gewahrt bleibt. Der als Ergebnis der Debatte um den Erweiterungsvorschlag gefundene Kompromiss, die Nordwest-Ecke des Kreuzgangs sichtbar zu lassen, stellt darüber hinaus die Präsenz der Ruine im Stadtbild sicher. Einschnitte und Rücksprünge im Mauerwerk des Neubaus werden dort den Blick auf zwei übereinander liegende Kreuzgangarkaden freigeben und die Konfrontation von alter und neuer Architektur unmittelbar ausspielen. Durch die stufig zurückweichende Fassade entsteht zugleich auf dem Unterbau des *Jerónimo*-Komplexes ein kleiner Platz, der die dominante Wirkung der Kirche betont, indem er Distanz zwischen ihr und dem Erweiterungstrakt schafft.

Für das neue Gebäude hat Moneo ursprünglich rötliche Ziegelfassaden vorgesehen, die sich in optischer Kontinuität mit den umliegenden Architekturen entfalten sollten. Ihre warme, erdige Tönung würde sowohl mit den rötlichen Backsteinen der restaurierten Außenhaut des alten *Museo del Prado* als auch mit den rostroten Ziegelfassaden der nahen *Real Academia de la Lengua* korrespondieren. Da früher auch der *Palacio del Buen Retiro*, über dem das Stadtviertel entstanden ist, rötliche Fassaden hatte, erscheint die von Moneo vorgeschlagene Farbigekeit des Neubaus auch aus historischer Sicht überzeugend. Auf Drängen der Konfliktparteien werden die zunächst für den ganzen Baublock geplanten Ziegelfassaden nun allerdings mit großflächigen Verkleidungen aus Colmenar-Kalkstein kombiniert werden.

Die dem Villanueva-Gebäude zugewendete Hauptansichtsseite im Westen des Erweiterungstrakts nimmt an ihrem südlichen Ende einen separaten

Besuchereingang auf. Da der Architekt ein vom Straßenraum aus ebenerdig zugängliches Gebäude schaffen wollte, ist hier eine teilweise Auflösung und Abtragung der *Jerónimo*-Plattform sowie ihres integrierten Treppenaufgangs im Südwesten notwendig; doch soll die zur Kirche aufsteigende Außentreppe in veränderter Form wiederhergestellt werden. Sowohl der rund sechs Meter betragende Höhenunterschied zwischen dem Kirchenportal und dem Hauptzugang des Neubaus als auch dessen dezentrale Positionierung am südlichen Ende der Fassade garantieren eine deutlich voneinander unabhängige Entwicklung der beiden Eingangssituationen. Da Moneos Zugangsöffnung jedoch die Höhe des eingeschnittenen Unterbaus des Kirchenkomplexes übernehmen wird, entsteht eine subtile formale Verbindung zum vorhandenen Baubestand. Darüber hinaus bildet der Eingang des Erweiterungsblocks zusammen mit dem höher gelegenen Portal der Kirche und dem gleich gerichteten Portikus der sich im Norden anschließenden *Real Academia de la Lengua* eine auch städtebaulich aufeinander bezogene Abfolge von Eingängen (Abb. 163). Der Zugang des Neubaus stellt sich in Moneos Entwurf als schlichte Rechtecköffnung dar, die zwei schwere Türflügel sichern. Die im Laufe der Projektentwicklung angedachte Idee einer gewaltigen, hochrechteckigen Wandscheibe, in die der Haupteingang des Gebäudes integriert werden sollte (Abb. 161), wurde im Laufe des Entwurfsprozesses zugunsten einer weniger monumentalen Lösung aufgegeben, und einzig ein kleines Rechteckfenster über der Zugangsöffnung wird nun dem Eingang Nachdruck verleihen (Abb. 15).

Als Folge der Auseinandersetzung um die sperrige Wirkung des Baukörpers werden die von Moneo zunächst extrem streng und fast völlig blind geplanten Fassaden mit zahlreichen kleinen Fensteröffnungen durchsetzt sein. Sie zeigen die innere Horizontalgliederung in mehrere oberirdische Ebenen an. Zwar beleben die in wechselndem Rhythmus aus dem Mauerwerk geschnittenen Rechteckfenster sowie eine durchgehende Fensterreihe im Obergeschoss die glatte Hauptfassade im Westen und öffnen sie zum Stadtraum, doch haftet ihnen etwas anbiedernd Kommunikatives an, das die klare Ästhetik des ursprünglichen Entwurfsgedankens merklich unterwandert. Weniger vermittelnd ist die Ausgestaltung der südlichen Seitenflanke des Erweiterungstrakts wie auch die seiner Rückseite im Osten geplant. Wenngleich hier punktuell auf den glatten Wandflächen verteilte Fensteröffnungen den abweisenden Charakter der Außenmauern mildern, verzichten die Fassadenelemente hier auf den Dialog mit

ihrem urbanen Umfeld und folgen statt dessen einer eigenen Logik. Fast vollständig in Glas aufgelöst wird sich dagegen die dem Seitenschiff des Kirchengebäudes zugewendete und von diesem nur durch einen schmalen Durchgangsspalt getrennte Nordseite des Erweiterungstrakts präsentieren. Für die dort in das Begrenzungsmauerwerk des Neubaus integrierten Kreuzgangarkaden sind großflächige Verglasungen vorgesehen. Sie offenbaren bereits äußerlich sichtbar die Entwicklung des Baukörpers um die alte Ruine.

Bei der Bedachung des Ergänzungsgebäudes arbeitete Moneo zunächst an zwei Lösungen: einem *impluvium*-Dach, das er schon für sein Wettbewerbsprojekt von 1996 vorgeschlagen hatte, und einem flachen, horizontal aufstrukturierten Dachkörper, der nun realisiert werden wird. Den Innenhof des zu inkorporierenden Kreuzgangs soll eine gläserne Paralleldachkonstruktion schützend überspannen. Sie wird in Struktur und Materialien mit dem Glaskeil an der Rückflanke des alten Museums korrespondieren. Ein gleichfalls aus Paralleldachelementen gebildeter Glasstreifen ist außerdem über dem Westteil des Erweiterungsblocks geplant, wo er im Obergeschoss für eine Abfolge lichtdurchfluteter Arbeitsräume sorgen wird.

Das innere Ebenensystem des sichtbaren Bauvolumens orientiert sich an der Plattform des *Jerónimo*-Komplexes und den beiden Kreuzgangarkaden (Abb. 166). Die in den Sockelbau integrierte Eingangsebene des Neubaus wird neben einem Teil der Wechselausstellungsbereiche, drei Multifunktionsräume sowie einen in der Achse des Haupteingangs gelegenen, separaten Besucherempfang mit angegliederten Servicereäumen aufnehmen. In den L-förmig um das Kreuzgangskelett entwickelten Obergeschossen der neuen Architektur werden ausschließlich den Ausstellungsbetrieb ergänzende Forschungseinrichtungen und interne Arbeitsräume untergebracht sein. Den Kern des oberirdisch angelegten Bauvolumens bildet dabei der Innenhof des alten Kreuzgangs. Dieser ist in Moneos Entwurf – gemäß den Wettbewerbsvorgaben – durch keinerlei gemauerte Einbauten zugestellt. Statt dessen interpretierte der Architekt den schützend überdachten Hof als Lesesaal der Museumsbibliothek, in den von oben durch das Glasdach reichlich Tageslicht einströmt. Drei in gleicher Höhe mit der ersten Kreuzgangarkade im Westteil des Neubaus eingerichtete Ebenen werden die Büroräume und Magazine der rund 200 000 Bände umfassenden Bibliothek aufnehmen. Die beiden darüber liegenden Geschosse sind der Restaurierungsabteilung des *Prado* vorbehalten, wobei die Labor- und Werkstatt Räume zur

Restaurierung von Gemälden, Plastiken und Rahmen in der von oben durch die Dachverglasung natürlich ausgeleuchteten obersten Ebene eingerichtet werden sollen. Zur Erleichterung des Transports von Kunstobjekten in die Restaurierungsabteilung ist ein großer Lastenaufzug geplant. Weitere interne Bereiche wie das Museumsarchiv, die Dokumentationsabteilung und Packräume werden im Südteil des Baublocks Platz finden (Abb. 167).

5.2. Projektanalyse

Die derzeit in der Bauausführung befindliche Erweiterung des *Museo del Prado* wird das geforderte funktionale Programm vollständig erfüllen. Mit Moneos neuem Gebäude um den *Jerónimo*-Kreuzgang erhält das Museum dauerhaft ein lange vermisstes Kontingent an Räumen, die exklusiv der Präsentation wechselnder Ausstellungen vorbehalten sind. Damit einhergehend wird mit der Auslagerung aller sekundären Museumsbereiche wie Bibliothek, Archive und Restaurierungsabteilung aus dem Gebäude von Villanueva eine ausschließliche Nutzung des alten *Prado* als Ausstellungshaus für Werke aus dem eigenen Sammlungsbestand möglich sein.

Innerhalb des Gesamtkonzepts des *Neuen Prado* kommt Moneos halbunterirdischem Foyer an der Rückflanke des Altbaus eine herausragende Rolle zu. Das weiträumige Vestibül und seine Servicezonen ergänzen das Raumprogramm des Museums endlich um einen Empfangsbereich, der zeitgemäße Merchandising-Standards erfüllt und der dem gewaltigen Besucherstrom wie auch der Bedeutung des *Prado* angemessenen ist. Mit der neuen Eingangshalle wird zugleich ein Knotenpunkt und ein lange vermisstes übersichtliches Verteilerzentrum geschaffen, das die Erschließung des Gesamtgefüges aus bestehender und neuer Architektur innerräumlich organisiert. Die vorgesehene Platzierung des neuen Eingangs im Osten des historischen Museums trägt ferner dazu bei, den Altbau verstärkt auf das *Jerónimo*-Viertel zu orientieren und damit auch auf die verschiedenen Einzelgebäude des *Neuen Prado*. Den ankommenden Besucher wird die geplante Verlegung des Gebäudezugangs unmittelbar mit Moneos Ergänzungsblock um die Kreuzgangruine konfrontieren, der sich im

Stadtbild als zwar separater, doch urbanistisch auf den vorhandenen Baubestand bezogener Körper darstellt.

Wenngleich der Neubau seiner vorgesehenen Zweckbestimmung aller Voraussicht nach voll und ganz gerecht werden wird, bleibt er als Architekturwerk dennoch umstritten. Sowohl die hohen Erwartungen an eine Erweiterung, die – wie z. B. Ioh Ming Peis neue unterirdische Bereiche und seine gläserne Pyramide (1984–89) des *Gran Louvre* in Paris oder Robert Venturis *Sainsbury Wing* (1985–91) der *National Gallery* in London zeigen – in anderen europäischen Hauptstädten längst erfolgreich vorgeführt wurde, als auch die Einflussnahme verschiedener Interessengruppen führten in Madrid letztlich zu einer Kompromisslösung. Als Konsequenz der strengen Wettbewerbsvorgaben und der diffizilen Konditionierung des Standorts entsteht hier zwangsläufig ein Gebäude, das den Konflikt zwischen sensibler urbaner Einbindung und Eigenständigkeit geradezu heraufbeschwört. Fraglich bleibt daher, ob die Standortfrage nicht hätte günstiger gelöst werden können, und damit auch von vorne herein die Möglichkeit eines Ergänzungsgebäudes bestanden hätte, das dem Charakter eines städtischen Monuments von solch immenser nationaler und kultureller Bedeutung, wie es das *Museo del Prado* ist, mehr entsprechen könnte.

Darüber hinaus wird sich der zu realisierende Erweiterungstrakt um die Kreuzgangruine selbst mit den Vorstellungen seines Architekten nur bedingt decken. Der den Wettbewerbsentwurf von Moneo wesentlich beherrschende Leitgedanke eines stereometrisch einfachen Körpers mit kargen, blinden Außenwänden, wird mit den Einschnitten im Mauerwerk der Westfront und den beschwichtigenden Fensteröffnungen der Fassaden geradezu *ad absurdum* geführt. Zwar überwiegt in dem abgeänderten Entwurf insgesamt noch immer der Eindruck einer zurückhaltenden Architektur, doch werden hier Moneos Vorliebe für homogene, massive Mauern und das von ihm in der jüngeren Vergangenheit so gerne benutzte Motiv der monolithisch wirkenden "opaken Kiste" offenkundig unterwandert. Die seinen Ausstellungsgebäuden regelmäßig zugrunde liegende Betonung des bewahrenden Aspekts der Institution Museum und die damit einhergehende Schaffung eines vom Außenraum strikt getrennten Inneren, das sich als Gegenwelt zum Alltag entfaltet, verlieren hier merklich an Bedeutung. Auch geht die nun gefundene Gestaltung der Hauptfassade im Westen gegenüber der ursprünglich angedachten rationalistischen Klarheit und Strenge der Front zu Lasten des elementaren ästhetischen Konzepts, das den

Originalentwurf wesentlich bestimmte und dem Baukörper seinen spezifischen Ausdruck verliehen hätte. Wenngleich Moneo sein einmal entwickeltes Baukonzept nicht grundsätzlich verwarf, so führte ihn die von Zugeständnissen begleitete Suche nach einem Konsens zwischen den Konfliktparteien doch zu einem Projekt, mit dem er sich nach eigenen Angaben nicht völlig identifizieren kann:

*"Estoy sirviendo al Prado. No lo entiendo como un proyecto de expresión personal potentísima."*³⁸⁴

(Rafael Moneo, 1999)

Der voraussichtlich 2003 bezugsfertige Bauquader steht insofern beispielhaft für eine Architektur, die sich dem öffentlichen Druck beugt und damit einhergehend die Prinzipien ihres Entwerfers zumindest teilweise opfert. Über die letztendlich gefundene Kompromisslösung urteilt Moneo:

*"Este proyecto no es el mío, sino que es el mío dentro de un plan museológico."*³⁸⁵

(Rafael Moneo, 1999)

³⁸⁴Zitiert nach: El País, 9. Okt. 1999 (Dt. Übers. d. Verf.: "Ich diene dem Prado. Ich verstehe dies nicht als ein Projekt mit deutlicher persönlicher Handschrift.").

