

## Basler Museen - eine Standortbestimmung

Autor(en): Rainer Wirtz  
Quelle: Basler Stadtbuch  
Jahr: 1994

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/adac723d-bd79-4bf5-b3ef-6944fae83b46>

### Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform [www.baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

### Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

## Basler Museen – eine Standortbestimmung

Das staatliche Spardiktat hat die Museen in Basel in doppelter Weise getroffen. Zum einen stellen die einschneidenden Sparmassnahmen die praktizierte Museumspolitik, ja die Existenz einzelner Museen in Frage; zum anderen fordern sie die Museen auf, ihre Tätigkeit zwischen Konservierung, Aufklärung

und Multimediashow neu zu erklären. Was ist sie – die Aufgabe der Museen? Wie viel darf uns die Museumskultur kosten? Auf welche Weise soll das Publikum für das Sammlungsgut interessiert werden? Fragen, die nicht nur regional, sondern auch international gestellt werden. (Red.)

Rainer Wirtz

### Die neuen Museen – zwischen Konkurrenz und Kompensation

Seit etwas mehr als 200 Jahren kann man im deutschsprachigen Raum von selbständigen Museumsbauten sprechen. Doch in keiner Zeit zuvor wurden Museumsprojekte von Staat und Kommunen in dem Ausmass realisiert, wie in den 70er Jahren unseres Jahrhunderts. Führten in den 50ern Theater und Kirchen die Hitliste der öffentlichen Bauten an, so dominierten in den 60ern Verwaltungsbauten und Universitäten, und anschliessend waren es Museen – oder besser: wieder Museen. Diesmal aber mehr als je zuvor.

#### Bauwerke – Symbole der Epochen

Es war der französische Historiker Duby, der das Mittelalter über sein zentrales Gebäude definierte: er spricht von der Zeit der Kathedralen. Eine internationale Ausstellung über die Bahnhofsarchitektur hat in ihrem Titel diesen Gedanken aufgegriffen: «Die Zeit der Bahnhöfe – die Kathedralen des 19. Jahrhunderts». Wenn wir versuchen, diese Art der Kennzeichnung

einer Epoche durch ein ihr signifikantes Gebäude fortzusetzen, müssen wir vermutlich das 20. Jahrhundert aufteilen. Für die erste Hälfte kämen die Warenhäuser in Frage, die wir noch heute in Paris mit dem «Samaritaine» oder dem «Bon Marché» bewundern können, die jedoch in Deutschland mehr oder weniger dem Krieg, und wenn nicht dem, dann einer gnadenlosen Modernisierung zum Opfer gefallen sind. Auch wenn uns die Gegenwart die Sicht auf den ausgehenden Museumsboom noch etwas verdeckt, wagt man eigentlich nicht allzuviel, wenn man behauptet, die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in Westeuropa habe seine bauliche Ausdrucksform, soweit man sie auf öffentliches Bauen beschränkt, in Museumsbauten gefunden: die Museen als die Kathedralen des 20. Jahrhunderts, als Hort von Relikten und weltlichen Devotionalien.

Was veranlasst also Staat und Kommunen, in die Rolle von Fürsten und Mäzenen zu schlüpfen und die zahlreichen Museumsbauten zu

finanzieren und zu unterhalten? Den Aufbau von Sammlungen zu stützen?

Hier zunächst eine vordergründige Erklärung. Die Anzahl der Museen wie der Museumsbauten lässt sich vielleicht ganz analog zu der Anzahl der Theater deuten. Die zersplitterte Kulturlandschaft des 18. Jahrhunderts ohne die Zentralität einer Hauptstadt hat Theater, Sammlungen und Kabinette von Patriziern und Bürgern auf das Angenehmste über die Lande gestreut. Nicht nur auf die kleinen und grossen Städte ging der kulturelle Segen nieder, auch der Kulturwettbewerb von Städten wie Basel und Zürich konnte Antrieb sein. Der föderale Aufbau der Schweiz hat gewiss dazu beigetragen, dass eine solche dezentrale Kulturlandschaft weiterbesteht und dementsprechend eine (auch in der Zahl hohe) kulturelle Vielfalt ermöglicht wird. Für uns ist dabei interessant, dass es im ausgehenden Ancien Régime bereits so etwas wie eine repräsentative Herrschaftskonkurrenz gab, die ihren Wettbewerb auch auf dem Feld der Kultur austrug. Mögliche Parallelen zur Gegenwart müssen allerdings sorgfältig überlegt werden.

