

Die approbierte Originalversion dieser Diplom-/Masterarbeit ist an der
Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt
(<http://www.ub.tuwien.ac.at>).

The approved original version of this diploma or master thesis is available at the
main library of the Vienna University of Technology
(<http://www.ub.tuwien.ac.at/englweb/>).

DIPLOMARBEIT

KUNSTHAUS BUDAPEST

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs

unter der Leitung von
Univ. Prof. Arch. Dipl.-Ing. András Pálffy
E253/6
Institut für Architektur und Entwerfen
Abteilung Gestaltungslehre und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Eduard Wachter
9925284
Lederergasse 6/8
1080 Wien

Wien, am 1.11.2009

Für meine Mutter

KUNSTHAUS BUDAPEST



Ein Ort der Produktion, Diskussion und Präsentation von Gegenwartskunst

Vorwort

Räume für die Kunst

- 7 | Das Kunstmuseum
- 13 | Der Ausstellungsraum der Künstler
- 15 | Das Künstleratelier

Standortanalyse

- 22 | Die Donau als Kulturader der Region
- 23 | Budapest
- 25 | Die Margareteninsel

Der Entwurf

- 30 | Die Entwurfsidee
- 32 | Das Raumprogramm
- 33 | Planunterlagen
- 55 | Schaubilder

- 59 | Abbildungsverzeichnis
- 60 | Literaturverzeichnis

„Wirklich reich ist man, glaube ich, wenn man einen Raum hat. Einen großen leeren Raum.“¹

Andy Warhol

Thema dieser Diplomarbeit ist der Entwurf eines Kunsthauses für Budapest.

Als fiktiver Bauherr dient eine finanzkräftige Stiftung einer größeren Bankgesellschaft, die im Kulturraum Mittel- und Südosteuropa zeitgenössisches Kunstschaffen fördert.

Dabei fungiert die Kunststiftung als Vermittler zwischen den Kulturen und will das Bewusstsein für die Vielfalt des heterogenen Kulturraums herstellen und fruchtbare Wechselbeziehungen länderübergreifend fördern. Das Tätigkeitsfeld der Kunststiftung umfasst den Ankauf und die Archivierung von Kunstwerken zeitgenössischer Künstler, Förderung junger Nachwuchskünstler durch Atelierstipendien, die wissenschaftliche Aufarbeitung und Dokumentation kultureller Entwicklungen, sowie die Förderung eines transdisziplinären Dialogs zwischen Künstlern, Kuratoren, Kritikern, Kunstexperten und dem Publikum.²

Mein Entwurf beschränkt sich somit nicht auf eine reine Ausstellungshalle, sondern beinhaltet auch Räume für Artists in Residence, eine Bibliothek, Seminar- und Vortragräume, eine Cinemathek, sowie ein Depot für die Sammlungstätigkeit der Kunststiftung.

Im ersten Teil dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der historischen Entwicklung von „Architekturen für die Kunst“ und möchte, sehr selektiv agierend, bedeutende Etappen des Bautypus Kunstmuseum hervorheben; vom antiken Musentempel bis zum White Cube - und hier Standpunkte aktueller Haltungen zur Architekturdiskussion aufzeigen.

¹ KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 98

² aus: The Buzz about the Bee, www.erstestiftung.org

Auch die Positionen von drei Künstlern zur Diskussion über den idealen Museumsbau möchte ich in diesem Zusammenhang vorstellen, bevor ich dann den Ort der Kunstproduktion besuche:

das Atelier, in dem Künstler arbeiten und - nicht zu vergessen - oft auch wohnen.

Im zweiten Abschnitt nähere ich mich dem Bauplatz maßstäblich an, dem Kulturraum des Donaustroms, der Hauptstadt Budapest und schließlich der Margareteninsel, jenem seltsamen Eiland, das inmitten der Donaumetropole, zwar prominent gelegen, doch vergangenen Jahrhunderten nachzutruern scheint.

Das Herzstück dieser Arbeit stellt schließlich der dritte Abschnitt dar, ein Entwurf für die Neuerrichtung eines Kunsthauses für Budapest auf der dortigen Margareteninsel. (Abb. 1)

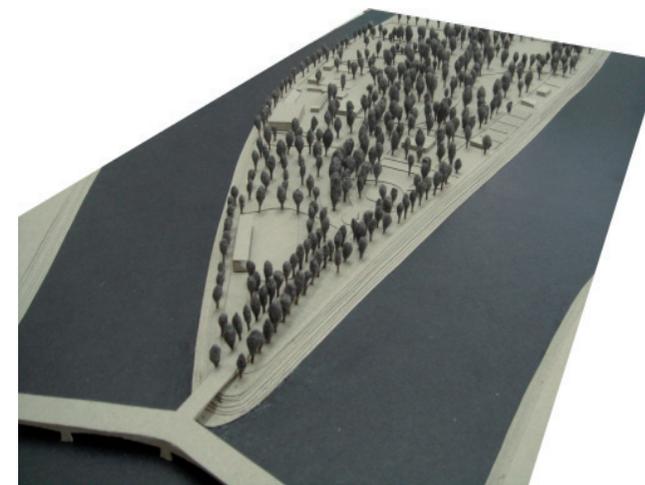


Abb. 1 Die Margareteninsel in Budapest - der für den Entwurf gewählte Standort.