³⁸⁵Zitiert nach: El País, 22. Okt. 1999 (Dt. Übers. d. Verf.: "Dieses Projekt ist nicht meines, sondern es ist das meinige innerhalb eines museologischen Plans.").

D. SCHLUSSTEIL

Rafael Moneos Museumsgebäude in der Gegenüberstellung

Der in den vergangenen 20 Jahren entstandene Werkkomplex der Museen von Rafael Moneo vereint inzwischen eine beachtliche Anzahl von höchst unterschiedlich ausformulierten Gebäuden. In ihrer Verschiedenheit zeigen diese Museen wie sich der Spanier nicht mit vorgefertigten Lösungen oder der unermüdlichen Variation eines einmal gefundenen Personalstils begnügt, sondern selbst bei einem Gebäudetyp immer wieder zu eigenständigen Ergebnissen gelangt. Während sich andere Stararchitekten unserer Zeit wie beispielsweise die Nordamerikaner Richard Meier und Frank Gehry, die beide zahlreiche Museen entworfen haben, stets eines mehr oder weniger homogenen Vokabulars bedienen und ihre spezifische Handschrift als imageträchtiges Markenzeichen einsetzen, verzichtet Moneo auf avantgardistische Konzepte und die Schaffung selbstreferentieller Gebäude. Kaum lassen so unterschiedliche Bauwerke wie das *Museo Nacional de Arte Romano* in Mérida, die *Fundación Pilar y Joan Miró* auf Mallorca oder das *Moderna Museet* in Stockholm denselben Urheber vermuten.

Das vorrangige Interesse des Spaniers gilt bei all seinen Gebäuden der Einbindung der Architektur in den bestehenden räumlichen und historischen Kontext. Um dezidiert Bezüge zu schaffen, spürt er dem *genius loci* nach, bedient sich ortsprägender Typologien und setzt bewusst Analogien zu Vorhandenem ein. Diese typologisch reflektierte Vorgehensweise manifestiert sich am bildhaftesten in der Architektur des *Museo Nacional de Arte Romano*, wo die römische Vergangenheit der Stadt und die nahen antiken Monumente der historischen Evokation Tor und Tür öffneten. Die Monumentalität des Gebäudes sprengt den Maßstab der umgebenden Wohnbebauung und bezieht sich gezielt auf die römischen Theater der archäologischen Grabungszone (Abb. 30). Auch das mediterrane Gebäude der *Fundación Pilar y Joan Miró* und die laternenbekrönten Galerienpavillons des *Moderna Museet* spielen mit den Attributen ihres urbanen Umfelds. Die Baumassenverteilung beider Museen folgt den

natürlichen Gegebenheiten der Geografie. Während Moneos schwedisches Museum auch formal mit dem Bestand der umgebenden Inselbebauung korrespondiert und sich mittels eines assoziativen Vokabulars geschmeidig in den Ort fügt (Abb. 115), reagiert der gezackte Ausstellungskörper der *Fundación Pilar y Joan Miró* energisch auf die Ambivalenz der topografischen Situation. Eine aggressiv anmutende Rhetorik, die sich gegen die nahen Wohnburgen des Tourismus wendet, verschwistert sich hier mit dem Bemühen um Integration in Mirós Anwesen, das sich enklavenhaft inmitten der dicht bebauten Siedlung aus Apartment- und Hoteltürmen erstreckt (Abb. 18).

Weniger expressiv, dennoch aber vermittelnd ist die in sich gekehrte Architektur des *Davis Museum* in Wellesley gestaltet. Der opake Backsteinkubus nimmt das gegenüberliegende *Jewett Art Center* von Paul Rudolph als wichtigsten Bezugspunkt (Abb. 101). Indem Moneo Fassadenfluchten und Achsen des Kunstinstituts aufgreift, gelingt ihm die Schaffung eines aufeinander abgestimmten Platzensembles. Die rötlichen Ziegelfassaden des *Davis Museum* knüpfen dabei an die in Wellesley lebendige Bautradition der englisch inspirierten Collegearchitektur an. Sowohl hier als auch bei den kargen, weißen Sichtbetonwänden der *Fundación Pilar y Joan Miró*, vor allem aber beim "römischen" Mauerwerk des *Museo Nacional de Arte Romano* wird deutlich, wie das Anliegen des Spaniers, der (verschütteten) Identität des Ortes architektonisch Ausdruck zu verleihen, mit einer Materialwahl einhergeht, die gezielt nach lokaler Authentizität strebt. Doch erstarrt der auf einer typologischen Annäherung an den historischen und kulturellen Kontext basierende Einsatz von Gestaltformen und ausgewählten Werkstoffen bei Moneo nicht im plakativen Zitat; auch fehlt seinen Gebäuden das Ironisierende und Collagehafte der postmodernen Architektur. Statt dessen koppelt er den Respekt vor dem Ort an eine Ästhetik, die über die bloße Mimesis vertrauter urbaner Elemente und das die Vergangenheit kommentierende Bildhafte eines "decorated shed" hinausgeht.³⁸⁶ Die strengen, glatten Mauerwände und die homogenen Fassadentexturen seiner Museumsgebäude zeigen, wie er typologische Vorbilder in eine abstrakte, rationalistische Sprache transformiert, deren Purismus auf architektonischen Vorstellungen unserer Zeit gründet.

In Moneos jüngsten Museen tritt der erzählende, assoziative Charakter

³⁸⁶ Zum Konzept des decorated shed siehe: R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Braunschweig, Wiesbaden, 1979.

der Architektur verstärkt zugunsten klarer stereometrischer Konzepte in den Hintergrund. Die im Werk des Architekten erstmals in um 1990 entworfenen Gebäuden wie dem *Davis Museum*, dem äußerlich so verschlossenen Auditorium in Barcelona und dem *Centro Kursaal* in San Sebastián (Abb. 19) deutlich erkennbare Neigung zu geometrisch einfachen Baukörpern mit asketischen Fassaden findet im *Audrey Jones Beck Building* des *Museum of Fine Arts* in Houston und in Moneos 1998 prämiertem ursprünglichen Entwurf einer Erweiterung des *Museo del Prado* ihre Fortsetzung (Abb. 135, 161). Das *Audrey Jones Beck Building* verzichtet bewusst auf eine anbietende gestalterische Annäherung an den gegenüberliegenden *Brown Pavillon* von Mies van der Rohe und präsentiert sich statt dessen als massiger Bauquader mit unspektakulärer Außenhülle. Zwar spiegelt sich in der zergliederten Dachlandschaft des Neubaus die Geometrie der fernen Skyline von Downtown Houston wider, doch ist die Bezugnahme auf ortsprägende urbane Baustrukturen hier nur noch als gleichsam spielerischer Figurativismus zu verstehen. Eine spröde Ästhetik und ein auf das Wesentliche reduzierter Formwille bestimmten gleichfalls Moneos Entwurf eines Ergänzungsgebäudes für das *Museo del Prado*. Auf die strikten Wettbewerbsvorgaben und die schwierige Aufgabenstellung, ein architektonisch wie topografisch anspruchsvolles Ensemble würdig zu ergänzen, antwortet er mit einem kubischen Gebäude, das die umgebende historische Bausubstanz respektiert. Die Integration des Baukörpers in den diffizilen Kontext basiert auf einer klaren Geometrie, die sich an Vorgaben des Komplexes der benachbarten Kirche *San Jerónimo El Real* orientiert (Abb. 15, 163).

Das in den kastigen Bauvolumina der *Prado*-Erweiterung, des *Davis Museum* und des *Audrey Jones Beck Building* deutlich ausmachbare Streben nach stereometrischer Einfachheit korrespondiert mit einer im Museumsbau der letzten Dekade generell verstärkt zu beobachtenden Tendenz zur geschlossenen geometrischen Großform. Beispielhaft hierfür stehen etwa auch Oswald Mathias Ungers Erweiterung der *Hamburger Kunsthalle* (1986–1996) (Abb. 168), Peter Zumthors *Kunsthaus Bregenz* (1994–97) oder die monolithische "black box" des *Kunstmuseum Liechtenstein* (1997–2000) in Vaduz von Meinrad Morger, Heinrich Degelo und Christian Kerez. Während sich Ungers präzise geschnittener Würfel und seine allseitig symmetrischen Fassaden explizit auf die absolute Ordnung der französischen Revolutionsarchitektur beziehen, und die Museen in Bregenz und Vaduz als extrem strenge, ungegliederte Quader konzipiert sind, ist die

erhabene Ästhetik der reinen Form in Moneos Ausstellungsgebäuden jedoch stets zugunsten einer flexiblen Reaktion auf den Kontext aufgeweicht. Beim *Davis Museums*, dem *Audrey Jones Beck Building* und dem Ergänzungstrakt des *Museo del Prado* ist die Schaffung einfacher primärer Körper, die ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen, weniger das eigentliche Entwurfsziel als vielmehr das Ergebnis von Moneos Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Standortgelände, das von den kompakten Gebäuden maximal ausgenutzt wird. Vom bestehenden Baubestand greifen diese Architekturen Fassadenlinien und Achsen auf, und trotz ihrer Blockhaftigkeit wird das urbane Umfeld in den kastigen Körpern sensibel erfahren. Wie die Einschnitte im Mauerwerk des *Audrey Jones Beck Building* und des Erweiterungstrakts des *Museo del Prado* zeigen, weicht der Architekt bei Bedarf vom Ideal mathematischer Exaktheit und Gleichförmigkeit ab und verändert die Geometrie seiner Gebäude, um sie der spezifischen Konditionierung des Baugrunds und funktionalen Aspekten anzupassen. Auch die massiven, Schutz suggerierenden Fassaden von Moneos Museen entfalten sich trotz ihrer weitgehenden texturalen Homogenität und ihrer gestalterischen Askese nicht völlig autark. Vereinzelt auf den blickdichten Außenmauern verteilte Fenster, Rücksprünge und Maueröffnungen, die unter Verzicht auf Symmetrien die kontinuierliche Abwicklung der glatten Fassaden beleben, reagieren ebenso wie die verwendeten Materialien des Außenbaus auf ihr urbanes Umfeld, ohne sich demselben dabei anzubiedern. Paradigmatisch für den Dialog einzelner Fassadenelemente mit Vorhandenem seien an dieser Stelle die dem Campusgelände und der neu geschaffenen Platzanlage zugewendeten Fensterkuben des *Davis Museum* genannt (Abb. 102, 104). Wenngleich sich die Ausstellungsgebäude des Spaniers hinsichtlich ihrer Fassadengestaltung und der verwendeten Baumaterialien deutlich unterscheiden, so herrscht doch eine verblüffende prinzipielle Übereinstimmung, die sich aus Moneos am Kontext orientiertem Entwurfsverfahren und seiner durchgängigen Interpretation des Bautyps Museum als solider, schützender Behälter herleitet.

Selbst die innere Konzeption seiner Museumsgebäude ist zum Teil erstaunlich gleich: Immer wieder wandelt er dasselbe Repertoire an räumlichen Strukturen und Grundformen ab wie den mehrere Geschossebenen durchstoßenden Hallenraum, um den die Ausstellungsräume gelegt sind (*Museo Thyssen-Bornemisza* (Abb. 90), *Davis Museum* (Abb. 110), *Audrey Jones Beck Building* (Abb. 142)), die von oben belichteten Rechteckssäle (*Museo Thyssen-*

Bornemisza (Abb. 97), *Moderna Museet* (Abb. 126), *Audrey Jones Beck Building* (Abb. 145)) und die labyrinthische Anordnung eines dichten Grundrisses (*Moderna Museet* (Abb. 123), *Audrey Jones Beck Building* (Abb. 144)). Mit Ausnahme der unregelmäßig aufgesplitterten Stern galerie der *Fundación Pilar y Joan Miró* sind alle Innenräume von Moneos Museen rechtwinklig angelegt, wobei ein fester, unveränderlicher Grundriss gegenüber flexiblen Raumstrukturen überwiegt. Wesentliches Kennzeichen fast aller Ausstellungsgebäude des Spaniers ist ferner die fast ausschließliche Beschränkung auf Oberlicht, das aus bekannten Gründen in der Museumsarchitektur generell bevorzugt zum Einsatz kommt. Neben Lichteffekten, die den Innenraum dramatisieren und beispielsweise den Seitenkapellen des emeritensischen Nationalmuseums (Abb. 45), dem Ausstellungsstern der *Fundación Pilar y Joan Miró* (Abb. 74–77) und dem hohen Lichtschacht im Zentrum des *Davis Museum* (Abb. 110) eine fast mystische Atmosphäre verleihen, finden sich in Moneos Galerien immer wieder Variationen des in den Anfangsjahren des Museumsbaus entwickelten und in diesem Sinne klassischen Oberlichtaufbaus (*Museo Thyssen–Bornemisza* (Abb. 97), *Moderna Museet* (Abb. 126), *Audrey Jones Beck Building* (Abb. 145)). Trotz der zahlreichen konzeptionellen und motivischen Übereinstimmungen sind die Ausstellungsgebäude des Architekten stets sorgsam auf die Beschaffenheit der jeweiligen Sammlung abgestimmt. Die Möglichkeiten einer allusiven Bezugnahme auf die Exponate war dabei beim *Museo Nacional de Arte Romano* und der *Fundación Pilar y Joan Miró* wegen des thematisch klar umgrenzten und daher relativ homogenen Profils der Sammlungen von vorne herein am größten.