Daneben gibt es natürlich noch die Sachzwänge für Neu- und Umbauten, wie es jetzt beim Landesmuseum in Zürich der Fall ist. Die Überalterung der baulichen Substanz, der steigende Platzbedarf wegen immer grösser werdender Sammlungen, der Wunsch nach besseren Präsentationsmöglichkeiten – der Fortschritt macht auch vor den Museen nicht halt, sie müssen die Konkurrenz mit anderen Medien aufnehmen und dürfen sich nicht selbst musealisieren. Auch das Verhältnis des Publikums zu «seinen» Objekten ist einem Wandel unterworfen, Sehgewohnheiten verändern sich unter dem Einfluss von Medien und Werbung.

### **Standortvorteil «Museum»**

In einer Gesellschaft, die der Freizeit immer mehr Bedeutung beimisst, kann man heute auch von einer Nachfrage nach dem Museum als einem Freizeit- und Bildungsangebot sprechen. Den geradezu gnadenlosen Einzug der amerikanischen Themenpark-Philosophie in Londoner Museen und andere Kulturinstitutionen beschreibt die <ZEIT> vom 25. November 1994 auf ihrer Reise-Seite (!). Die Suche nach dem

offenkundigen Publikumserfolg von Museen kann jedoch in eine gefährliche Strategie der Popularisierung münden. Museale Sekundär-einrichtungen wie Shop, Restaurant, sogar Versandhandel rücken in den Vordergrund, die leichte Kost weltweit tingelnder Bilderwelten bespielt die Bühne. Aber gerade im Kunstbereich sollte man vorsichtig mit dem Argument der grossen Zahl sein, da die Aneignung von Kunst oder von kulturfremden Exponaten nicht einfach nur ein Freizeitvergnügen ist, sondern oftmals mühsame Arbeit, die – das betont Bazon Brock – der des Herstellens der Objekte entsprechen kann.

Auf Sachzwänge reagieren die politisch Verantwortlichen gewöhnlich kaum; denn jeder, der ein Anliegen verfolgt, bettet dies in eine Kette von Sachzwängen. In einer solchen Welt voller Sachzwänge, die Theater, Universität und Museen gleichermaßen vorzuweisen haben, wird letztendlich doch nach anderem Kalkül entschieden. Was genau in der Vergangenheit öffentliche Träger bewogen hat, Museen relativ grosszügig zu finanzieren, erschliesst sich nicht unmittelbar. Die Investitionen sind selten mit deutlichen politischen Interessen verknüpft. Museumsinhalte und Sammlungsetats werden in die Hände der Museumsleute gegeben. Hier gilt es, das Stichwort der Kulturkonkurrenz wiederaufzunehmen, das bereits in dem Zusammenhang des ausgehenden Ancien Régime gefallen ist.

Walter Grasskamp stellt in seiner Sozialgeschichte des Kunstmuseums fest, dass es die Kommunen sind (auch), die an den Kunstmuseen erkennbares Interesse haben. Die Städte, deren Arbeitsplatzangebot durch Aufgabenbereiche geprägt ist, für die Angestellte und technische Intelligenz geworben werden müssen, seien gezwungen, «der Stadt ein entsprechendes *Arbeitsplatzimage* zu geben, dem neben den Theatern auch die Museen als Köder dienen.» Im benachbarten Baden-Württemberg wurde diese Politik von Journalisten sehr schnell auf die Formel einer innigen Verbindung von «High Tech mit High Culture» gebracht. Tatsächlich gehen die Hintergedanken in Bezug auf den langfristigen Gebrauchswert von Kunst und Museen noch weiter. «Kreativität» heisst eines der Schlagwörter, die so wichtige Dienstleister

wie Softwareproduzenten und Mikrochip-Designer benutzen; in einer modernen Dienstleistungsgesellschaft müssen immer wieder Anreize aus dem Kunst- und Kulturbereich geboten werden, damit eben diese Gesellschaft nicht un kreativ verharrt: der Kunst- und Kulturbereich als Dienstleister für die Dienstleister.