RÄUME FÜR DIE KUNST

DAS KUNSTMUSEUM

MUSENTEMPEL UND WUNDERKAMMERN

„Auf dem großen, heiligen Berg Helikon sah er sie plötzlich, als sie rings um die Veilchenquelle mit ihren zarten Füßchen den Reigen tanzten und sich die weiche Haut mit Wasser vom Permessos wuschen und dann ganz oben auf dem Gipfel Reigentänze tanzten, schöne, Begehren weckende, mit ihren Wirbelfüßchen...“³

Dies sind die Musen, die der Legende nach dem Schafhirten Hesiod in einer Vision erscheinen und ihm die Dichtkunst beigebracht haben sollen. Am Fuße dieses Berges Helikon soll dann ein Museion errichtet worden sein, ein den Musen geweihtes Heiligtum.

Auf der Suche nach den Ursprüngen und dem Wesen des Kunstmuseums kann man neben Überlieferungen und Legenden auch sehr praktische Motive finden. Schiebt man Wissensvermittlung, Bildung, Unterhaltung und kommerzielle Intentionen als funktionale Aspekte eines Kunstmuseums kurzfristig beiseite, bildet doch die Tätigkeit des Sammelns und Aufbewahrens die Kernaufgabe eines jeden Museums.⁴

Das Horten von Schätzen ist schon bei Kindern beobachtbar, die von einem Strandurlaub Muscheln oder bunte Steine mit nach Hause bringen, vielleicht auf dem Nachtkästchen auflegen oder aber in einen Schuhkarton geben, um die Naturkunstwerke für eine spätere Betrachtung zu archivieren.

Baulich wird diese Tätigkeit des Sammelns tatsächlich schon in der Antike bei den Griechen umgesetzt, die Siegerstatuen, geraubte Schätze, Waffen und Naturkunstwerke in Schatzhäusern, den „Thesauroi“ (Abb.2) aufbe-

³ NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 932

⁴ ebenda, S 932



Abb.2 (links) Schatzhaus des Arteus, Mykene, um 1300 v. Chr.



Abb.3 (rechts) Schatzhaus der Athener, Delphi, nach 490 v. Chr.

wahren. Bei dieser Sammeltätigkeit sind ideelle Werte vordergründig: Ruhm, Statussymbolik und Gottesfürchtigkeit.

Die Römer sammeln in ihren Villen Gemälde und Statuen auch, weil sie den Kunstwert der Objekte schätzen.

Aus dem Mittelalter fallen einem neben profanen Schatzkammern vor allem kostbare Kirchenschätze ein, wo Reliquien, Büsten und allerlei „Wunderdinge“ gesammelt werden. Den mittelalterlichen Schatzgewölben, in Italien etwa als „Grotta“ bezeichnet, sind seit dem 14. Jahrhundert mehrfach nachweisbar „Studioli“ angeschlossen: Räume, nicht nur, um Objekte ausschließlich zu sammeln, sondern auch um sie zu untersuchen und zu dokumentieren. (Abb.4)

Mit dem aufkommenden Interesse der Renaissance für die kulturgeschichtlichen Anfänge der Menschheit werden Objekte der Antike ausgestellt und somit erstmals Werke aus ihrem natürlichen Zusammenhang herausgelöst betrachtet, was diese auf eine neue Bedeutungsebene hebt und den Aspekt des Vergleichens und Diskutierens von Werken unterschiedlicher Epochen in das Wesen der Museumscharakteristik einführt.⁵

⁵ NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 13

GALERIEN UND ROTUNDEN

In der Renaissance beginnt dann die eigentliche Geschichte des Museums als Bautypus.

In römischen Palästen und Villen entstehen erst Statuenhöfe, orientiert an dem Vorbild des Statuenhofs im Belvedere des Vatikan, entworfen um 1508 von Donato Bramante.

Parallel dazu entwickelt sich aus dem Gesamtgefüge des Typus Schloss/Palast heraus der Galerie-Typus: ein länglicher Innenraum, belichtet über Fenster an den Längsseiten, was sowohl ein Hängen von Gemälden wie das Aufstellen von Skulpturen gut ermöglicht. Ein berühmtes Beispiel dieses sowohl der Repräsentation als auch der Muße gewidmeten Bautypus ist das von Herzog Albrecht V. von Bayern begründete Antiquarium der Residenz in München. (Abb. 5)⁶

Ein weiterer bedeutender Meilenstein in der Geschichte der Museumsarchitektur stellt die „Tribuna der Uffizien“ in Florenz dar, entworfen von Bernardo Buontalenti in der Zeit von 1581-84. Dabei wird ein oktogonaler Zentralraum mit einer Kuppel überbaut, welche durch eine mittig angeordnete Öffnung Licht in den Raum leitet. Eine solche, mit Kuppel überbaute Rotunde und die darum angeordneten Galerien bilden seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wesentliche Elemente der damaligen Museumsbauten.⁷

Beispielhaft zeigt diese Addition bestehender Motive der Museumsentwurf von Jean-Nicolas-Louis Durand von 1803: (Abb.6) um eine zentral angeordnete Rotunde spannen sich in Form eines griechischen Kreuzes vier Innenflügel, welche zu vier quadratisch angeordneten Außenflügeln führen, die dann gemeinsam vier Innenhöfe einfassen.