Wie die Gegenüberstellung der moneoschen Museen verdeutlicht, differieren diese Gebäude weniger funktional oder in ihrem reflektierten Verhalten gegenüber der Stadt, der Geschichte und den Ausstellungsstücken als vielmehr in der Individualität ihrer Antwort auf den urbanen Kontext und das spezifische Bauprogramm. In ihrer Verschiedenheit zeigen sie, wie ihr Erbauer die Gültigkeit einer einzigen Architektursprache verneint und statt dessen auf ein analytisches Verfahren setzt, das auf unterschiedliche Situationen mit unterschiedlichen Lösungen reagiert. Einmal gefundene Entwurfsprinzipien, bevorzugte Raumtypen und Bauformen werden dabei unter Berücksichtigung der örtlichen Situation und mit Hinblick auf die Beschaffenheit der auszustellenden Sammlung von Moneo flexibel variiert und weiterentwickelt. Sowohl bei seinen spanischen Ausstellungsgebäuden als auch bei seinen Museen in Wellesley,

Stockholm und Houston steht sein Name für eine in der europäischen Bautradition wurzelnde Architekturauffassung, die den Respekt vor dem spezifischen Ort mit einer nüchternen Formensprache und einer klaren Entwurfslogik verbindet. An die Stelle des Fetischcharakters der Museumssolitäre vieler Stararchitekten tritt in Moneos soliden Ausstellungsarchitekturen der Wille, aus den Vorgaben des jeweiligen Kontexts eine rationale Einheit zu schaffen, die die Kontinuität des Ortes, seiner Geschichte und seiner Gegenwart sicherstellt.

E. TECHNISCHE DATEN

1. Museo Nacional de Arte Romano

Projekt	Museo Nacional de Arte Romano
Standort	Calle José Ramón Melida, Mérida, Spanien
Bauherr	Ministerio de Cultura (span. Kulturministerium), Stadt Mérida
Architekt	Rafael Moneo, Madrid
Bauleitung	Francisco González Peiró, Rafael Luque
Bauunternehmen	Cubiertas y M.Z.O.V. S.A.
Entwurf	1980
Bauausführung	Juni 1981 – September 1985
Eröffnung	19. September 1986
Baukosten	\$ 3, 25 Mio
Konstruktion / Außenbau	– Ziegelwände mit Betonkern (z. T. Stahlbeton) – stählerne Paralleldachkonstruktion mit Verglasungen
Innenausbau (Ausstellungshalle)	– Ziegelwände mit Betonkern (z. T. Stahlbeton) – Bodenplatten aus Granit – Zwischengeschosse aus Betonplatten, gesichert von Stahlrohrgeländern – Sprossenfenster

bebaute Fläche (insgesamt)	10 380 m ²
Nettofläche	<u>Ausstellungsbereiche</u> - Hauptebene: 2 500 m ² - Zwischengeschosse: 1 548 m ² - Ruinengeschoss: 3 408 m ²
Nettofläche	<u>Eingangsbereich und Servicezonen</u> - Eingangshalle: 398 m ² - Audiovisueller Raum: 69 m ² - Auditorium: 152 m ² - Bibliothek: 152 m ² <u>Arbeits- und Lagerbereiche</u> - Büroräume: 200 m ² - Lager: 534 m ² - Werkstatt: 428 m ² - Fotostudio: 121 m ²

2. FUNDACIÓN PILAR Y JOAN MIRÓ

Projekt	Fundación Pilar y Joan Miró
Standort	Calle Joan de Saridakis, Calla Mayor, Mallorca, Spanien
Bauherr	Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca
Architekt	Rafael Moneo, Madrid
Projektteam	Luis Moreno Mansilla, Emilio Tuñon, Luis Rojo, Vincent-Francois Cortes
Bauleitung	Rafael Balaguer (Architekt), Antonio Esteva (Assistenz)
Bauunternehmen	Agromán S.A.
Auftrag	1986
Bauausführung	Juni 1989 – Juni 1991
Eröffnung	19. Dezember 1992
Baukosten	\$ 5, 4 Mio
Konstruktion / Außenbau	<ul style="list-style-type: none"> – verbundener, weißer Sichtbeton – Terrassengarten mit Bruchsteinmauern
Innenausbau (Ausstellungsgalerie)	<ul style="list-style-type: none"> – weiße Sichtbetonwände – grauer Industrieboden aus Santinyi, Mallorca – Stahlrahmenfenster – gemaserte Alabasterverblendungen vor Fensteröffnungen

bebaute Fläche (insgesamt)	3 500 m ²
Nettofläche	<ul style="list-style-type: none"> - Gesamtnutzfläche: 2 990 m² - Ausstellungsfläche Sternkörper: 612 m² - Wechselausstellungssaal: 110 m²

3. MUSEO THYSSEN–BORNEMISZA

Projekt	Museo Thyssen–Bornemisza im Palacio de Villahermosa
Standort	Paseo del Prado 8, Madrid 28014, Spanien
Bauherr	Fundación Thyssen–Bornemisza, Madrid
Baufinanzierung	Ministerio de Cultura (span. Kulturministerium)
Architekt	Rafael Moneo, Madrid
Projektteam	Luis Moreno Mansilla, Emilio Tuñon, Belén Hermida
Bauleitung	Rafael Moneo (Architekt), Vidal Gutiérrez (Bauleiter)
Bauunternehmen	Entrecanales y Távora S.A.
Auftrag	1989
Bauausführung	1990 – 1992
Eröffnung	8. Oktober 1992
Baukosten	\$ 27 Mio
Konstruktion / Außenbau	<ul style="list-style-type: none"> – bewehrter Beton – neue Fassade aus gepresstem Ziegel – vorhandenes Dach aus Lehmziegel – neue Dachaufbauten aus Ziegel – Laternen aus Ziegel, Stahl und Glas mit computergesteuerten Aluminiumlamellen

Innenausbau	<ul style="list-style-type: none"> - Wände (Galerien): Gips mit natürlichen Farbpigmenten - Böden: Travertin (Galerien), roter Marmor aus Alicante (Foyer) - Türrahmen und Sockelleisten: Kalkstein aus Colmenar
bebaute Fläche (insgesamt)	18 053 m ²
Nettofläche	<ul style="list-style-type: none"> - Galerien: 5 378 m² - Wechsellausstellungsbereich: 552 m² - Foyer / Lichthof: 532 m² - Museumsshop + Garderobe: 235 m² - Cafeteria: 331 m² - Lager: 585 m² - Büroräume: 492 m² - Werkstätten: 326 m² - Technikräume: 1 739 m² - Parkgarage: 1 726 m²

4. DAVIS MUSEUM

Projekt	Davis Museum and Cultural Center
Standort	Wellesley College, 106 Central Street, Wellesley, Massachusetts 02181, USA
Bauherr	Wellesley College, Wellesley, Mass.
Architekt	Rafael Moneo, Madrid
Projektarchitektin Partnerbüro	Victoria Kiechel Payette Associates, Boston
Bauunternehmen	Richard White Sons
Auftrag	April 1989
Entwurf	1990
Bauausführung	Mai 1991 – Mai 1993
Eröffnung	Oktober 1993
Baukosten	\$ 11,7 Mio
Konstruktion / Außenbau	<ul style="list-style-type: none"> – bewehrter Beton – Fassaden aus Backstein und sandgestrahlten Betonplatten – stählerne Dachkonstruktion mit Kupfersheds (Davis Museum) – Fensterglas in galvanisierten, weiß gestrichenen Stahlrahmen – Fensterkästen aus Aluminium (Davis Museum)

Innenausbau	<ul style="list-style-type: none"> - Innenwände / Decken: Gipsplatten (Galerien) - Böden: Schiefer (Foyer, Collins Café), Eichenparkett und ungestrichener Beton (Galerien) - Treppenhaus (Davis Museum): Ahorntäfelung, Betonstufen
bebaute Fläche (insgesamt)	5 667 m ²
Nettofläche	<ul style="list-style-type: none"> - Galerien: 1 760 m² - Café + Kino: 264 m² - Servicebereiche: 210 m² - Lager: 566 m² - interne Räume: 586 m²

5. MODERNA MUSEET + ARKITEKTURMUSEET

Projekt	Moderna Museet und Svenska Arkitekturmuseet
Standort	Skeppsholmen, Stockholm, Schweden
Bauherr	Schwedischer Staat (Statens Fastighetsverk, Stockholm)
Architekt	Rafael Moneo, Madrid
Projektarchitekten	Belén Moneo, Jeff Brock
Bauleitung	Max Holst
Partnerbüro	White Arkitekter (Ragnar Uppman)
Wettbewerb	Ausschreibung Mai 1990 (geladener Teilnehmer, 1. Preis, R. Moneo)
Entwurf	1990/91
Bauausführung	Frühjahr 1995 – September 1997
Eröffnung	12. Februar 1998
Baukosten	\$ 52,5 Mio
Konstruktion / Außenbau (Moderna Museet)	<ul style="list-style-type: none"> – bewehrter Beton – terracottafarbener Putz auf Ziegelwänden – Stahlrahmenfenster – Dach aus verstärktem Beton mit zinkverkleideter Dachkrone (Galerien, Dauerausstellung) – Dachkonstruktion in Leichtbauweise (Wechselausstellungssaal) – Laternen aus galvanisiertem Stahl und Glas

<p>Innenausbau (Moderna Museet)</p>	<p><u>Wände</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Birkenfurnier und polierter Kalkstein (öffentl. Bereiche) - Gipsplatten (Galerien und Büroräume) - gestrichener Beton (Lager, Werkstatt Räume) <p><u>Böden</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Kalksteinfliesen und Eichenparkett (öffentl. Bereiche) - Eichenparkett (Galerien) - Linoleum (Büro- und Arbeitsräume)
<p>Planung Innenausbau</p>	<p><u>Moderna Museet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Galerien, Foyer, Verkehrsflächen, Filmsaal, Auditorium (Rafael Moneo, Belén Moneo, Jeff Brock) - Büro- und Arbeitsräume (Nyréns arkitektkontor / Karen Nyrén, Malin Sjö Dahl) - Restaurant, Shop, Bibliothek (Sandel Sandberg AB / (Thomas Sandel, Stefan Scherrer, Louise Masreliez) <p><u>Arkitekturmuseet</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Sandel Sandberg AB (Thomas Sandel, Stefan Scherrer, Louise Masreliez)
<p>bebaute Fläche (insgesamt)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Moderna Museet: 20 645 m² - Arkitekturmuseet: 6 194 m²
<p><u>Nettofläche</u></p> <p>Moderna Museet</p> <p>Arkitekturmuseet</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Galerien 5 249 m² - Büroräume 1 146 m² - Werkstätten + Lager 5 675 m² - Restaurant + Küche 887 m² - Ausstellungsfläche: 1 911 m² - Büro-/Arbeitsräume 1 331 m² - Werkstätten + Lager 1 858 m²

6. AUDREY JONES BECK BUILDING

Projekt	Audrey Jones Beck Building des Museum of Fine Arts
Standort	1001 Bissonnet Street (Ecke Main Street), Houston 77005, Texas, USA
Bauherr	Museum of Fine Arts, Houston
Architekt	Rafael Moneo, Madrid
Projektarchitekt	Eduardo Miralles
Partnerbüro	Kendall-Heaton Associates
Bauunternehmen	W. S. Bellows Construction Corporation, Houston
Entwurf	1992-1995
Bauausführung	1996-1999
Eröffnung	25. März 2000
Baukosten	\$ 83 Mio
Konstruktion / Außenbau	<ul style="list-style-type: none"> - bewehrter Beton - Fassaden aus Kalkstein und Dakota-Granit - Stahlrahmenfenster - Laternen aus Stahl und Glas
Innenausbau	<ul style="list-style-type: none"> - Wände: weiße und farbige Innenwände (Galerien), Sockelleisten aus Kalkstein (Galerien) Wandverkleidung aus Kalksteinplatten (Foyer) - Böden: Eichenparkett (Galerien), Bodenplatten aus

	Kalkstein (Galerien, Foyer) – Rolltreppe (Foyer) – Türrahmen mit Bronzebeschlägen (Galerien)
bebaute Fläche (insgesamt)	17 879 m ²
Ausstellungsfläche	7 841 m ²

F. ABKÜRZUNGEN – ZEITSCHRIFTEN

A + U	=	A + U, Architecture and Urbanism
A + V	=	A & V, Monografías de Arquitectura y Vivienda
ABIT	=	Abitare
AD	=	Architectural Design
AIC	=	Architecture Intérieure Créée
AIT	=	Architektur, Innenausbau, Technischer Ausbau
AMC	=	Le Moniteur A.M.C.
AnArq	=	Anales de Arquitectura
ARCH	=	Architecture
ARCH d`A	=	L`Architecture d`aujourd`hui
ArchD	=	Architectural Digest
ARCHEO	=	Archeologia, Les Artistes contemporains et l`Archéologie
ArchiT	=	Archithese
ArchR	=	Architectural Record
ArchRV	=	The Architectural Review
ARQ	=	Arquitectura
ArqBIS	=	Arquitectura BIS
ArqV	=	Arquitectura Viva
art	=	art. Das Kunstmagazin
ASS	=	Assemblage
BauM	=	Baumeister
BauW	=	Bauwelt
BD	=	Building Design
BollAE	=	Bolletín de la Asociación española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas
2C	=	2C Construcción de la Ciudad
CB	=	Casabella
ConnA	=	Connaissance des Arts
CROQ	=	El Croquis
CuadpD	=	Cuadernos para el Diálogo

DB	=	Deutsche Bauzeitung
DBZ	=	Deutsche Bauzeitschrift
DisInt	=	Diseño Interior
FAZ	=	Frankfurter Allgemeine Zeitung
HyArq	=	Hogar y Arquitectura
Inf. Com. Esp.	=	Información Comercial Española. Revista del Servicio de Estudios del Ministerio de Cultura
Lápiz	=	Lápiz. Revista internacional de Arte
LotInt	=	Lotus International
NZZ	=	Neue Züricher Zeitung
OESTE	=	Oeste, Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura
OPP	=	Oppositions
ProgArch	=	Progressive Architecture
RevEE	=	Revista de Estudios Extremeños
RevOcc	=	Revista de Occidente
UIA	=	UIA International Architect
WBW	=	Werk, Bauen + Wohnen

G. LITERATURVERZEICHNIS

1. SELBSTSTÄNDIGES SCHRIFTTUM

Aalto, Alvar (Ed.): Alvar Aalto. Il Báltico e il Mediterraneo, Venedig 1990

Adam, Jean Pierre: La Construction Romaine. Matériaux et Techniques, Paris 1984

Allegrét, Laurence: Les Musées, Mailand, Paris 1987 (darin: Museo Nacional de Arte Romano, S. 94–105)