Solche Gedanken hören sich an, als ob sie einem Programm für Wirtschaftsförderung entsprungen sind. Ein spektakulärer Museumsbau dient jedoch gewiss dazu, seinen Standort als kulturträchtig auszuweisen und dessen Image zu fördern. Darüber hinaus müssen wir aber die städtebaulichen Akzente beachten, die man mit Hilfe von Museumsneubauten zu setzen versucht. Der Bau als solcher hat seine eigene städtebauliche bzw. architekturhistorische Relevanz, ganz unabhängig von seinen Inhalten. Das neue Museum in Groningen/Niederlande wie das Vitra-Museum in Weil sind als solche bereits architekturhistorische Herausforderungen, die auch ohne Ausstellungen eine gewisse bildungstouristische Attraktivität haben.

Unstrittig haben sich Museen von Monumenten einer repräsentativen Öffentlichkeit zu denen einer bürgerlichen Öffentlichkeit gewandelt; dementsprechend haben sich auch die Lage in einer Stadt und die Baugestalt geändert. Öffentlichkeit ist gewiss ein konstituierendes Merkmal von Museen, daraus wird aber auch der Anspruch abgeleitet, den Bau mit museumsfremden Nutzungen zu durchsetzen – über Läden, Kioske, Kunstgewerbe bis zum Wohnen. Am Beispiel Köln könnte man belegen, dass Museumsbauten und deren Inhalte nicht nur der Arbeitsplatzdekoration im weiteren Sinne dienen, sondern auch der Tourismus-Industrie: Vom Bahnhof aus können dort bequem der Dom, das Römisch-Germanische Museum und das Wallraf-Richartz/Museum Ludwig abgehakt werden – attraktive Einrichtungen auf engstem Raum, und dazu noch schlechtwetterfest.

### **Repräsentation und Wettkampf**

Ein Rest der repräsentativen Konkurrenz alter Art ist vielleicht doch noch geblieben. Ging es bisher um die Originalität städtebaulicher Lösungen und um Arbeitsplatzimage, so muss

es heute im Ringen der wirtschaftlichen Standortkonkurrenz schon dicker kommen: Frankfurt bietet ein ganzes Museumsufer. So etwas kann Städten wie Köln, Stuttgart oder München, und jetzt erst recht der neuen alten Hauptstadt Berlin, nicht gleichgültig sein. Dem Frankfurter Museumsufer wird in Köln ein ganzes Museumsviertel entgegengesetzt, für das Mäzenatentum des Sammlerpaars Ludwig wird ein Haus geräumt. Um die bisher dort untergebrachten Bestände zu zeigen, muss Köln ein weiteres Museum bauen. Und was wäre Basel ohne das Mäzenatentum von Familien wie Beyeler und Burckhardt oder La Roche? Welche Museumsbauten gäbe es in Weil oder Künzelsau zu bestaunen, wenn nicht Firmen wie Vitra und Würth mutig mit Museumsarchitektur ihre <corporate identity> zu stiften suchten?

Berlin kann nun seine Museumsinsel, einst ein Stück herrschaftlicher Repräsentation und letzten Endes auch politischer Legitimation, in den Wettbewerb von kultureller Image-Pflege schicken und im alten Zeughaus (Deutsches Historisches Museum) den nationalen Glanz von Kultur und Geschichte von mehr als einem Jahrtausend strahlen lassen. Es sind allerdings die anderen Metropolen, die den Massstab setzen und von deren kultureller Ausstrahlung so viel Attraktivität ausgeht. Die Museumshauptstadt schlechthin ist Paris, ihre Museums-Industrie lockt im Jahr ca. 8 Millionen Besucher und schlägt Euro-Disney damit um Längen.

Das allgemeine Interesse an Museen und an Prozessen der Musealisierung hat in den 80er Jahren, das darf man heute sagen, einen Höhepunkt gehabt. Ein Erklärungsstrang führt – abgesehen von der geschilderten Kulturkonkurrenz der Kommunen – zu den grossen und erfolgreichen historischen Ausstellungen, die die Politiker haben aufhorchen lassen. In Deutschland hatte die Stauer-Ausstellung 1977 mit ihrem Publikumsandrang gewissermassen die nächste, nämlich die Preussen-Ausstellung 1981 hervorgerufen. Es sind Geschichtsmythen, die mächtig werden, so auch in der Schweiz 1991 mit den 700-Jahr-Feiern und -Ausstellungen. Die eigentlichen Ursachen für ein solches Publikumsinteresse mögen jedoch noch tiefer liegen.