Abb.4 Studiolo des Großherzogs Francesco I. de Medici, Florenz, Palazzo Vecchio, 1570-72



Abb.5 Wilhelm Egkl, Friedrich Sustris: Antiquarium der Residenz, München, 1568-71

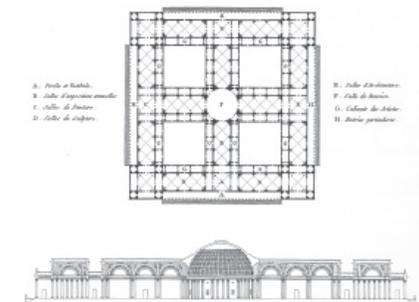


Abb.6 Jean-Nicolas-Louis Durand: Entwurf eines Museums: Grundriss und Schnitt, Paris, 1803

⁶ NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 932

⁷ NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004

REPRÄSENTATIVE MUSEEN IM 19. JAHRHUNDERT UND DIE NEUORIENTIERUNG

Nach den Napoleonischen Kriegen entstehen in Berlin, München und London Museen, welche auf den französischen Theorien und Idealentwürfen basieren und die Elemente Rotunde und Portikus wieder thematisieren. In Berlin plant Karl Friedrich Schinkel das Alte Museum. Die Elemente des Entwurfs scheinen sich zu wiederholen: kuppelüberwölbte Rotunde, inspiriert vom Pantheon, umschlossen von 4 Flügeln.⁸ (Abb.7)

Eine neue Formensprache entwickelt Leo von Klenze für die Alte Pinakothek in München, 1822-36. (Abb.8) Ein länglicher Baukörper mit Oberlichtsälen und nordlichtorientierten Kabinetten soll die optimale Belichtung der Wittelsbacher Gemäldegalerie gewährleisten.

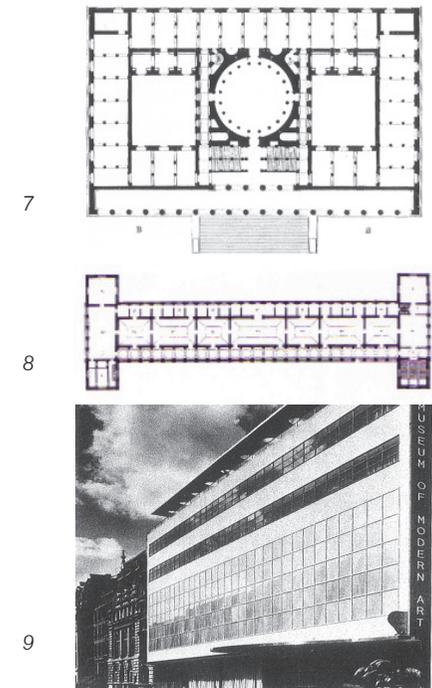
Diese repräsentativen Bauten konnten auch mit funktionellen Elementen aufwarten und wurden vielfach im In- und Ausland zitiert. So auch beim Kunsthistorischen Museum in Wien, bei dem der neobarocke Bau palastartige Züge annimmt und mit einer prachtvollen Prunktreppe ausgestattet wird.⁹

Um 1900 erfolgt eine Abkehr von den strikten Museumstypologien des frühen 19. Jahrhunderts. Theoretisch steht die Funktionsoptimierung des Museums im Mittelpunkt des Interesses. Die Räume sollen den Kunstwerken adäquat entworfen werden, die Stimmung nicht mehr rein repräsentativ, sondern neutral und mit einem auf die Kunstwerke gerichteten Fokus. Während der Herrschaft der faschistischen Systeme in den 30er Jahren kommt es zu einer Rückorientierung zu den romantisch verklärten Motiven des 19. Jahrhunderts. Quasi als Gegenbild dazu wird das Museum of Modern Art in New York im neutralen „International Style“ entworfen. (Abb.9)

Abb.7 Altes Museum Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1823-30

Abb.8 Alte Pinakothek München, Leo von Klenze, 1822-36

Abb.9 Museum of Modern Art, New York, Goodwin und Durrell Stone, 1937-39



Nach dem zweiten Weltkrieg werden die 'Objekte, ihres Pathos' entkleidet, wieder in den bürgerlichen Kontext eingebunden und die Diskussion über Kulturbauten und die Entwicklung der Kunstmuseen wiedereröffnet.¹⁰

Eine Tendenz führt zu kleineren und niedrigeren Räumen, welche mehr Hängfläche erzielen, wie es beispielsweise in den Niederlanden, im Kröller-Müller-Museum von Henry van de Velde, 1937-38 geplant wird - „eine Entwicklung, die später zu den so genannten „Dunkel-Museen“ der 1970er Jahre führen wird.“¹¹

8 NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 22

9 MAIER-SOLGK Frank: Die neuen Museen. Köln, 2002, S 13

10 NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 934

11 ebenda, S 934

Eine andere Tendenz, das Thema des pavillonartig der Landschaft angepassten Museums, wird speziell in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg vermehrt diskutiert.

Ein bis heute funktionierendes und ständig gewachsenes Museum ist das in der Nähe von Kopenhagen idyllisch gelegene Louisiana-Museum. (Abb.10)

Die Pragmatik der 1950er Jahre führt zu Diskussionen über den Museumsbetrieb an sich. Differenzierungen zwischen ständiger Sammlung und Räumen für Wechselausstellungen werden vorgenommen - Funktionen getrennt. Manfred Lehbruck entwirft das Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg (1959-64) als Kombination aus statischem Museumsbereich und einer flexiblen Zone für temporäre Ausstellungen. (Abb.11)

Immer mehr wird das Kunstmuseum als lebendiger, veränderbarer Ort verstanden. Ausstellungen werden individuell geplant, Rundgänge nicht mehr von starren Museumswänden behindert. (Abb.12)¹²

Bei der Neuen Nationalgalerie in Berlin (Abb.13) ist die Flexibilität der Räume Programm - der großzügig gespannte Raum soll für Wechselausstellungen verschiedener Natur geeignet sein. Gleichzeitig ist die nüchterne gläserne Halle sicher auch als Reflex auf den Historismus und die ideologisch belastete Architektur des 19. Jahrhunderts zu sehen.¹³