Ders.: Musées, Bd. 2, Paris 1992

Almagro, Martín: Guía de Mérida, 6. Aufl., Valencia 1974

Álvarez Martínez, José María; Barrera Antón, José Luis de la; Velázquez Jiménez, Agustín: Mérida. Guía Arqueológico-Artística, León 1992

Amsonleit, Wolfgang: Contemporary European Architects, Vol. I, Köln 1994, (darin: José Rafael Moneo, S. 150–157)

Andersson, Henrik O; Bedoire, Frederic: Stockholms byggnader, Stockholm 1974

Argan, Giulio C: Enciclopedia Universale dell'Arte, Venedig 1962

Baldellou, Miguel Ángel; Capitel, Antón: Arquitectura española del siglo XX, Madrid 1995

Barcelona, Architektur und Städtebau zur Olympiade 1992, Stuttgart, Zürich 1991

Barcelona, Stadt und Architektur, Köln 1997

Barthelmeß, Stephan: Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur, München 1988

Beveridge, Charles; Rockelean, Paul: Frederick Law Olmsted, New York 1995

Bofinger, Helge (Ed.): Junge Architekten in Europa, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983 (darin: I. de Solà-Morales: Spanische Architektur: Der Klimawechsel in den siebziger Jahren, S. 9–26)

Borngässer, Barbara (Ed.): Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal, 10. Jahrgang, Göttingen 1998

Dies.: Architektur und Image: Das Centre de Cultura Contemporània und das Museu d'Art Contemporani in Barcelona; in: Dies. (Ed.): Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V., Göttingen 1998, S. 132–144 (span. Zusammenfassung, S. 145–147)

Brawne, Michael: Neue Museen, Planung und Einrichtung, Stuttgart 1965

Ders.: Das neue Museum und seine Einrichtung, Stuttgart 1982

Brodribb, Gerald: Roman Brick and Tile, Gloucester 1987

Brödner, Erika: Wohnen in der Antike, Darmstadt 1989

Bru, Eduard: Arquitectura española contemporánea / Spanish Contemporary Architecture, Barcelona 1984

Cano de Gardoqui, José Luis: Panorama de los Museos en España desde la perspectiva de su dependencia administrativa; in: B. Borngässer (Ed.): Mitteilungen der Carl Justi-

- Vereinigung e. V., Göttingen 1998, S. 108–113
- Capella*, Julia; Larrea Quim: Architekten Designer der Achtziger, Stuttgart 1988
- Capitel*, Antón; Solà-Morales, Ignasi de: Contemporary Spanish Architecture: An Eclectic Panorama, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Architectural League New York im Juli 1986, New York 1986
- Ders.: Artículos y ensayos breves 1976–1991, Madrid 1991 (darin: Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto, S. 331–351)
- Catoir*, Barbara: Miró auf Mallorca, München, New York 1995
- Cela*, Camilo José; Serra, Pere A. (Eds.): Miró et Mallorca, Paris 1985
- Coarelli*, Filippo: Rom. Ein archäologischer Führer, Freiburg i. Br. 1974
- Consejería de Educación y Cultura, Junta de Extremadura (Eds.): Monumentos Artísticos de Extremadura, Salamanca 1986
- Cook*, John W., Klotz, Heinrich: Conversations with Architects, New York 1973 (darin: Paul Rudolph, S. 90–121)
- Dal Co*, Francisco: Clasicismo nórdico, Mailand 1988
- Davis*, Douglas: The museum transformed. Design and Culture in the post-pompidou Age, New York 1990
- Denti*, Giovanni; Zilioli, Amedeo (Eds.): Josep Lluís Sert. La Fondazione Miró di Barcellona, Florenz 1992
- Diez Medina*, Carmen: Das "Gefühl des Wissens" als treibende Kraft in der Architektur von Rafael Moneo, Diss., dreibändig, Technische Universität Wien, Fakultät für Architektur, Wien 1996
- Doncel Rangel*, Javier: Evolución de la estructura urbana de Mérida; in: Urbanismo e Historia Urbana en el Mundo Hispano. Segundo Simposio 1982, Bd. 1, Madrid 1985, S. 263–273
- Dorner*, Elke: Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 1999
- Drebusch*, Günter: Industriearchitektur, München 1976 (= Heyne Stilkunde 6)
- Durand*, Jean Nicolas Louis: Précis de Leçons d'Architecture données à l'Ecole polytechnique, 2. vol, anno X – anno XIII, Paris 1802–1805
- Eyrich Tyler*, Paula; Tyler, Ron: Texas Museums. A Guidebook, Austin 1983, (darin: Museum of Fine Arts, Houston, S. 154)
- Ferro*, Sergio; Kebbal, Chérif; Potié, Philippe; Simonnet, Cyrille: Le Corbusier. Le Couvent de la Tourette, Marseille 1987
- Fisher*, Irving David: Frederick Law Olmsted and the City Planning Movement in the United States, Ann Arbor, Michigan 1976
- Flagge*, Ingeborg (Ed.): Museumsarchitektur 1985, Hamburg 1985
- Flores*, Carlos: Arquitectura española contemporánea, Bd. I, 1880–1950, Madrid 1989
- Fochs*, Carlos (Ed.): J. A. Coderch de Sentmenat 1913–1984, Barcelona 1989
- Fondation Beyeler (Ed.): Renzo Piano – Fondation Beyeler, Basel, Boston, Berlin 1998
- Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (Ed.): Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Guia – Guide / Activitats – Actividades – Activities, Mallorca 1996
- Fundación Juan March (Ed.): Extremadura (Tierras de España), Madrid, Barcelona 1979
- Fusaro*, Florindo (Ed.): Le biblioteche di Alvar Aalto, Rom 1981
- Gallego*, José Manuel: Manuel Gallego, Barcelona 1992

- Garín Llombart*, Felipe Vicente: Schätze aus dem Prado, München 1996
- Garrido*, Lolo; Olivares, Javier; Olivares, Pablo: Museos de Madrid, Madrid 1990, (darin: Museo Thyssen-Bornemisza, S. 106–109)
- Giedion*, Siegfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Architektur, Zürich, München 1976
- Glyptothek München 1830–1980, Ausstellungskatalog, München 1980 (darin: Helmut Selig: Das Museum als Aufgabe der Architektur im Frankreich der Revolutionszeit, S. 328–333; Josef Wiedemann: Der Innenausbau der Glyptothek nach der Zerstörung, S. 386–397; Klaus Vierneisel: Ein Nachwort zur heutigen Glyptothek, S. 398–402)
- Granell*, Enrique (Ed.): Bankinter, 1972–1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo, Almería 1994
- Güell*, Xavier (Ed.): Arquitectura española contemporánea. La década de los 80, Barcelona 1990 [dt. Ausgabe: Spanische Architektur der achtziger Jahre, Berlin 1990]
- Guerra de la Vega*, Ramón: Historia de la Arquitectura en el Madrid de los Austrias 1516–1700, s. l. 1984
- Guía Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, (Koordination Gabriel Ferret), Mallorca 1992
- Highlights of Art. Thyssen-Bornemisza-Museum Madrid, Köln 2001
- Holmdahl*, Gustav; Lind, Sven Ivar; Ödeen, Kjell (Eds.): Gunnar Asplund Architect 1885–1940, Stockholm 1950
- Howey*, John: The Sarasota School of Architecture 1941–1966, Boston (MIT) 1995
- Hultin*, Olof; Johansson, Bengt OH; Mårtelius, Johan; Wøern, Rasmus: The complete Guide to Architecture in Stockholm, Stockholm 1998
- Jodidio*, Philip (Ed.): Contemporary European Architects, Vol. III, Köln 1995, (darin: Davis Museum, S. 121–123)
- Ders.: Santiago Calatrava, Köln 1998 (darin: Extension for the Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin, USA, 1994 – , S. 98–103)
- Johnson*, Philip: Mies van der Rohe, London 1978 (= 3. Ausgabe von Johnsons 1947 anlässlich der Mies van der Rohe Ausstellung im Museum of Modern Art, New York vom 16. Sept. bis 23. Nov. 1947 erstmals erschienener Monografie)
- Kaiser Wortmann*, Johannes: Museos y Reconstrucción urbana en la Barcelona Democrática / Museen und Stadtbau im demokratischen Barcelona; in: B. Borngässer (Ed.): Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e.V., Göttingen 1998, S. 152 f.
- Klotz*, Heinrich; Krasse, Waltraud: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany, Frankfurt a. M., Stuttgart 1985
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Ed.) / Becker, Annsofie (Bearb.): Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vom 25. Nov. 1994 bis 26. Febr. 1995, Bonn 1994
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn (Ed.): Moderna Museet Stockholm, Publikation anlässlich der Ausstellung "Die großen Sammlungen IV, Moderna Museet Stockholm zu Gast in Bonn" in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vom 4. Juli 1996 bis 12. Jan. 1997, Ostfildern-Ruit 1996 (darin: Pontus Hulten: Fünf Fragmente aus der Geschichte des Moderna Museet, S. 9–25; Björn Springfeldt: In den 90er Jahren: Der Traum von einem Neubau und ein "Catch-22", S. 31–34)
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn; Museo del Prado, Madrid (Eds.): Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV., Katalog zur Ausstellung "Die großen Sammlungen IX, Velázquez, Rubens und Lorrain – Malerei am Hof Philipps, Museo del Prado zu Gast in Bonn" in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vom 8. Okt. 1999 bis 23. Jan. 2000, Bonn, Madrid 1999 (darin: Fernando Checa Cremades: Der neue Prado, S. 8–14)

Lamer, Hans; *Kroh*, Paul: Wörterbuch der Antike, 9. verbesserte und ergänzte Auflage, Stuttgart 1989 (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 96)

Lamprecht, Heinz-Otto: Opus Caementitium. Bautechnik der Römer, Düsseldorf 1984

Llorens, Tomás; *Borobia Guerrero*, María del Mar; *Vela*, Concha: Führer des Museums Thyssen-Bornemisza, Barcelona, Madrid 1994

Lorenz, Thuri: Römische Städte, Darmstadt 1987 (= Grundzüge Bd. 66)

MacDonald, William L.: The architecture of the Roman Empire. An introductory study, Bd. 1, New Haven, Conn., London 1982

Machado, Rudolfo, e-Koury, Rodolphe (Eds.): Monolithic Architecture, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Heinz Architectural Center, the Carnegie Museum of Art, Pittsburg vom 30. Sept. bis 11. Febr. 1996, München, New York 1995 (darin: Rafael Moneo: Kursaal Cultural Center and Auditorium, S. 104–113)

Mack, Gerhard: Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert, Basel 1999 (darin: Moderna und Arkitektur Museet, Stockholm. Das fast verschwindende Museum – Gespräch mit Rafael Moneo, S. 64–73)

Mannino, Edgardo; *Paricio*, Ignacio; *J. Ll. Sert*. Construcción y Arquitectura, Barcelona 1983

Marta, Roberto: Architettura Romana. Tecniche costruttive e forme architettoniche del mondo romano, Rom 1985

Ders.: Tecnica Costruttiva Romana, Rom 1991

Menges, Axel (Ed.): Rafael Moneo. Audrey Jones Beck Building. The Museum of Fine Arts, Houston; Stuttgart, London 2000

Miller, Naomi; *Morgan Keith*: Boston Architecture, 1975–1990, München 1990 (darin: Sackler Museum, S. 208 f. / Busch-Reisinger Museum, S. 218)

Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Dirección de los Museos Estatales (Eds.): Museo Nacional de Arte Romano Mérida, 2. Aufl, Madrid 1991

Ministerio de Cultura (Ed.): Museos Españoles. Datos Estadísticos, Madrid 1995

Ministerio de Educación y Cultura (Ed.): Museo del Prado. Madrid España. Propuestas presentadas al concurso internacional de arquitectura del Museo del Prado / International Architectural Competition for the Prado Museum – Proposals submitted, Ausstellungskatalog, Madrid 1996

Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, Museo Nacional del Prado (Eds.): El nuevo Museo del Prado, Madrid 2000

Ministerio de Obras Públicas y Transportes (Ed.): Primera Bienal de Arquitectura Española Contemporánea, Ausstellungskatalog, Madrid 1991 (darin: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, S. 52–57)

Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente; Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura (Eds.): Museos y arquitectura. Nuevas perspectivas, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Circulo de Bellas Artes, Madrid vom 10. Mai bis 12. Juli 1994, Madrid 1994 (darin: Museo Davis y Centro Cultural, S. 94–101)

Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente (Ed.): Jørn Utzon, Ausstellungskatalog, Madrid 1995

Moleón Gavilanes, Pedro: Proyectos y obras para el Museo del Prado: Fuentes documentales para su historia, Madrid 1996

Moneo, Rafael; *Mårtelius*, Johan: Moderna Museet och Arkitektur-Museet i Stockholm / Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm, Stockholm 1998

Montaner, Josep María; *Oliveras*, Jordi: Los museos de la última generación, Barcelona 1986 [dt. Ausgabe: Die Museumsbauten der neuen Generation, Stuttgart, Zürich 1987]