## Ist Sammeln Kompensation?

Der Virus der Altbegier, der uns befallen zu haben scheint, nährt sich womöglich aus anderen Quellen. Der Zürcher Philosoph Hermann Lübbe half uns 1983 den Museums-Trend mit seinem Beitrag «Der Fortschritt und das Museum» verstehen. Er entdeckte in der «progressiven Musealisierung» unserer Umwelt eine «kompensatorische Praxis». Eine entsprechend kompensatorische Lebensführung sucht einen Ausgleich zu einer technisch-artifiziellen und entsprechend naturfernen Lebenswelt, die auch noch ihre Beziehung zu geschichtlicher Tradition verliert. Gerade dieser Verlust verleite zu einem emphatischen Sinn für Natur und Geschichte, schliesslich für die Institution Museum. Weil die versachlichte Gesellschaft zur Verlustrealität wird, schaffen sich die Menschen – so Lübbe – zum Ausgleich, also «kompensatorisch», Bewahrungsrealitäten.

Das Kompensatorische liegt nach Lübbe darin, dass kulturell Vertrautes immer schneller verschwindet und uns alle solch eine Erfahrung belastet. Um dem entgegenzuwirken und weiterhin Halt und kulturelle Orientierung zu finden,

kommt den Museen ein stetig wachsender «Konservierungszweck» zu. Dies scheint unmittelbar einleuchtend, wenn wir uns heute auf Flohmärkten umsehen. Wir finden dort vieles, was bis vor kurzem noch in Gebrauch war, ja die Gegenstände auf dem Flohmarkt werden immer jünger. Um mit Lübbe zu sprechen: Im aktuellen Prozess von Produktion und Reproduktion werden permanent Dinge funktionslos, die es – zumindest in einer Auswahl – zu bewahren gilt. Das Museum wird so zu einem Ort der Kompensation des Fortschritts, ja, es entsorgt gewissermassen den Fortschritt.

Solche Kompensations-Thesen sind offensichtlich plausibel und daher weithin akzeptiert. Die Beispiele allerdings, die aus der Gegenwart zum Beleg dieser nach Lübbes eigenem Verständnis «geschichtsphilosophischen Fundamentalkategorie» ge-griffen werden, scheinen nicht ganz zutreffend. Da ist von der Musealisierung ganzer Landschaften und Dörfer die Rede und von der überproportionalen Zunahme der Windmühlenmuseen. Doch werden diese Entwicklungen genau dort beobachtet, wo der Lübbesche «änderungstempobedingte» industrielle Wandel wenig zu spüren ist: auf dem Lande.

Fragen an die Vergangenheit, Nachdenken über die eigene Identität: Gerade in einer Welt der visuellen Übersättigung durch die Medien sind es die Originale, die ein Museum ausmachen. (Gemäldedepot des Historischen Museums Basel.) ▷



Die Gründung von Museen und die Ausdehnung des Denkmalschutzes auf ganze Ensembles – vor allem in strukturschwachen Gebieten – dient nicht zuletzt der Regionalförderung durch Fremdenverkehr. So stehen dann Dorf- oder Mühlenmuseen auf einer Ebene mit Schwimmbädern, Trachtenpflege, vielleicht sogar mit Golfplätzen.

«Musealisierung» meint heute aber auch eine grenzenlose Ausweitung auf alle möglichen Objekte. Doch wenn, wie z.B. in München, ein Sammler ein Nachttopfmuseum aufmacht und anderswo ein Bügeleisenmuseum eröffnet wird, ist das nun «kompensatorische Praxis» oder die schlichte Kommerzialisierung von Sammlungen? Lübbe führt als Beispiel die Gründung eines Knopfmuseums an. Stecken dahinter «Zerstörungsprozesse», oder will eine Stadt ihre Attraktivität ein wenig steigern? Noch deutlicher wird die Fragwürdigkeit von Lübbes Annahme, wenn auf Firmen-Museen Bezug genommen wird. Sie gibt es bei Wella oder Daimler Benz, Porsche, Vitra oder Würth (Schrauben). Diese Firmen aber wollen gewiss nicht die Überholtheit ihrer Produkte zeigen und ihren eigenen Fortschritt «kompensieren»; vielmehr geht es um die Selbstdarstellung einer Firma, die die innovatorische Qualität ihrer Produkte herausstellen möchte.