Das Centre Pompidou in Paris (Abb.14) spielt die Idee des variablen Raumes weiter. Hier wird die Innovation über technische Maßnahmen gesucht. Verschiebbare Wände, die Technik nach Außen gestülpt, verstehen die Architekten diesen Museumsbau als dynamische Kommunikationsmaschine. Paradoxe Weise wird der Innenraum später von anderen Architekten untergliedert und das Konzept ad absurdum geführt.¹⁴

¹² NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 932

¹³ MAIER-SOLGK Frank: Die neuen Museen. Köln, 2002, S 13

¹⁴ NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 932



Abb.10 Museum Louisiana, Kopenhagen, Bo und Wohlert, begonnen 1956



Abb.11 Museum Wilhelm Lehmbruck, Duisburg, Manfred Lehbruck, 1959-64

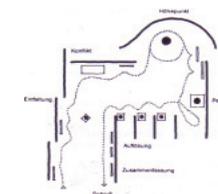


Abb.12 Skizze von Manfred Lehbruck zur Inszenierung einer Ausstellung



Abb.13 Neue Nationalgalerie, Berlin, L. M. van der Rohe, 1965-68



Abb.14 Centre Pompidou Paris, Renzo Piano und Richard Rogers, 1972-1977

KONTROVERSE ENTWICKLUNGEN

Spätestens seit den 1970er Jahren kann man nicht mehr von einer einsträngigen Entwicklung im Museumsbau sprechen. Die Gründe dafür sind widersprüchlich und vielschichtig: die Internationalisierung der Planungstätigkeit, kulturelle Wechselbeziehungen, die Entgrenzung der Gattungen in der Kunstbegriffsdiskussion und auch die Erweiterungen der Funktionen des Museums zum Erlebnisraum und Ort neuer Öffentlichkeit sowie zum identitätsstiftenden Standortfaktor.¹⁵

Nun stehen sich zwei grundsätzlich verschiedene Denkansätze gegenüber:

„Architektur hat der Kunst nicht zu dienen“ oder der Museumsbau ist als eigenes Kunstwerk zu begreifen. Dies wird demonstriert von Frank L. Wright bei seinem Guggenheimmuseum in New York. (Abb. 15)

„...Architektur soll die Kunst herausfordern. Wir müssen dieses Verständnis von Architektur als dienender Profession verdrängen.“¹⁶ meint Peter Eisenman.

Als Landmark und Tourismusmagnet zieht das von Frank O. Gehry in Bilbao gebaute Guggenheim Museum jährlich mehr als eine Million Besucher an und entwickelte sich als Initialzündung für einen raschen Aufschwung in einer strukturschwachen Region.¹⁷

Auch die symbolbeladene Expressivität des Jüdischen Museums in Berlin (Abb. 16) kann als selbstbewusstes Statement dieser Richtung gesehen werden.

Auf der anderen Seite entwickelt sich eine Richtung der Reduktion der Architektur auf deren wesentliche Funktion, was beim Kunstmuseum das Zeigen von Kunst in einem optimierten, sich zurücknehmenden, neutralen Raums ist. Hierfür steht exemplarisch das Kunsthaus

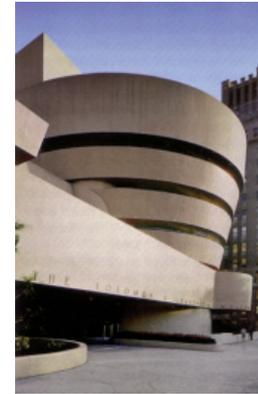
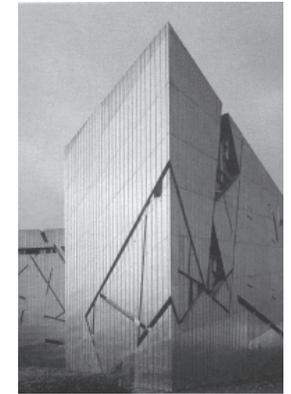


Abb. 15 Guggenheim Foundation, NY, Frank L. Wright, 1943-59
Abb. 16 Jüdisches Museum, Berlin, Daniel Libeskind, 1992-99



Bregenz. (Abb. 17)

Von außen wirkend wie ein Monolith, werden die Räume innen gleichmäßig von einem diffusen Licht durchflutet, erzeugt durch ein komplexes System von Tageslichtebenen und einer Außenhaut aus geätztem Glas.¹⁸



Abb. 17 Kunsthaus Bregenz, Peter Zumthor, 1994-97

15 NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 935

16 EISENMAN Peter: Schwache Formen, in: P. Noever (Hrsg.), Architektur im Aufbruch, München, 1991, S 39

17 MAIER-SOLGK Frank: Die neuen Museen. Köln, 2002, S 11

18 MAIER-SOLGK Frank: Die neuen Museen. Köln, 2002, S 11

Zu den Vertretern dieser „Richtung der Reduktion“ kann man die Schweizer Annette Gigon / Mike Guyer, Peter Zumthor, Tadao Ando und bei manchen Projekten auch Jaques Herzog / Pierre de Meuron zählen.

Meist werden einfache geometrische Formen angeordnet, die durch die Verwendung von Sichtbeton und Glas die pure Präsenz des Materials hervorheben. Mit viel technischer Raffinesse wird die Lichtführung optimiert, Details sauber und zurückhaltend ausformuliert.

Die Architektur eines ästhetisch verfeinerten Modernismus entsteht, die sich dabei nie über die Kunst stellt.¹⁹ Auch das Literaturmuseum von David Chipperfield in Marbach (Abb.19) zeigt, wie man ohne große Gesten auskommt, fügt sich sanft in die hügelige Topographie ein und verzichtet dabei auf alle überflüssigen Reize.²⁰

GIBT ES EINEN KOMPROMISS?