- Montaner*, Josep María: Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura, Barcelona 1990 [dt. Ausgabe: Neue Museen, Räume für Kunst und Kultur, Stuttgart 1990]
- Ders.: Museos para el nuevo Siglo, Barcelona 1995
- Montoliú Camps*, Pedro (Ed.): Madrid. Villa y corte, Bd. I und II, Madrid 1987
- Morgan*, William: Collegiate Gothic. The Architecture of Rhodes College, Columbia, Missouri 1989
- Müller*, Werner; Vogel Gunther: dtv-Atlas zur Baukunst, Bd. I + II, 9. Aufl., München 1992
- Muratori*, Saverio: Studi per una operante storia di Venezia, Rom 1960
- Newhouse*, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998 [engl. Originalausgabe: Towards a new Museum, New York 1998]
- Nigst*, Peter; Akademie der bildenden Künste Wien (Eds.): Rafael Moneo. Bauen für die Stadt, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Akademie der Bildenden Künste in Wien vom 1. April bis zum 20. Mai 1993, Stuttgart 1993
- Noehles-Doerk*, Gisela: Das Museum für abstrakte Kunst der "Casas Colgadas" in Cuenca und die Kunstpolitik Francos; in: B. Borngässer (Ed.): Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V., Göttingen 1998, S. 80–91
- Norberg-Schulz*, Christian: Skandinavische Architektur. Neue Tendenzen im Bauen der Gegenwart, Stuttgart 1993 (darin: Schweden, S. 156–180)
- Nordin Lidberg*, Marie; Braathen, Lotta; Selander, Johanna; Perlmutter, Michael: Arkitekturguide Stockholm / Guide to Stockholm architecture, Stockholm 1997
- Pauly*, Danièle (Ed.): Le Corbusier et la Méditerranée, Ausstellungskatalog, Éditions Parenthèses Musées de Marseille, Ausstellung im Centre de la Vieille Charité, Marseille vom 27. Juni bis 27. Sept. 1987, Marseille 1987
- Plagemann*, Volker: Das Deutsche Kunstmuseum 1790–1870, München 1967
- Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura / Instituto Chileno del Cemento y del Hormigón (Ed.): Rafael Moneo. Contra la indiferencia como norma, Anyway Ediciones Santiago de Chile, Juli 1995 (darin: Museos de Arte Moderno y de Arquitectura, Estocolmo, S. 90–99; Museo Davis, Wellesley, S. 112–123)
- Quatremère de Quincy*, Antoine C.: Dictionnaire Historique de l'Architecture, Paris 1832
- Rakob*, Friedrich: Römische Architektur; in: Kraus, Theodor (Ed.): Das Römische Weltreich, Frankfurt a. M., Berlin 1990 (= Sonderausgabe der Bände 1–12 der Propyläen Kunstgeschichte), S. 153–190
- Ramos Sánchez*, Fermín: Mérida, sus monumentos. Guía breve, Mérida 1992
- Rico*, Juan Carlos (Ed.): Museos Arquitectura Arte. Los espacios expositivos, Madrid 1994
- Robison*, Andrew: Piranesi. Early Architectural Fantasies. A Catalogue Raisonné of the Etchings, National Gallery of Art Washington 1986
- Rogers*, Ernesto N.: Esperienza di un Corso Universitario. La utopia della realtà, Bari 1965
- Rossi*, Aldo: L'Architettura della città, Padua 1966
- Ruiz Cabrero*, Gabriel: El Moderno en España, Arquitectura 1945–2000, Sevilla 1998
- Sáenz de Oíza*, Francisco Javier; Capitel, Antón; Sáenz Guerra, J.: Javier Sáenz de Oíza, arquitecto, Madrid 1996
- Saliga*, Pauline; Thorne Martha (Eds.): Building in a New Spain. Contemporary Spanish Architecture, Ausstellungskatalog (engl. Ausgabe) zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie des MOPU in Madrid vom 23. April bis 26. Mai 1992 und im Art Institut of Chicago vom 24. Okt. 1992 bis 3. Jan. 1993, Barcelona, Chicago 1992
- Schubert*, Hannelore: Moderner Museumsbau, Stuttgart 1986

- Schulze*, Franz: Mies van der Rohe. Leben und Werk, Berlin 1986 [engl. Originalausgabe: Mies van der Rohe. A Critical Biography, Chicago, London 1986]
- Seling*, Helmut: Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur, Diss., Freiburg i. Br. 1954
- Solà-Morales*, Ignacio: Contemporary Spanish Architecture. An eclectic panorama, New York 1986
- Solà-Morales*, Ignasi de; Capitel, Antón; Buchanan, Peter u. a.: Birkhäuser Architekturführer Spanien 1920–1999, Basel, Berlin, Boston 1998
- Sombricio*, Carlos: La arquitectura española de la Ilustración, Madrid 1986, (darin: Antonio López Aguado, S. 350–354)
- Speck*, Lawrence W.: Landmarks of Texas Architecture, Austin 1986 (darin: Museum of Fine Arts Houston / Mies van der Rohe, S. 104–109)
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Ed.): Gemäldegalerie Berlin. Der Neubau am Kulturforum / Gemäldegalerie Berlin. The new building at the Kulturforum, Berlin 1998
- Stadt Frankfurt am Main, der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Eds.): Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1985 (= Schriftenreihe des Hochbauamts zu Bauaufgaben der Stadt Frankfurt am Main)
- Steele*, James: The Museum Builders, London 1994
- Stephens*, Suzanne (Ed.): Building the new Museum, New York 1986
- Tzonis*, Alexander; Lefaivre, Lionel: Architecture in Europe. Memory and Invention since 1968, London 1992, (darin: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, S. 148–150)
- Venturi*, Robert: Complexity and Contradictions in Architecture, New York 1966
- Ders., Scott Brown, Denise; Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Braunschweig, Wiesbaden 1979
- Vitruv*. Zehn Bücher über Architektur, (übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch), 4. Aufl., Darmstadt 1987
- Wetzel*, Christoph (Ed.): Belser Stilgeschichte, Studienausgabe in 3 Bänden, Bd. 1, Stuttgart 1999
- Winter*, Karin (Ed.): Close to Stockholm, Stockholm 1993 (darin: Östasiatiska museet / Skeppsholmkyrkan / Arkitekturmuseet / Moderna Museet, S. 122 f.)
- Dies. (Ed.): Rafael Moneo. Byggnader och Projekt, 1973–1993, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im schwedischen Architekturmuseum in Stockholm von Oktober 1993 bis Januar 1994, Stockholm 1993
- Wittkower*, Rudolf: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969
- Zabalbeascoa*, Anatxu: Die neue spanische Architektur, Stuttgart 1992 [engl. Ausgabe: The new spanish Architecture, New York 1992]
- Zaitzevsky*, Cynthia: Frederick Law Olmsted and the Boston Park System, Cambridge, Mass., London 1982
- Zevi*, Bruno (Ed.): Architecture as space, New York 1957

2. ZEITSCHRIFTEN (NACH ERSCHEINUNGSJAHR GEORDNET)

Anteproyecto de edificio destinado a centro emisor en la Plaza del Obradoiro;
in: *ARQ*, 1963, Nr. 50, S. 7-18

Moneo, Rafael: Una obra de Ignazio Gardella. Casa alle Zattere, Venecia;
in: *ARQ*, 1964, Nr. 61, S. 43-50

Moneo, Rafael: Notas sobre el desarrollo urbanístico de Roma en los últimos cien años;
in: *HyArq*, 1964, Nr. 50, S. 35-49

Moneo, Rafael: Una visita a Poissy. Villa Saboya;
in: *ARQ*, 1965, Nr. 74, S. 35-41

Usine de Transformateurs Diestre. Zaragoza;
in: *ARCH d'A*, 1967, Nr. 133, S. 70-72

Pevsner, Nicolaus: The Genesis of the Museum – Helmut Selig;
in: *ArchRV*, 1967, Nr. 840, S. 103-114

Moneo, Rafael: Madrid. Análisis del desarrollo urbano en los últimos veinticinco años;
in: *Inf. Com. Esp.*, 1967, Nr. 4

Moneo, Rafael: La llamada "Escuela de Barcelona";
in: *ARQ*, 1969, Nr. 121, S. 1-5

Fabrik Diestre;
in: *WBW*, 1969, Nr. 56, S. 96 f.

Moya, Luis: El Palacio de Villahermosa en Madrid (A. López Aguado);
in: *Bolletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1970, Nr. 31, S. 62

Moneo, Rafael: El desarrollo urbano de Madrid en los años sesenta;
in: *CuadpD*, 1970, April

Edificio Urumea, San Sebastián;
in: *HyArq*, 1972, Nr. 98, S. 98-102

Moneo, Rafael: Gregotti y Rossi;
in: *ArqBIS*, 1974, Nr. 4, S. 1-4

Moneo, Rafael: Aldo Rossi. The Idea of Architecture and the Modena Cemetery;
in: *OPP*, 1976, Nr. 5, S. 1-30

Junquera, Juan José: El Palacio de Villahermosa y la Arquitectura de Madrid;
in: *Villa de Madrid*, 1976, Nr. 53, S. 27-38

Ruiz Cabrero, Gabriel: Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?;
in: *ARQ*, 1977, Nr. 208/209, S. 104-111

Moneo, Rafael: "After Modern Architecture": Entrados ya en el último cuarto del siglo;
in: *ArqBIS*, 1978, Nr. 22, S. 2-5 (dt. Übers. in: Rafael Moneo. Bauen für die Stadt, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Akademie der Bildenden Künste Wien vom 1. April bis zum 20. Mai 1993, Stuttgart 1993, S. 9-12)

Bankinter, Madrid;
in: *ArqBIS*, 1978, Nr. 23/24, S. 16-21

Moneo, Rafael: On Typology;
in: *OPP*, 1978, Nr. 13, S. 22-44

Moneo, Rafael: La obra reciente de Aldo Rossi: Dos reflexiones;
in: *2C*, 1979, Nr. 14, S. 38 f.

Moneo, Rafael, Solà-Morales, Manuel de: La proposta di concorso e il progetto esecutivo per il poligono 10 di Lacua;
in: *CB*, 1979, Nr. 453, S. 28 f

- Bankinter;
in: *ARQ*, 1980, Nr. 222, S. 42–45
- Ortelli, Luca: Rafael Moneo. Il municipio di Logroño. Neorazionalismo spagnolo? / The Logroño Town Hall. Spanish Neo-Rationalism?;
in: *LotInt*, 1981, Nr. 33, S. 61–66
- Vitale, Daniele: Rafael Moneo, Architetto. Progetti e opere / Rafael Moneo, Architect. Designs and Works;
in: *LotInt*, 1981, Nr. 33, S. 67–69
- Rafael Moneo. Contradictions of Architecture as History;
in: *AD*, 1982, Nr. 7/8, S. 54
- Capitel, Antón: Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo;
in: *ARQ*, 1982, Nr. 236, S. 9–17 (auch publiziert in: Capitel, Antón: Artículos y ensayos breves 1976–1991, Madrid 1993, S. 181–195)
- El Ayuntamiento de Logroño;
in: *ARQ*, 1982, Nr. 236, S. 19–33
- Valdés Ruiz de Assin, Alfonso: Moneo Valles, José Rafael. Retórica y Experimentalismo;
in: *ARQ*, 1982, Nr. 236, S. 41–47
- Solà-Morales, Ignasi de: Support, Surface. Il Progetto di Rafael Moneo per il Museo Archeologico di Mérida;
in: *LotInt*, 1982, Nr. 35/II, S. 86–92
- Moneo, Rafael: Un Mies menos conocido (Casa Hermann Lange y Casa Esthers, Krefeld);
in: *ArqBIS*, 1983, Nr. 44, S. 2–5
- Un hôtel de ville à Logroño. Espagne;
in: *AMC*, 1983, Nr. 2, S. 74–80
- Dunster, David: Madrid, Moneo and Type. An Introduction to the Arguments for Typology;
in: *UIA*, 1983, Nr. 2, S. 8 f.
- Capitel, Antón: Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano, Mérida (Badajoz);
in: *ARQ*, 1984, Nr. 248, S. 46 f. (auch publiziert in: Capitel, Antón: Artículos y ensayos breves 1976–1991, Madrid 1993, S. 251–256)
- Frechilla, Javier: Museo de Arte Romano, Mérida;
in: *ARQ*, 1984, Nr. 248, S. 113–138
- Polin, Giacomo: Moneo, Rafael: Il Museo di Arte Romana a Mérida;
in: *CB*, 1984, Nr. 501, S. 52–63
- Zwischen Vernachlässigung und Erfolg. Zur Situation des Spanischen Museumswesens;
in: *NZZ*, 1984, 8. Februar
- Moneo, Rafael: Museo de Arte Romano;
in: *Oeste, Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura*, 1984, Nr. 3/4, S. 6–17
- Frampton, Kenneth: Anti tabula rasa: Hacia un regionalismo crítico;
in: *RevOc*, 1984, Nr. 11, S. 29–41
- Typologie und Ort. José Rafael Moneo: Vermittler zwischen den Generationen;
in: *WBW*, 1984, Nr. 9, S. 42–45
- Fumagalli, Paolo: Ein Museum als Ausstellungsgegenstand;
in: *WBW*, 1984, Nr. 12, S. 18–23 (Museo Nacional de Arte Romano)
- Poisay, Charles: Rafael Moneo, Musée Archéologique de Mérida;
in: *AMC*, 1985, Nr. 8, S. 70–84
- Buchanan, Peter: Museum, Mérida, Spain. Rafael's Spanish Romans;
in: *ArchRV*, 1985, Nr. 1065, S. 38–47