Die denkmalpflegerischen Bemühungen um Schlachthöfe und Wassertürme bezeichnet Lübbe als Versuch, die «verfremdete Unübersichtbarkeit» von «herausragenden Hochbauten» zu balancieren. Ist die Rettung solcher Industriedenkmäler eine Kompensation des Fortschritts, oder leiten Museologen und Wissenschaftler wie Hermann Glaser und Jürgen Sembach mit dem Schlagwort «Industriekultur» ein Umdenken über Kultur ein, das sich gegen einen schöngeistig verengten Kulturbegriff durchzusetzen beginnt? Es ist – besonders nach 1968 – die Entdeckung einer sozialen Ausgrenzung von Kultur, die sich zuvor nur mit dem «Wertvollen» beschäftigte und in kunsthistorischen Fragestellungen befangen blieb. Museen öffnen sich diesem Wandlungsprozess oder machen ihn zum Thema, wie mehrfach im Basler Museum für Gestaltung geschehen. Nicht die ständig fremder werdende Skyline wird kompensiert, sondern industriell geprägte Re-

gionen präsentieren sich in historischer Selbstdarstellung. Darüberhinaus übersieht Lübbe, dass Museen auch auf der Ebene der Präsentation gerade in jüngster Zeit beachtliche Anstrengungen unternehmen.

Nach wie vor sind es gerade in einer Welt voller Medien die Originale, die ein Museum ausmachen; doch können sie, jenseits von Praxiszwängen, neu arrangiert und in Perspektiven und Bezüge gebracht werden, die Unbekanntes profilieren und so überhaupt Fremderfahrungen möglich machen. Das macht u.a. den Publikumszuspruch aus, und nicht, wie Lübbe meint, eine museumspädagogische Bedarfsweckung. Lübbe ist viel rezipiert und selten kritisch hinterfragt worden. Die subtile politische Zuordnung solcher Gedankengänge ist Karl-Markus Michel zu verdanken, der die Neuen Konservativen als die besseren Materialisten entlarvt, indem er behauptet, dass sie die Basis sich selbst überlassen und die unvermeidlichen Schäden im Überbau kurieren: «Neben den Atommeiler stellen sie das Heimatmuseum, und die Datenbank speisen sie mit Memoiren, die man abrufen kann unter Stichworten wie «Liebe», «Scham», «Würde».»

Nach Lübbe bringt der sich beschleunigende soziale Wandel die Gefahr einer temporalen Identitätsdiffusion mit sich. Historiker in politischer Berater-Funktion wie Michael Stürmer nahmen den Begriff einer schwindenden oder verunsicherten Identität und daraus entstehender mangelnder Orientierung auf und führten ihn in die Debatte um die Museums-Projekte in Berlin oder Bonn ein: Ein Museum sollte gegen die Verunsicherungen durch die Realität – ganz im Sinne kompensatorischer Praxis – Halt gewähren und Orientierung an Werten bieten.

### **Kinder der Aufklärung**

Doch noch einmal zu Klarheit: eine Musealisierung von Objekten, die im wissenschaftlichen, technischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Fortschreiten funktionslos geworden sind, kann nicht den Weg aus einer gegenwärtigen «Orientierungskrise» weisen. Das Museum würde zur Institution eines ständigen Rückgriffs, ohne dass ihm eine eigene Innovationsfähigkeit zugesprochen würde; nicht viel anders

geschieht es mit der Kultur im allgemeinen. Wir sollen uns an Relikten orientieren, die der Wandel unseres Umfeldes gerade aussortiert hat, und dort unsere Identität sichern! Ein prekärer Kreislauf, der die Leistungen von Museen als Orte der Provokation und Irritation, die zum Nachdenken über die eigene Identität und zu historisch informierten Lernprozessen anregen, völlig ausser Acht lässt. Museen sind trotz gewisser Herrschaftsnähe in der Vergangenheit Kinder der Aufklärung. Es ist weniger das Kompensatorische, das die Museumswelt der Achtziger prägte, als das Ringen um Standorte und Image in einer repräsentativen Kulturkonkurrenz und um neue Wege der musealen Präsentation.