„Renzo Piano hat mit seiner Fondation Beyeler (Abb.20, 21) einen Mittelweg gefunden zwischen zwei sich in den 1990er-Jahren entwickelten Polen im Museumsbau. Man könnte sie mit den Etiketten „Reduktion“ versus „Formexplosion“ oder „Minimal“ versus Dekonstruktion bezeichnen.“²¹

meint der Kunsthistoriker Thierry Greub einen „Kompromissvorschlag“ gefunden zu haben. Auch ist er der Meinung, man müsse sich von den Märchen der Unspielbarkeit Bilbaos oder der minimalistischen Museen als reine, der Kunst dienende Hülle verabschieden:

„Was in genialer Klarsicht Brian O’Doherty in „Inside the White Cube“ 1976 diagnostizierte, zeigt sich hier deutlich: Konnotationslose Museumsräume gibt es nicht und wird es nie geben - auch weiße Wände erzählen noch von einer Ästhetik des Purismus.“²²

¹⁹ MAIER-SOLGK Frank: Die neuen Museen. Köln, 2002, S 16

²⁰ SCHITTICH Christian: Das zeitgemäße Museum: formal inszeniert oder klasisch streng?, in Detail, 2006, Heft 9

²¹ GREUB Thierry: Das Museum, ein Ort der Begeisterung?, in Detail, 2006, Heft 9, S 912

²² ebenda, S 912



Abb.18 Kirchner Museum, Davos, Gigon Guyer, 1991-92



Abb.19 Literaturmuseum Marbach, David Chipperfield, 2004



Abb.20 Fondation Beyeler, Giacometti-Saal mit Blick zum Seerosenteich

Abb.21 Fondation Beyeler, Basel, Renzo Piano Workshop, 1997



Wie auch immer man das Konzept für einen Museumsneubau anlegen wird - als sich unterordnende Hülle oder als Objekt der Selbstdarstellung - individuell gilt es in jedem Fall, die Balance zwischen Raum, Objekt und Betrachter zu erreichen.²³

Auch in Zukunft werden wir in der allgemeinen Reizüberflutung Orte der visuellen Ruhe und Nachdenklichkeit benötigen. Gerade in den Jahren nach der Medienrevolution werden aber neue Strategien von Nöten sein, um als Institution gehört zu werden und sich weiterentwickeln zu können.²⁴

Wie ein solches neues Konzept aussehen kann, zeigen die japanischen Architekten Sejima und Nishizawa (SANAA) mit ihrem Museum in Kanazawa. Völlig unabhängig von bisher zitierten Typologien und Diskussionen orientieren sie sich an der Bauaufgabe vor Ort, den zu zeigenden Objekten und huldigen hier dem Material Glas mit einer überraschenden architektonischen Umsetzung. (Abb.22)



Abb.22 Museum in Kanazawa, Japan, SANAA Architekten, 2004

23 NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 936
 24 SCHITTICH Christian: Das zeitgemäße Museum: formal inszeniert oder klassisch streng?, in Detail, 2006, Heft 9

DER AUSSTELLUNGSRAUM DER KÜNSTLER

„Der Grund, warum Kunstmuseen bei Architekten so beliebt und so bizarr gebaut sind, ist, dass die Architekten offensichtlich glauben, diese hätten keine Funktion. ... Museen sind zu einem übertriebenen, verzerrten und leeren Ausdruck von Architekten geworden, die meist zu echtem „Ausdruck“ nicht fähig sind.“²⁵

Donald Judd, 1987

Bei der Diskussion um Formexplosion und minimalistische Tendenzen in der Museumsarchitektur sollte man auch die Leute befragen, die von der Ausformulierung der Ausstellungsräume am stärksten abhängig sind: die Künstler selbst.

1997 stellte der Espace de l'art concret in Mouans-Sartoux, Frankreich, einer Reihe namhafter Künstler die Frage, wie man ein Museum zu bauen habe. Gesucht waren dabei keine detaillierten Entwürfe, sondern Konzepte, Visionen und Utopien.²⁶



Abb.23 Das Musée d'art concret, auf der Suche nach dem idealen Museumsbau, Kunststoff, 1997

25 KÖB Edelbert, Hrsg.: Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern, Bregenz 2000 S 7
 26 ebenda, S 1

GEORG BASELITZ: „BILDERBUDE“

Mit seinem Objekt „Bilderbude“ (Abb.24), geschaffen 1977 für die documenta 6, setzt der ostdeutsche Künstler seinen Wunsch nach einem neutralen, nicht einflussnehmenden Ausstellungsraum modellhaft um.

„Das beste Licht kommt von oben, der beste Raum für diesen Zweck hat geschlossene, hohe Wände, wenig Türen, keine Seitenfenster, Oberlicht, keine Stellwände, keine Fußleisten, keine Sockel, keine Paneele, keine reflektierenden Fußböden, und schließlich keine Farben.“²⁷

ERWIN HEERICH: MUSEUM INSEL HOMBROICH

Auf der Insel Hombroich am Niederrhein in Nordrhein-Westfalen erstreckt sich auf einem 200.000 m² großen Areal eine Museumslandschaft, gestiftet von dem Immobilienmakler und Kunstmäzen Karl-Heinrich Müller. Für die Errichtung der Museumsgebäude wird der Künstler Erwin Heerich beauftragt, der einfache geometrische Formen wählt und so eine, im Maßstab skalierte, „begehbare“ Skulptur schafft.