- Mangada, Eduardo: Dibujar después de construir;
in: *ARQ*, 1985, Nr. 252, S. 16 (Museo Nacional de Arte Romano)
- Moneo, Rafael: Mérida Museo de Arte Romano, 1980-1985;
in: *CROQ*, 1985, Nr. 4, S. 73-115
- Levene, Richard C.; Márquez, Cecilia: Entrevista con Rafael Moneo / Interview with Rafael Moneo;
in: *CROQ*, 1985, Nr. 20, S. 4-11
- González Cobelo, José Luis: Bankinter, Madrid 1972-1977. De nuevo Bankinter;
in: *CROQ*, 1985, Nr. 20, S. 17-36
- Logroño Ayuntamiento 1973-1981;
in: *CROQ*, 1985, Nr. 20, S. 37-71
- Dal Co, Francesco: Museo d'Arte Romana a Mérida;
in: *LotInt*, 1985, Nr. 46, S. 23-35
- Rafael Moneo. Bankinter;
in: *ABIT*, 1986, Nr. 246, S. 176 f.
- Moneo, Rafael: Museo Nacional de Mérida;
in: *ASS*, 1986, Nr. 1, S. 72-83
- Barandilla Rotula;
in: *ON*, 1986, Nr. 74, S. 13
- Buchanan, Peter: Rafael Moneo;
in: *ProgArch*, 1986, Nr. 6, S. 73-81
- Moneo, Rafael: The Solitude of Buildings;
in: *A + U*, 1987, Nr. 227, S. 32-40
- Nationalmuseum für Römische Kunst in Mérida;
in: *BauM*, 1987, Nr. 2, S. 13-21
- Strady, Nicholas: Spain's new Museum;
in: *Connoisseur*, 1987, Nr. 903, S. 36 u. 40 (Museo Nacional de Arte Romano)
- Moneo, Rafael: The National Museum of Roman Art in Mérida;
in: *Museum*, 1987, Nr. 155, S. 192-196
- Searing, Helen: The development of a museum typology;
in: *Museum News*, 1987, April, S. 20-31
- Álvarez Martínez, José María: El Museo Nacional de Arte Romano;
in: *RevEE*, 1987, Nr. 11, S. 285-309
- Meyhöfer, Dirk: Monument für die Antike;
in: *Architektur und Wohnen*, 1988, Nr. 1, S. 130-137 (Museo Nacional de Arte Romano)
- Edificio de oficinas en Sevilla;
in: *ARQ*, 1988, Nr. 271/272, S. 36-51 (Previsión Española)
- Ampliación de la estación de Atocha;
in: *ARQ*, 1988, Nr. 274, 46-65
- Buchanan, Peter: Una esquina sentimental. Moneo en Sevilla;
in: *ArqV*, 1988, Nr. 1, S. 21-23 (Previsión Española)
- Barrera Antón, José Luis de la: El Museo Nacional de Arte Romano y la herencia clásica;
in: *BolIAE*, 1988, Nr. 3, S. 119-128
- Genealogia della scuola di Madrid;
in: *CB*, 1988, Nr. 547, S. 52 f.
- Rafael Moneo en Sevilla. Nueva sede para la Previsión Española;
in: *CROQ*, 1988, Nr. 35, S. 30-49

- Atocha. Nueva estación de ferrocarril, Madrid, 1985–1988;
in: *CROQ*, 1988, Nr. 36, S. 64–83
- Guski, Simone: Staat und Stifter in Konkurrenz. Boom der Museumsbauten in Spanien;
in: *Der Tagesspiegel*, 1988, 28. Februar
- Dies.: Doch der Prado bleibt das Lieblingskind;
in: *Die Welt*, 1988, 26. April
- Dies.: Museumsboom in Spanien;
in: *Die Welt*, 1988, 26. November
- Morteo, Enrico: L´interno del museo d´Arte Romana a Mérida;
in: *Domus*, 1988, Nr. 690, S. 52–61
- Sammlung Thyssen. Gut siebenhundert Gemälde gehen für 10 Jahre nach Madrid;
in: *Handelsblatt*, 1988, 8. April
- Werner, Frank: Sulla tipologia dei musei negli anni ottanta / On the typology of museums of the eighties;
in: *LotInt*, 1988, Nr. 55, S. 37–53
- Einigung Baron von Thyssen mit Madrid. Befristete Überführung eines Teils der Bilder?;
in: *NZZ*, 1988, 9. April
- Museum design discussed in Houston;
in: *ProgrArch*, 1988, Nr. 5, S. 26 u. 28
- 500 Millionen Peseten für Thyssen–Sammlung;
in: *Volksblatt*, 1988, 14. April
- A + U*, 1989, Nr. 227 (Rafael Moneo)
- Dal Co, Francesco: On Moneo´s National Museum of Roman Art, Mérida;
in: *A + U*, 1989, Nr. 227, S. 73–76
- Urumea Building, San Sebastián;
in: *A + U*, 1989, Nr. 227, S. 108–111
- Casa Gómez–Acebo, Madrid;
in: *A + U*, 1989, Nr. 227, S. 112–117
- Sainz, Jorge: Cúpulas para el Aeropuerto;
in: *A & V*, 1989, Nr. 20, S. 66–69 (Flughafen San Pablo)
- Museo de Arte Romano de Mérida: Bocetos. El proyecto inicial. La situación final. Un recorrido visual;
in: *AnArq*, 1989, Nr. 1, S. 42–71
- De Teresa Trilla, Enrique: Idea y orden formal. Una hipótesis sobre el proceso proyectural;
in: *AnArq*, 1989, Nr. 1, S. 73–79 (Museo Nacional de Arte Romano)
- Echevarría, Juan José: La Analogía Romana;
in: *AnArq*, 1989, Nr. 1, S. 81 f. (Museo Nacional de Arte Romano)
- Banco de España. Sede provincial, Jaén, 1983–1988;
in: *CROQ*, 1989, Nr. 37, S. 68–79
- Fundació Pilar Juncosa i Joan Miró;
in: *D´A, Revista Balear d´Arquitectura*, 1989, Nr. 1, S. 4–23
- Alameda, Sol: Rafael Moneo. La claridad de lo complejo (entrevista);
in: *El País Semanal*, 1989, 19. Febr., S. 20–27
- Villahermosa–Palast. Umgestaltung durch Rafael Moneo;
in: *FAZ*, 1989, 7. Jan.
- Curtis, William: Una perspectiva histórica. España durante los ochenta;
in: *A & V*, 1990, Nr. 24, S. 4–9

- Buchanan, Peter: Trás la década dorada. El desafío de los noventa;
in: *A & V*, 1990, Nr. 24, S. 10-21
- El jardín de la estrella. Fundación Joan y Pilar Miró, Palma de Mallorca;
in: *A & V*, 1990, Nr. 24, S. 54-57
- A & V*, 1990, Nr. 26 (Nuestros Museos)
- Muñoz, Alfonso: Eslabones de una tradición ausente. Breve historia de los museos españoles;
in: *A & V*, 1990, Nr. 26, S. 4-7
- Un pulso con la mole. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid;
in: *A & V*, 1990, Nr. 26, S. 26-31
- Caja fuerte. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia;
in: *A & V*, 1990, Nr. 26, S. 32-34
- Modernismo y abstracción. Fundación Antoni Tàpies, Barcelona;
in: *A & V*, 1990, Nr. 26, S. 35-41
- El seno añadido. Museo de Navarra, Pamplona;
in: *A & V*, 1990, Nr. 26, S. 42-45
- Como pompas de jabón. "Clik dels Nens", Museo de la Ciencia, Barcelona;
in: *A & V*, 1990, Nr. 26, S. 60-63
- La gran esperanza blanca. Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona;
in: *A & V*, 1990, Nr. 26, S. 64-69
- Catalano, Patrizia: Das Tor zur Innenstadt. Der neue Atocha Bahnhof in Madrid;
in: *AIT*, 1990, Nr. 7/8, S. 54-56
- Lancha, Janine: Le Musée d'Art Romain de Mérida;
in: *ARCHEO*, 1990, Nr. 260, S. 56-63
- Spanish architecture: 1990s;
in: *ArchRV*, 1990, Nr. 1121, S. 28-89
- Centro Kursaal, San Sebastián;
in: *ARQ*, 1990, Nr. 283/284, S. 26-29
- Guski, Simone: Dimension in Proportionen. Ein neues spanisches Archäologie-Museum;
in: *Die Welt*, 1990, 6. Febr. (Museo Nacional de Arte Romano)
- José Rafael Moneo. L'edificio del Banco de España a Jaén, Andalusia;
in: *Domus*, 1990, Nr. 718, S. 44-51
- Santos Díez, Gerardo: Rafael Moneo;
in: *AMC*, 1991, Nr. 22, S. 34-43
- Baztán, Carlos: Alte Gebäude – neu entworfen;
in: *ArchiT*, 1991, Nr. 5, S. 24-29
- Umbau des archäologischen Museums von Barcelona,
in: *ArchiT*, 1991, Nr. 5, S. 32 f.
- Kunst-Museum, La Coruña,
in: *ArchiT*, 1991, Nr. 5, S. 36 f.
- Domínguez, Martín: Das Objekt im städtischen Umfeld;
in: *ArchiT*, 1991, Nr. 5, S. 39-48 (Previsión Española, Manzana Diagonal, Moderna Museet)
- Cohn, David: Monument to Mobility. Atocha Station;
in: *ArchR* 1991, Juli, S. 222-229
- Sullivan, C.C.: Spanish hat-trick in Stockholm;
in: *ArchRV*, 1991, Nr. 1132, Juni, S. 4
- Wolodorski, Aleksander: Håll Hårt i Holmen!;
in: *Arkitektur (Stockholm)*, 1991, Nr. 6, S. 42-49 (Moderna Museet)

- Manzana en la Diagonal, Barcelona;
in: *ARQ*, 1991, Nr. 290, S. 108 f.
- Sainz, Jorge: La isla y el fiordo. Nuevos museos en Estocolmo: el concurso;
in: *ArqV*, 1991, Nr. 18, S. 26 f.
- Montaner, Josep María: Paisaje con cubiertas. Moneo, un museo nórdico;
in: *ArqV*, 1991, Nr. 18, S. 28–31 (Moderna Museet)
- Architekturmuseum für Stockholm;
in: *BauM*, 1991, Nr. 8, S. 8
- Welsh, John: Swedish Success;
in: *BD*, 1991, Nr. 1039, 14. Juni, S. 18 u. 20 (Moderna Museet)
- Welsh, John: Madrid Gets Back on the Rails;
in: *BD*, 1991, Nr. 1050, 27. Sept., S. 17 (Bahnhof Atocha)
- Museo Romano Mérida;
in: *Brick Bulletin*, 1991, Sommer, S. 3
- Bahnhof Atocha in Madrid;
in: *DBZ*, 1991, Nr. 6, S. 819–826
- Kusch, Clemens F.: Architektur für eine junge Demokratie;
in: *DBZ*, 1991, Nr. 6, S. 861–868
- Fernández Galiano, Luis: Spanische Architektur. Personen in der Landschaft;
in: *DBZ*, 1991, Nr. 6, S. 878 f.
- Sul Palazzo del Cinema;
in: *Domus*, 1991, Nr. 730, S. 70 f.
- Lahuerta, J.: Diálogo de Arquitectura en España;
in: *El Paseante* 1991, Nr. 18/19, S. 117–126 (Bahnhof Atocha, Rathaus von Logroño, Museo Nacional de Arte Romano)
- Meyer, Charles: Rafael Moneo. Une lecture de l'œuvre. Un entretien avec Rafael Moneo;
in: *Faces*, 1991, Nr. 20, S. 4–8
- La Fundación Juan y Pilar Miró;
in: *Faces*, 1991, Nr. 20, S. 12–13
- Teresa Trilla, Enrique de: Idée et Composition. Le Processus de définition de la forme dans le musée de Mérida;
in: *Faces*, 1991, Nr. 20, S. 14–17
- Sullivan, C.C.: News Report. Three Spaniards in Stockholm;
in: *ProgrArch*, 1991, Nr. 9, S. 28 f. (Moderna Museet)
- Owen, Graham: Projects. A Film Palace on the Lido;
in: *ProgrArch*, 1991, Nr. 9, S. 142–145
- Zwei Felsen im Meer;
in: *WBW*, 1991, Nr. 4, S. 10–13 (Centro Kursaal)
- Interview with Rafael Moneo;
in: *Wellesley College News Release*, 1991, 29. Mai (Davis Museum)
- A & V*, 1992, Nr. 36 (Rafael Moneo 1986–92)
- The Garden Gallery. Pilar & Joan Miró Foundation, Palma de Mallorca, 1987–92;
in: *A & V*, 1992, Nr. 36, S. 66–73
- A Light Cube. Davis Center, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts, 1989–1993;
in: *A & V*, 1992, Nr. 36, S. 78–81
- Art Surgery. Thyssen–Bornemisza Museum. Madrid 1989–1992;
in: *A & V*, 1992, Nr. 36, S. 82–88

- The Canopy of the Stars. Palazzo del Cinema, Lido, Venice;
in: *A & V*, 1992, Nr. 36, S. 104 f.
- Nordic Profile. Museums of Modern Art and Architecture, Stockholm, 1991;
in: *A & V*, 1992, Nr. 36, S. 108–111
- Ingersoll, Richard: Arquitecturas de la Barcelona olímpica;
in: *A & V*, 1992, Nr. 37, S. 18–27
- Simon, Robin: The Museo Thyssen–Bornemisza, Madrid: A comprehensive display of quality;
in: *Apollo*, 1992, Nr. 370, S. 354 f.
- Los museos. La colección Thyssen–Bornemisza en el Palacio de Villahermosa. Fundación Thyssen;
in: *ArchD*, 1992, Nr. 46, S. 26–30
- McGuire, Penny: Transformation in Madrid;
in: *ArchRV*, 1992, Nr. 6, S. 23–27 (Museo Thyssen–Bornemisza)
- Sainz, Jorge: Una mezquita aérea. Nuevo aeropuerto de Sevilla de Rafael Moneo;
in: *ArqV*, 1992, Nr. 22, S. 14–21
- Ramírez, Juan Antonio: Operación Thyssen. El Moneo permanente y la colección inquilina;
in: *ArqV*, 1992, Nr. 27, S. 18–25
- García–Herrera, Adela: De Harvard a Son Abrines. Miró, Sert y Moneo en Palma;
in: *ArqV*, 1992, Nr. 27, S. 68 f.
- Bachmann, Wolfgang: Flughafen San Pablo in Sevilla;
in: *BauM*, 1992, Nr. 8, S. 35–39
- Capitel, Antón: Museum Thyssen im Palacio de Villahermosa, Madrid;
in: *BauW*, 1992, Nr. 46, S. 2586 f.
- Madrid: l'art et la ville. La vocation et le destin. Entretien avec le baron Thyssen, collectionneur et mécène;
in: *ConnA*, 1992, Nr. 489/490, S. 124–129
- Un nouveau palais dans la ville. Entretien avec Rafael Moneo, Architecte;
in: *ConnA*, 1992, Nr. 489/490, S. 130–133 (Museo Thyssen–Bornemisza)
- Capitel, Antón: Weites Feld. Architektur in Madrid 1976–91;
in: *DB*, 1992, Nr. 6, S. 28–33
- Cohn, David: Lugano in Madrid. Umbau des Villahermosa–Palasts in Madrid;
in: *DB*, 1992, Nr. 12, S. 20–25
- Flughafengebäude in Sevilla;
in: *DBZ*, 1992, Nr. 8, S. 1129–1138
- Ustárroz, Alberto: Il nuovo aeroporto di Siviglia;
in: *Domus*, 1992, Nr. 736, S. 36–47
- Moneo named Sert Professor;
in: *G.S.D. News, Harvard University Graduate School of Design*, 1992, Nr. 2, S. 2
- Houston Museum of Fine Arts Bulletin*, 1992, Nr. 1/2, April (The Museum of Fine Arts, Houston. An Architectural History, 1924–1986)
- A & V*, 1993, Nr. 39 (Museos de Vanguardia)
- Beset, Maurice: Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo;
in: *A & V*, 1993, Nr. 39, S. 4–25
- Musée, Collection Thyssen–Bornemisza;
in: *AMC*, 1993, Nr. 42/43, S. 58–61
- Moneo, Rafael: Do grond van de architectuur / The foundation of architecture;
in: *Archis*, 1993, Nr. 7, S. 56–65 (Fundación Pilar y Joan Miró)