Dazu zählen insbesondere die Museumsbauten, die als die letzten architektonischen Herausforderungen unseres Jahrhunderts gelten. Die Architektur hat sich in den achtziger Jahren im Museumsbau einen Freiraum erkämpft. Dies hat zu einer phantastischen Vielfalt von architektonisch überzeugenden Lösungen geführt, die entsprechend bejubelt werden. Dagegen artikulieren sich allmählich auch andere Stimmen. Der Anbau des Frankfurter Städel von Gustav Peichl wird in seiner Leblosigkeit mit einem Nobel-Sarkophag verglichen. Und selbst Hans Hollein muss sich, soweit es die äussere Hülle betrifft, heftige Kritik an seinem Frankfurter Museum für Moderne Kunst gefallen lassen. Sein kreativer Überdruck, seine Angst vor leeren Flächen habe zu einer geschwätzigen Architektur geführt, zu einem überladenen Schmuckkästchen. Wörtlich schreibt Peter Bode in <art>: «Man muss kein verbohrtter Funktionalist sein, um solche Manierismen aus der postmodernen Spielkiste – die gut zur pomphaften Inszenierung einer ägyptisierenden Oper passen würden – als störend zu empfinden. Auch die Schönheit bedarf der Disziplin.»

In den zehn Thesen zum lebendigen Museum heisst es: «Hier wird viel Geld investiert. Nur allzuoft wird dabei aber keinerlei Rücksicht genommen auf die Anforderungen der Objekte und die Bedürfnisse der Bevölkerung. Die Architektur der Museen muss sich stärker an inhaltlichen Konzeptionen orientieren, die für den Ausbau der Museen bewilligten Gelder müssen auch für Personal, Ausstattung und de-

zentrale Museumsaktivitäten bewilligt werden.»

Museumsbauten, die heute vielen Aspekten von Städtebau, Repräsentativität, Originalität und Kulturkonkurrenz gerecht werden müssen, die bauliche Sünden und «akzelerierte Modernisierung» zugleich kompensieren sollen, laufen Gefahr, durch diese Überforderung ihre zentrale Funktion zu verlieren: auch Raum für ein Museum zu geben. Im Idealfall ist ein Museum zugleich Hülle und Präsentation von Inhalten; es sind also zwei gestalterische Elemente, die in Wechselwirkung zueinander stehen, und die ein Ganzes bilden sollen. Die Gegenposition zur heutigen Museumsarchitektur lässt sich mit einem Zitat aus dem Jahre 1904 von Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, beschreiben: «Für ein Museum, das sich rühren und wirken soll, ist nun die Fassade nichts, das Innere alles.»

Eine längst ausgestanden geglaubte Diskussion über Form und Funktion wird durch die grossen Museumsbauten der letzten zwei Jahrzehnte wieder herausgefordert. Wenn also darauf beharrt wird, dass gute Architektur auch Kunst sein soll – mit eigenem Anspruch und eigenem Ausdruck – dann muss sie auch die Gestaltungselemente von Hülle und Inhalten in eine Symbiose bringen, die nicht zu Lasten eines dieser beiden Elemente geht.

#### Literatur

Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer, Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

Heinrich Klotz/Waltraud Krase, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1985.

Hermann Lübke, Der Fortschritt und das Museum, in: H. Auer (Hrsg.), Bewahren und Ausstellen. Die Forderung des kulturellen Erbes in Museen, o.J., München/New York/London/Paris, S. 227–246; ferner in: Dilthey Jahrbuch für Philosophie und Geschichte, Bd. 1, Göttingen 1983, S. 39–56.

Michael Stürmer, Berlin und Bonn – auf der Suche nach deutscher Identität, in: Museumskunde 49, 1984, S. 142–154.

Karl-Markus Michel, Der Ruf nach dem Geist, in: Kursbuch 91, Wozu Geisteswissenschaften?, Rotbuch Verlag Berlin, März 1988, S. 27–33.

Ebenfalls in Kursbuch 91: Kompensation, Materialien zu einer Debatte; Odo Marquard, Verspätete Moralistik; Hermann Lübke, Geschichtsinteresse in einer dynamischen Zivilisation; Henning Ritter, Preisfragen.