HERZOG & DE MEURON: SAMMLUNG GOETZ

Bei diesem Museumsbau (Abb.26) für die Präsentation einer permanenten Sammlung (Schwerpunkt arte povera) und wechselweise auch für aktuelle temporäre Ausstellungen zeitgenössischer Kunst arbeiten die Architekten eng mit dem Künstler Helmut Federle zusammen, der schon in die Konzeption eingebunden wurde, was sich in der Lichtführung, seinem Wunsch nach dem Wegfall der Zwischendecken, der Wandtextur und den Raumproportionen wiederfinden lässt.²⁸

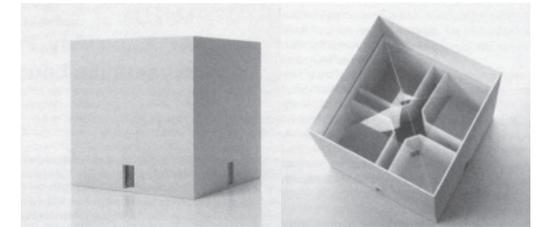


Abb.24 Bilderbude, Georg Baselitz, documenta 6, 1977



Abb.25 Museum Insel Hombroich, Erwin Heerich, 1986-93

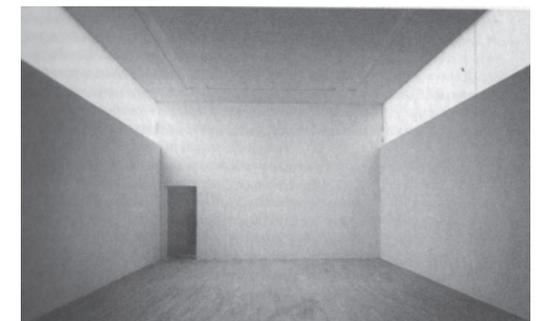


Abb.26 Sammlung Götz, München, Herzog & de Meuron, 1991-93

27 KÖB Edelbert, Hrsg.: Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern, Bregenz 2000 S 14

28 ebenda, S 26

KUNSTPRODUKTION - DAS ATELIER DES KÜNSTLERS

„...Große Augenblicke sind immer jenseits der Zeit. Rodin war so vertieft, so versunken in seine Arbeit, dass kein Donner ihn erweckt hätte. Immer härter, fast zorniger wurden seine Bewegungen; eine Art Wildheit oder Trunkenheit war über ihn gekommen, er arbeitete rascher und rascher. Dann wurden die Hände zögernder und zögernder. Sie schienen erkannt zu haben: es gab für sie nichts mehr zu tun. Einmal, zweimal, dreimal trat er zurück, ohne mehr zu ändern. Dann murmelte er etwas leise in den Bart, legte so zärtlich, wie man einen Schal um die Schultern einer geliebten Frau legt, die Tücher um die Figur. Er atmete auf, tief und entspannt. Seine Gestalt schien wieder schwerer zu werden. Das Feuer war erstorben.“²⁹

Die wesentlichen Anforderungen an einen Raum zur Kunstproduktion sind schnell gefunden: Raum in ausreichender Dimension und eine den Objekten entsprechende Belichtung.

Dennoch gibt es keinen klar definierten Typus von Künstlerstudio, Atelierwohnung oder Künstlerwohnhaus.

Zu unterschiedlich leben und arbeiten kreativ Schaffende seit jeher.

Bis zum Einzug der Moderne orientiert sich die Wahl einer angemessenen Behausung meist am Stellenwert vom Künstler und der Wertschätzung seines Schaffens in der Gesellschaft.

So existieren Archetypen wie jener der anerkannte Künstlerpersönlichkeit der Antike, des braven Handwerkers im Mittelalter oder das des verehrten Genies der Renaissance.

Neben Aspekten der Selbstdarstellung und der Statussymbolik stellt das Künstleratelier aber einen „Lebensabdruck“ seines Benutzers dar.

²⁹ ZWEIG Stefan (im Atelier Rodins) in: Die Welt von Gestern, S 175

An der Einrichtung und der Arbeitsweise kann man Theorien über den Status, die Herkunft, alltägliche Arbeitsabläufe, das Selbstbewusstsein oder das künstlerische Selbstverständnis seines Nutzers entwickeln.³⁰

Auf den nächsten Seiten folgt ein kurzer, selektiver Besuch bei einigen berühmten Künstlern, der zeigt, wie unterschiedlich gewohnt und gearbeitet wird.

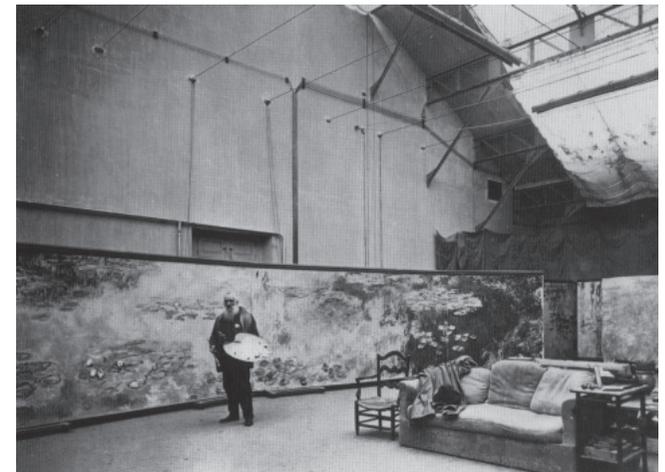


Abb.27 Claude Monet in seinem eigens für die Schaffung der Serie der Seerosenbilder gebauten Atelier, 1914

³⁰ KLIER Melanie: Künstlerhäuser. München 2006, S 6

DIE RESIDENZ DES MALERFÜRSTEN

Der Salzburger Maler Hans Makart wird vom Österreichischen Kaiserhaus gezielt gefördert und im Zuge der kulturellen Imageaufbesserung gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Vierten Wiener Gemeindebezirk, in Nähe der Karlskirche, mit zwei kostenlos zu mietenden Gebäuden ausgestattet. Seine Anwesenheit soll die Akademische Tätigkeit und das Kunstschaffen der Donaumetropole impulsartig nach vorne treiben.