- Stein, Karen D.: Art World;
in: *ArchR*, 1993, Nr. 10, S. 84–91 (Davis Museum)
- Rehabilitación del Palacio de Villahermosa para el Museo Thyssen–Bornemisza;
in: *Arquitectos*, 1993, Nr. 130, S. 68–71
- Moneo, Rafael: Arte Academico. Museo Davis, Wellesley College;
in: *ArqV*, 1993, Nr. 32, 38–45
- Mestre, Octavio: La otra Thyssen. Pedralbes, de monasterio a museo;
in: *ArqV*, 1993, Nr. 32, S. 70 f.
- Ehemalige stiften ein Museum als Dank an ihre alte Universität;
in: *art*, 1993, Nr. 12, S. 154 f. (Davis Museum)
- Bradley, Kim: Miró Foundation on Mallorca;
in: *Art in America*, 1993, Febr., S. 31
- Bradley, Kim: Spain moves to buy Thyssen Collection;
in: *Art in America*, 1993, April, S. 29 f.
- Cohn, David: Erweiterung des Prado Museums, Madrid;
in: *BauW*, 1993, Nr. 20, S. 1037
- Caesar, Helmut: Stiftung Pilar und Joan Miró, Palma de Mallorca;
in: *BauW*, 1993, Nr. 32, S. 1654 f.
- Miró. La Constellation de Majorque;
in: *ConnA*, 1993, Nr. 501, S. 54 f. (Fundación Pilar y Joan Miró)
- Moneo: Le regard de l'Architecte. (Entretien avec J. R. Moneo);
in: *ConnA*, 1993, Nr. 501, S. 56–58 (Fundación Pilar y Joan Miró)
- Estación de Atocha;
in: *DisInt*, 1993, Nr. 22, S. 32–43
- Martorell, Consuelo: Museo Thyssen–Bornemisza, un palacio para la pintura;
in: *DisInt*, 1993, Nr. 22, S. 44–55
- Ringström, Ulf: Moneos Museum;
in: *Forum 2*, 1993, Febr., S. 22–31 (Museo Thyssen–Bornemisza)
- La Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca;
in: *Gala*, 1993, Nr. 6, S. 60–63
- Socias Palau, Jaume: Crónica de Barcelona;
in: *Goya*, 1993, Nr. 237, S. 174–179 (Thyssen Sammlung, Barcelona)
- Lápiz*, 1993, Nr. 95/96 (Museos y Centros de arte contemporáneo en España)
- Fundación Pilar y Joan Miró;
in: *Lápiz*, 1993, Nr. 95/96, S. 63–66
- L'Histoire Densifiée. Fondation Thyssen–Bornemisza;
in: *Techniques et architecture*, 1993, Nr. 408, S. 44–49
- Campbell, Robert: Wellesley's Work of Art;
in: *The Boston Sunday Globe*, 1993, 10. Okt., S. B 21 u. B 26 (Davis Museum)
- Temin, Christine: A Jewel of a Collection finally gets a proper Setting;
in: *The Boston Sunday Globe*; 1993, 10. Okt., S. B 21 u. B 25 (Davis Museum)
- Fundación Miró, Palma de Mallorca / Miró Foundation, Palma de Mallorca;
in: *A & V*, 1994, Nr. 45/46, S. 116–123
- Museo de la Ciencia, La Laguna / Science Museum, La Laguna;
in: *A & V*, 1994, Nr. 45/46, S. 124 f.
- Con vistas al foro. Daimler Benz, edificios A4 y A5;
in: *A & V*, 1994, Nr. 50, S. 54–57 (Daimler Benz – Areal, Potsdamer Platz, Berlin)

Dassler, Friedrich: Geschützter Ort. Stiftung Pilar & Joan Miró, Palma de Mallorca;
in: *AIT*, 1994, Nr. 5, S. 62–65

ARCH, 1994, Nr. 1, S. 45–85 (Rafael Moneo)

Buchanan, Peter: Works in Progress;
in: *ARCH*, 1994, Nr. 1, S. 48–51 (Moderna Museet)

Mays, Vernon: Garden Fortress;
in: *ARCH*, 1994, Nr. 1, S. 52–61 (Fundación Pilar y Joan Miró)

Davies, Colin: Palace Treasures;
in: *ARCH*, 1994, Nr. 1, S. 70 f. (Museo Thyssen–Bornemisza)

Schmertz, Mifred F.: Campus Culture. Davis Museum and Cultural Center;
in: *ARCH*, 1994, Nr. 1, S. 78–85

Wettbewerb, Palazzo del Cinema;
in: *ArchIT*, 1994, Nr. 2, S. 47–49

Equilibrio de masas. Manzana Diagonal, Barcelona. Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales;
in: *ArqV*, 1994, Nr. 35, S. 50–57

Pieza de residencia: oficinas y escuela del Museo de Arte Houston;
in: *ArqV*, 1994, Nr. 38, S. 54–61

Berger, Laurel: From the Palace to the Monastery;
in: *Art News*, 1994, Febr., S. 67 f. (Museo Thyssen–Bornemisza)

Trepp, Judith: When an ARCH is a Bridge;
in: *Art News*, 1994, Dez., S. 54 f. (Thyssen–Sammlung)

Moravánzky, Ákos: Davis Museum, Wellesley College in Boston;
in: *BauM*, 1994, Nr. 9, S. 12–19

Kunstzentrum in Santiago de Compostela;
in: *BauM*, 1994, Nr. 9, S. 20–27

Davis Center, Wellesley College, Massachusetts;
in: *CB*, 1994, Nr. 611, S. 50–55

CROQ (El Croquis Editorial), 1994, Nr. 64 (Rafael Moneo 1990–1994), 2. Aufl. 1997

Fundación Pilar y Joan Miró / Pilar and Joan Miró Foundation;
in: *CROQ (El Croquis Editorial)*, 1994, Nr. 64, 2. Aufl. 1997, S. 68–87

Davis Museum / Museum and Film Center;
in: *CROQ (El Croquis Editorial)*, 1994, Nr. 64, 2. Aufl. 1997, S. 88–101

Auditorio de Barcelona / Barcelona Auditorium;
in: *CROQ (El Croquis Editorial)*, 1994, Nr. 64, 2. Aufl. 1997, S. 120–135

Auditorio del Kursaal en San Sebastián / Kursaal Auditorium in San Sebastián;
in: *CROQ (El Croquis Editorial)*, 1994, Nr. 64, 2. Aufl. 1997, S. 136–151

Museo de Arte y Arquitectura de Estocolmo / Stockholm Museum of Art and Architecture;
in: *CROQ (El Croquis Editorial)*, 1994, Nr. 64, 2. Aufl. 1997, S. 152–155

Die Stiftung Pilar & Joan Miró in Palma de Mallorca;
in: *DBZ*, 1994, Nr. 3, S. 75–80

Gazzaniga, Luca: Un grande isolato sulla Diagonal a Barcelona / A large Building Block on the Diagonal in Barcelona;
in: *Domus*, 1994, Nr. 759, S. 8–19

Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College;
in: *G.S.D. News, Harvard University, Graduate School of Design*, 1994, Winter/Frühjahr, S. 21–23

- Museo e Centro Culturale nel Massachusetts;
in: *L'industria delle Costruzioni*, 1994, Nr. 273, S. 34-39 (Davis Museum)
- Goldberg, Paul: Sensuous Spaces armored in Brick;
in: *The New York Times*, 31. Juli 1994 (Art & Leisure: Davis Museum)
- Stiftung Pilar & Joan Miró, Palma de Mallorca, 1992;
in: *WBW*, 1994, Nr. 1/2, S. 9-11
- Fumagalli, Paolo: Museumsarchitektur;
in: *WBW*, 1994, Nr. 12, S. 26-33
- Excerpts from an Interview with Rafael Moneo. Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College;
in: *A + U*, 1995, Nr. 294, S. 70 f.
- Fernández-Galiano, Luis: Cinco estrellas: formas de la social-opulencia;
in: *A & V*, 1995, Nr. 51/52, S. 6 f.
- Fortaleza de alabastro / Alabaster Fortress;
in: *A & V*, 1995, Nr. 51/52, S. 8 f. (Fundación Pilar y Joan Miró)
Manzana Diagonal, Barcelona / Diagonal Block, Barcelona;
in: *A & V*, 1995, Nr. 51/52, S. 82-88
- Fundación Pilar y Joan Miró;
in: *ABIT*, 1995, Nr. 345, S. 168-175
- On the Boards. Spanish Architect Rafael Moneo expands Houston's Museum of Fine Arts;
in: *ARCH*, 1995, Nr. 8, S. 33.
- Secteur Daimler-Benz. Rafael Moneo. Hotel et bureau;
in: *ARCH d'A*, 1995, Nr. 297, S. 69
- Moorhead, Gerald: Arts Campus: Central Administration and Junior School Building, Museum of Fine Arts Houston, Texas;
in: *ArchR*, 1995, Nr. 1, S. 70-76
- Ders.: Moneo's Addition Joins Mies' Earlier Work At Fine Arts Museum;
in: *ArchR*, 1995, Nr. 7, S. 12
- Houston-Helsinki: Moneo International;
in: *ArqV*, 1995, Nr. 45, S. 7
- Angelillo, Antonio: Il progetto del Museo di Arte Contemporanea e del Museo di Architettura a Stoccolma (Conversazione con Rafael Moneo);
in: *CB*, 1995, Nr. 621, S. 4-17 (engl. Zusammenfassung, S. 67 f.)
- Martorell, Consuelo: Fundación Pilar y Joan Miró. El sueño del artista;
in: *DisInt, Madrid*, 1995, Nr. 43, S. 9-21
- Fondazione Miró a Palma de Mallorca / The Miro Foundation in Palma de Mallorca;
in: *L'industria delle Costruzioni*, 1995, Nr. 283, S. 10-17
- Campus Culture;
in: *ProgArch*, 1995, Nr. 3, S. 68-77 (Davis Museum)
- Matching Mies. Rafael Moneo wird das Museum der Schönen Künste in Houston vergrößern;
in: *WBW*, 1995, Nr. 12, S. 71
- Central Administration and Junior School Building, Museum of Fine Arts Houston;
in: *A + U*, 1996, Nr. 3, S. 58-75
- La hipercultura de Madrid / Madrid's Hyperculture;
in: *A & V*, 1996, Nr. 57/58, S. 200-203 (Prado-Erweiterung)
- A & V*, 1996, Nr. 60 (Casas españolas / Spanish Houses)
- José Antonio Coderch. Casa Ugalde, Caldes d'Estrac (Barcelona) 1951;
in: *A & V*, 1996, Nr. 60, S. 4 f.

- Jørn Utzon. Casa Utzon, Porto Petro (Mallorca) 1971–72;
in: *A & V*, 1996, Nr. 60, S. 36 f.
- Torres & Martínez Lapeña. Casa en Cap Martinet (Ibiza) 1985–1987;
in: *A & V*, 1996, Nr. 60, S. 52 f.
- Ampliación del Museo de Arte / Art Museum Extension, 1994, Milwaukee, Wisconsin
(Estados Unidos, United States);
in: *A & V*, 1996, Nr. 61, S. 104 f.
- A & V*, 1996, Nr. 62 (Museo del Prado. El concurso / The competition)
- Solana, Guillermo: El arca de los diluvios;
in: *A & V*, 1996, Nr. 62, S. 4–11 (Museo del Prado)
- Moleón, Pedro: Arquitectos para un Museo;
in: *A & V*, 1996, Nr. 62, S. 12–21 (Museo del Prado)
- Patón, Vicente: La fuga de las musas;
in: *A & V*, 1996, Nr. 62, S. 22–30 (Museo del Prado)
- Diez finalistas sin Premio;
in: *A & V*, 1996, Nr. 62, S. 31–70 (Wettbewerbsprojekt R. Moneo: S. 60–63)
- El lucernario hecho museo. Rafael Moneo, al la búsqueda de un nuevo tipo, Museo de Arte
Moderno y Arquitectura en Estocolmo, Skeppsholmen, 1991–1997;
in: *Anales de arquitectura*, 1996, Nr. 7, S. 72–85
- Rafael Moneo Valles;
in: *ARCH*, 1996, Nr. 13, S. 34–39
- Rafael Moneo wins 1996 Pritzker Architecture Prize;
in: *ArchR*, 1996, Nr. 5, S. 13
- McGuire, Penny: Miró admired;
in: *ArchRV*, 1996, Nr. 2, S. 25–28 (Fundación Joan y Pilar Miró)
- Moderna Museet, Stockholm;
in: *Arkitektur (Stockholm)*, 1996, Nr. 1, S. 38–41
- Baldellou, Miguel Ángel: El Prado como obsesión;
in: *ARQ*, 1996, Nr. 308, S. 8–15
- Moleón Gavilanes, Pedro: Biografía constructiva del Museo del Prado;
in: *ARQ*, 1996, Nr. 308, S. 16–23
- Concurso para la ampliación y remodelación del Museo del Prado. Bases;
in: *ARQ*, 1996, Nr. 308, S. 24–26
- Concurso para la ampliación y remodelación del Museo del Prado. Accésit;
in: *ARQ*, 1996, Nr. 308, S. 34–63 (Proyectos seleccionados)
(Wettbewerbsprojekt R. Moneo, S. 52–55)
- Crónica de un fallo: el concurso del Museo del Prado;
in: *ArqV*, 1996, Nr. 50, S. 72–85
- Permanyer, Lluís: Im Dienste der Kunst. Eine kritische Betrachtung zu zwei umstrittenen
Museen in Barcelona;
in: *BauW*, 1996, Nr. 17, S. 1010–1016
- Cohn, David: Eine Sackgasse mit offenem Ausgang;
in: *BauW*, 1996, Nr. 38, S. 2168 f. (Prado-Erweiterung)
- Ders.: Das Museum der Schönen Künste in La Coruña;
in: *BauW*, 1996, Nr. 47, S. 2672–2675
- Papademetrious, Peter C.: Loose Fit: The Houston Museum District;
in: *Cite (The architecture and design review of Houston)*, 1996, Nr. 34, S. 8–15

Kollhoff, Hans: Länger leben als leere Cola-Dosen, Bauen mit der Historie im Hinterkopf:
Zum Pritzker-Preis für den Architekten Rafael Moneo;
in: *Die Welt*, 3. Aug. 1996

Documentos de Arquitectura, 1996, Nr. 34 (Fundación Pilar y Joan Miró, Rafael Moneo)

Kombination und Kontext;
in: *Frankfurter Rundschau*, 30. April 1996 (Pritzker-Preis)

Spanier erhält Architekturpreis;
in: *Süddeutsche Zeitung*, 4. Mai 1996 (Pritzker-Preis)

Prado-Erweiterung: wettbewerben für wen oder was?;
in: *WBW*, 1996, Nr. 11, S. 58 f.