Sein Prachtatelier entsteht in einem ehemaligen Scheunenbau. (Abb.28)

In diesen Räumlichkeiten wird gearbeitet und ausgestellt - es finden Atelierfeste und Maskenbälle statt, welche für die Wiener Salonkultur und das Wohnen in den Bürgerstuben vorbildhaft und stilprägend wirken.³¹



Abb.28 Atelier Hans Makart, Wien, 1869

LICHTIMPRESSIONEN IM GARTENHÄUSCHEN

In Les Collettes, einem an der Côte d'Azur gelegenen Örtchen inmitten von Olivenbäumen, mit Blick auf das Mittelmeer, liegt das Anwesen von Auguste Renoir.

Der kränkelnde Künstler arbeitet mit fortschreitendem Alter immer öfter im warmen Südfrankreich, um den kühlen und feuchten Behausungen in Paris zu entfliehen.

Dabei läßt er sich drei Atelierräume einrichten:

Ein im ersten Stock gelegenes „Großes Atelier“, ein unspektakulärer Raum mit großflächigen Nordfenstern, ein „Winteratelier“, welches einfach zu beheizen und besonders lichtdurchflutet war und ein Gartenatelier, (Abb.29) aus Holz und Glas, eine einfache und billig hergestellte Behausung, in der Renoir witterungsgeschützt perfekt das für seine Malerei so wichtige Licht durch die Blätter der Olivenbäume beobachten und malen kann.³²

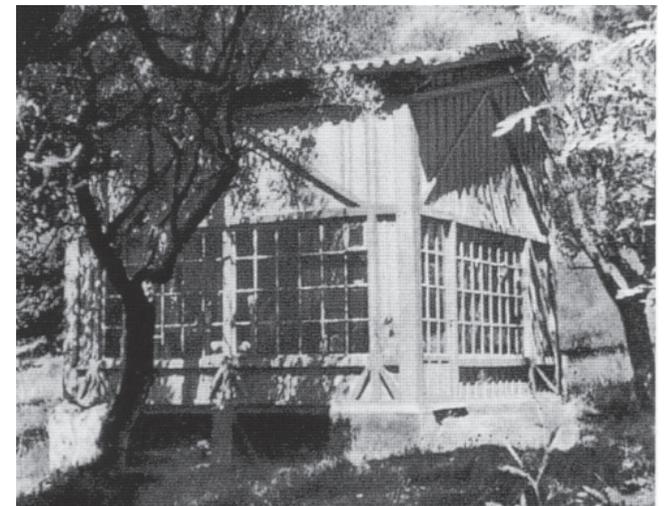


Abb.29 Atelier Auguste Renoir, Les Colettes, 1907

³¹ KLIER Melanie: Künstler Häuser. München 2006, S 75

³² Ebenda, S 77

DIE WERKSTATT DES BILDHAUERS

„Von der Straße aus öffnete sich hinter einer Türe ein gasenartiger, kleiner, langgezogener grauer Hofraum, der durch mehrere ein- und zweistöckige Atelierhäuschen gebildet wurde. (...) Giacomettis Werkraum und Wohnatelier, der Arbeitsraum seines Bruders Diego, waren von diesem Hof aus zugänglich. (...) Daneben führte eine Treppe zu darüber liegenden Werkstätten. Für alle Anwohner gab es nur eine einzige Toilette mit einer schlecht verschließbaren lotterigen Holztüre (...).“³³ (Abb.30)

Diese spartanische Werkstatt liegt in Paris, unweit vom Montparnasse, gegenüber einer Kohlehandlung. Gänzlich ohne Komfort, im Winter im Mantel arbeitend, widmet der schweizer Bildhauer und Maler Alberto Giacometti seine Lebensausrichtung ausschließlich seinem Werk und schafft Plastiken und Gemälde in absoluter künstlerischer „Freiheit“. Dabei entwickelt er völlig eigene Maßstäbe für Material, Dimensionen, Raum und Bewegung.³⁴

DAS MAISON OZENFANT

Le Corbusier baute dieses Haus (Abb.32) 1922 in Paris für seinen Freund Amédée Ozenfant (1886-1966), mit dem ihn neben einer privaten Freundschaft auch eine berufliche und intellektuelle Zusammenarbeit verband. Gemeinsam begründeten sie die Kunstrichtung des Purismus, die sich in der Malerei Le Corbusiers, wie auch in seinem architektonischen Schaffen wiederfindet: Eine rationale Anordnung klarer, geometrischer Formen bei Verzicht auf überflüssiges Dekor.

Im dritten und obersten Stock befindet sich das nordseitig orientierte Atelier mit Belichtung über Glasflächen in der Wand und über zwei Sheds in der Decke.



Abb.30 Atelier Alberto Giacometti, Paris, 1947



Abb.31 Atelier Alberto Giacometti, Einrichtung



Abb.32 Maison Amédée Ozenfant, Paris, 1922



Abb.33 Atelier Ozenfant

33 KLIER Melanie: Künstler Häuser. München 2006, S 89

34 Ebenda, S 89

ART UND SZENETREFF IN DER FACTORY

Im New York der Sechziger Jahre breitet sich Andy Warhol in mehreren ehemaligen Fabrikträumlichkeiten aus (Abb.34) und etabliert die Basis für eine heterogene Kunstszene. Auf ausschweifenden Partys tummeln sich Musiker, Prominente, Underground-Künstler, Literaten und Fotografen – es wird gefeiert, aber es entsteht auch ein Netzwerk der Alternativkultur. (Abb.35)

Bei Warhol's Aktionen verschmelzen die Positionen von Künstler und Betrachter, Kunst wird diskutiert und gleichzeitig produziert, es werden Tabus gebrochen und etablierte Werte in Frage gestellt und/oder negiert.