Der spanische Architekt Rafael Moneo erhält am 12. Juni in Los Angeles den Pritzker-Preis. Die Erfahrungen eines Städtebauers – "Auf das Flüstern des Ortes hören";
in: *Welt am Sonntag*, 12. Mai 1996

Enhorabuena, Sr. Pritzker;
in: *A & V*, 1997, Nr. 63/64, S. 184 f.

Fernández-Galiano, Luis: Profesor Moneo;
in: *A & V*, 1997, Nr. 63/64, S. 194–199

Capitel, Antón: La síntesis de la modernidad;
in: *A & V*, 1997, Nr. 66, S. 4–10

Moneo in Stockholm;
in: *Archis*, 1997, Nr. 12, S. 30–33

Triumph der Strenge im Louvre des Nordens;
in: *art*, 1997, Nr. 2, S. 16–31 (Neue Hamburger Kunsthalle)

Bode, Peter M.: Frank O. Gehry. Der Gigant von Bilbao;
in: *art*, 1997, Nr. 6, S. 58–68

Adam, Hubertus: Kunsthaus Bregenz;
in: *BauW*, 1997, Nr. 35, S. 1910–1917

Stumm, Reinhardt: Museum vor Parklandschaft. Die "Fondation Beyeler" in Riehen bei Basel;
in: *BauW*, 1997, Nr. 40, S. 2272–2277

Alejandro de la Sota (1913–1996);
in: *WBW*, 1997, Nr. 5, S. 4–17

Die ewige Form?;
in: *WBW*, 1997, Nr. 7/8, S. 22–29 (Hamburger Kunsthalle)

Rafael Moneo. Museums of Modern Art and Architecture, Stockholm, Sweden, 1991–1997;
in: *A + U*, 1998, Nr. 337, S. 12–35

Rafael Moneo. Our Lady of the Angels Cathedral, Los Angeles, USA;
in: *A + U*, 1998, Nr. 337, S. 36–45

Museo Guggenheim, Bilbao;
in: *A & V*, 1998, Nr. 69/70, S. 34–41

Casa de Cultura, Don Benito (Badajoz) / House of Culture, Don Benito (Badajoz);
in: *A & V*, 1998, Nr. 69–70, S. 54–58

Fernández-Galiano, Luis: El arte del museo / The Art of the Museum;
in: *A & V*, 1998, Nr. 71, S. 4–7

Frampton, Kenneth: La luz es el tema: Museo de Arte Moderno, Estocolmo / Light is the Theme: Museum of Modern Art, Stockholm;
in: *A & V*, 1998, Nr. 71, S. 12–27

Ampliación del Museo del Prado / Extension of the Prado Museum;
in: *A & V*, 1998, Nr. 74, S. 98–101

- Rafael Moneo a Stoccolma. Moderna Museet e Arkitekturmuseet;
in: *ABIT*, 1998, Nr. 376, S. 160–167
- Débat sous les lanternes;
in: *AIC*, 1998, Nr. 283, S. 48–53 (Moderna Museet)
- Lichtblick: Museum für Moderne Kunst in Stockholm;
in: *AIT*, 1998, Nr. 4, S. 29
- Congregar la Luz. Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles;
in: *ArqV*, 1998, Nr. 58, S. 60–63
- El Prado, suma y sigue: Rafael Moneo ampliará la pinacoteca madrileña;
in: *ArqV*, 1998, Nr. 63, S. 67–69
- Bode, Peter M.: Baukunst: Das Moderna Museet. Endlich Platz für die jung Kunst;
in: *art*, 1998, 4, S. 56–60
- Museum für moderne Kunst und Architektur in Stockholm;
in: *BauM*, 1998, Nr. 4, S. 7
- Die gläserne Kapelle;
in: *BauW*, 1998, Nr. 5, S. 220–221 (Kathedrale Our Lady of the Angels)
- Hamm, Oliver: Die Alte und die Neue Welt. Getty Center, Los Angeles;
in: *BauW*, 1998, Nr. 7, S. 302–313
- Geipel, Kaye: Lichtdom auf Skeppsholmen. Kunst- und Architekturmuseum, Stockholm;
in: *BauW*, 1998, Nr. 14, S. 768–775
- Rumpf, Peter: Verstörend, faszinierend. Das Jüdische Museum in Berlin;
in: *BauW*, 1998, Nr. 46, S. 2586–2597
- Zahner, Walter: Die Stadtkrone von Los Angeles – Das Getty Center;
in: *das bauzentrum. Fachzeitschrift für Architekten und Bauingenieure*, 1998, Nr. 6, S. 20–22
- Glitzernde Laternen: Museum für Moderne Kunst in Stockholm;
in: *DB*, 1998, Nr. 4, S. 14
- Malagamba, Duccio: In der Ecke mitten drin. Haus der Kultur in Don Benito, Badajoz, Extremadura;
in: *DBZ*, 1998, Nr. 3, S. 55–60
- Drewes, Frank F.: Laternen in der Nacht;
in: *DBZ*, 1998, Nr. 9, S. 24 (Moderna Museet)
- Complesso dei musei di arte moderna e di architettura di Stoccolma;
in: *Domus*, 1998, Nr. 806, S. 18–27
- Meyhöfer, Dirk: Die Dienstleister. Museumsarchitektur: Neue Aufgaben für die Baumeister;
in: *Kunstzeitung*, 1998, Nr. 25, S. 17
- Sensibel eingefügt. Museum für Moderne Kunst in Stockholm;
in: *Möbel Interieur Design*, 1998, Juli, S. 24–29
- Jacob, Werner: Grand Hôtel d'Art. Musée d'Art Moderne et Contemporain. Straßburg;
in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 1998, Nr. 282, 5./6. Dez., S. 51
- Fernández-Galiano, Luis: De Gaudí a Moneo: un siglo en España / From Gaudí to Moneo: a Century of Spain;
in: *A & V*, 1999, Nr. 75/76, S. 16–23
- Comparaciones odiosas / Nasty Comparisons;
in: *A & V*, 1999, Nr. 75/76, S. 24 f. (Museo Nacional de Arte Romano)
- Umbral de lumbre y sombra / Threshold of Light and Shade;
in: *A & V*, 1999, Nr. 75/76, S. 150 f. (Moderna Museet)

- Cohn, David: Moneo's Plan for the Prado;
in: *ArchR*, 1999, Nr. 1, S. 47
- Erweiterungsbau;
in: *art*, 1999, Nr. 2, S. 121 (Prado-Erweiterung)
- Diedrich, Lisa: Prado-Erweiterung. Neues Wettbewerbsverfahren entschieden;
in: *BauM*, 1999, Nr. 1, S. 13
- Appel-Kölmel, Doris: Unterwegs. Hotel Grand Hyatt in Berlin;
in: *BauM*, 1999, Nr. 4, S. 95
- Moneo, Rafael: Wie ein Retabel. Das neue Rathaus in Murcia, Südspanien;
in: *BauW*, 1999, Nr. 13, S. 696-701
- Sabaté, Joan: Aus dem Raster gefallen. Kursaal-Gebäude in San Sebastián;
in: *BauW*, 1999, Nr. 15, S. 824-829
- Kaiser Wortmann, Johannes: Gebauter Monolog. Das Konzerthaus L' Auditori in Barcelona;
in: *BauW*, 1999, Nr. 44, S. 2438-2441
- Checa, Fernando: El nuevo Museo del Prado;
in: *Bolletín del Museo del Prado*, 1999, Nr. 35, S. 7-20
- Schätze aus dem Prado in Bonn;
in: *Bonner Rundschau*, 6. Okt. 1999
- Cohn, David: Prunk und Pragmatik. Rathaus-Erweiterung in Murcia, Spanien;
in: *DB*, 1999, Nr. 4, S. 67-73
- El arquitecto de los Jerónimos pide respeto al carácter histórico del templo;
in: *El País*, 6. Okt. 1999 (Prado-Erweiterung)
- El párroco de los Jerónimos confirma que fue citado por Aznar;
in: *El País*, 7. Okt. 1999 (Prado-Erweiterung)
- Ruiz-Gallardón propone rebajar en una altura la ampliación del Prado;
in: *El País*, 8. Okt. 1999
- Moneo pide confianza en su propuesta "moderada y modesta" para el Prado;
in: *El País*, 9. Okt. 1999
- La ampliación del Prado enfrenta al arzobispado con Rafael Moneo;
in: *El País*, 10. Okt. 1999
- Moneo asume algunas críticas e introduce cambios en el Prado;
in: *El País*, 17. Okt. 1999, S. 43
- Checa, Fernando: Un Proyecto polémico: La necesaria ampliación del Museo del Prado;
in: *El País*, 19. Okt. 1999, S. 54
- Moneo reducirá e "cubo" para dar más presencia al claustro de los Jerónimos;
in: *El País*, 22. Okt. 1999 (Prado-Erweiterung)
- E Claustro y el Hoy;
in: *El País*, 23. Okt. 1999, S. 19 (Prado-Erweiterung)
- Moneo considera "muy positiva" la nueva propuesta para el Prado;
in: *El País*, 23. Okt. 1999, S. 43
- La polémica del Museo del Prado se eleva al "cubo";
in: *El País*, 24. Okt. 1999, S. 38
- Englert, Klaus: Ungewollter Respekt;
in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Okt. 1999 (Prado-Erweiterung)
- Der neue Prado – eine Premiere;
in: *Kulturbulletin der Botschaft von Spanien in Deutschland*, Herbst 1999
- El Nuevo Prado estará acabado en el 2004;
in: *La Razón*, 24. Nov. 1999, S. 58 f.

Concurso para la ampliación del Prado, Madrid;
in: *On Diseño*, 1999, Nr. 199, S. 120–127

Museum architecture: Bringing Texas up to date;
in: *The Economist*, 19. Juni 1999 (Audrey Jones Beck Building)

Politische Handschrift;
in: *WBW*, 1999, Nr. 1/2, S. 57 (Prado-Erweiterung)

Palazzo Beck: José Rafael Moneo builds an art palace for the people in Houston;
in: *ARCH*, 2000, Nr. 3, S. 92–103

Dillon, David: Criticism. Is Rafael Moneo's new Beck Building at the Museum of Fine Arts in Houston equally extraordinary inside and out?;
in: *ArchR*, 2000, Nr. 6, S. 124–129

Schaernack, Christian: Wo Ölmillionen für die Künste sprudeln;
in: *art*, 2000, Nr. 5, S. 38–50 (S. 48 f. (Audrey Jones Beck Building))

CROQ (El Croquis Editorial), 2000, Nr. 98 (Rafael Moneo, 1995–2000)

Museo de Bellas Artes de Houston / The Museum of Fine Arts, Houston;
in: *CROQ (El Croquis Editorial)*, 2000, Nr. 98, S. 120–143

Ampliación del Museo del Prado / The Prado Museum Extension;
in: *CROQ (El Croquis Editorial)*, 2000, Nr. 98, S. 186–197

Cohn, David: Museumswettbewerbe;
in: *DB*, 2000, Nr. 2, S. 18

Jakob, Markus: Auf bourbonischer Achse;
in: *WBW* 2000, Nr. 3, S. 48–53

Kursaal, San Sebastián;
in: *A & V*, 2001, Nr. 81/82, S. 32–39

Auditorio de Música, Barcelona;
in: *A & V*, 2001, Nr. 81/82, S. 40–45

Santiago Calatrava. Museo de las Ciencias, Valencia;
in: *A & V*, 2001, Nr. 87/88, S. 34–41

Cohn, David: Erweiterung des Museo Thyssen–Bornemisza;
in: *BauW*, 2001, Nr. 35, S. 8

3. BAUBERICHTE + PROJEKTDATEN DES BÜRO MONEO (OHNE JAHRES– UND SEITENANGABEN)

Memoria del Proyceto Museo Thyssen–Bornemisza, Madrid, 1989–1992

Museum Thyssen–Bornemisza, Madrid / Breve Ficha Técnica

Davis Museum & Cultural Center, Wellesley College, Wellesley, Massachusetts, 1989–1993

Museum of Modern Art and Architecture, Stockholm, Schweden 1991–1997 inauguration 1998

Project credits Museum of Modern Art and Architecture