Der 400 qm große Werkraum ist mit Silberfolie verkleidet, Warhol produziert in Serie seine Siebdrucke von Gegenständen des amerikanischen Alltags, von berühmten Persönlichkeiten und produziert einfache Frontalfilme seiner Factory-Besucher, die sich vor der Kamera präsentieren dürfen.³⁵

DAS „CHAOSATELIER“

Der irische Maler Francis Bacon bezieht 1961 eine Wohnung in London, im ersten Stock eines ehemaligen Kutschershauses – daran angeschlossen ein nur 30 qm großer Atelierraum. (Abb.36)

Während in seinem Wohnbereich, bestehend aus zwei Zimmern und schlicht möbliert, penible Ordnung herrscht, stellt das Atelier das totale Gegenteil dar: Vollkommenes Chaos.

Bacon benutzt in seinem Atelier Wände und Türblätter, um Farbzusammenstellungen auszuprobieren, Werk und Realität verschmelzen, der Künstler taucht vollends ein in sein Schaffen.

„7500 Gegenstände, die auf meterhohen Stapeln oder

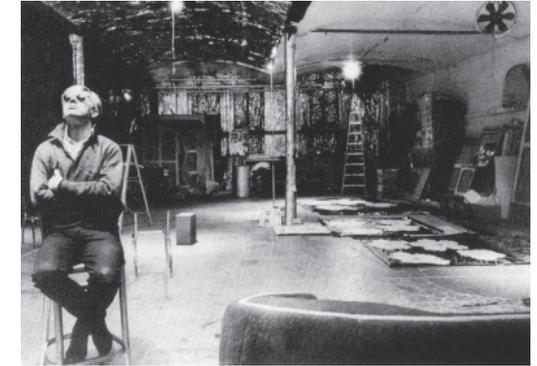


Abb.34 A. Warhol, New Yorker Atelierloft, 1963



Abb.35 Szenetreff in der „Silver Factory“



Abb.36 Atelier Francis Bacon, ursprgl. London 1961

³⁵ KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 99

*chaotisch verstreut herumlagen ... herausgerissene Seiten aus Büchern und Zeitschriften, Fotografien, zerstörte Leinwände, Zeichnungen und handschriftliche Notizen.*³⁶

So präsentiert sich dem interessierten Besucher die Wirkungsstätte, welche unter enormem administrativen Aufwand erfasst, zerlegt und schließlich nach Irland verlegt wurde, wo sie heute in Form eines Museums besichtigt werden kann.

DAS „KLASSISCHE OBERLICHTATELIER“

Das Atelier des rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi in Paris auf dem Montparnasse gilt als legendär, sein Werk als wegberaubend für unzählige Architekten, Designer und Künstler. (Abb.37)

Die Architektur des 1925 bezogenen Ateliers nimmt sich zurück, nackte einfache Wände, der Raum wird definiert durch Zurückhaltung und eine großflächige Oberlichtverglasung in der Dachschräge, welche die Skulpturen Brancusis in einen „Nebel“ von gleichmäßigem, vollen Licht taucht.

*„Die Architektur: anonym, mit Oberlichtern selbstverständlich, alles andere sekundär, einfach, angelegt auf Zeit“. Ein White Cube avant la lettre.*³⁷

Ähnlich kann man das Atelier von Alois Lichtsteiner in Murten in der Schweiz beschreiben. (Abb.38) Ein gut proportionierter Raum mit gleichmäßiger, streifenfreier Lichtstimmung ohne jegliche Einflussnahme auf das autonome Kunstwerk. Auf einer Galerieebene direkt unter dem Oberlicht eine kleine Wohnfläche, darunter zweckmäßig Stauraum und Lager.

³⁶ CAPOCK Margarita: Francis Bacon. Spuren im Atelier des Künstlers. München 2005

³⁷ LEUSCHEL Klaus: Vom Atelier über das Studio zum Loft, Räume für Künstler, in archithese, 4.2007, S 26



Abb.37 Atelier Constantin Brancusi, Paris, 1925



Abb.38 Atelier Alois Lichtsteiner, Mulhouse, 2007

DAS ATELIER RÉMY ZAUGG

Ein weißer Quader, über 5m hohe Räume, Milchglas-Oberlichten und eine an der Nordseite angeordnete Glasfront, orientiert auf einen unspektakulären Hof. (Abb.39)

Auf beiden Seiten ermöglichen auskragende Dächer ein Arbeiten im Freien, bei jeder Witterung. Das Atelierhaus in Pfastatt bei Mulhouse wurde von den „Hausarchitekten des Künstlers“: Herzog & de Meuron entworfen, speziell nach seinen Wünschen, in konstruktiver Zusammenarbeit.

Ein großzügiger, ruhiger Raum mit der Qualität eines Ausstellungsraums.³⁸



BETON UND GLAS - DAS ATELIERHAUS SCHWING

Bei diesem Betonquader ist Tageslicht unerwünscht. Dementsprechend gibt es nur zwei quer liegende, tief platzierte Fensterflächen, die bewußt inszenierte Ausblicke erlauben. (Abb.40)

Einzig ein Schlitz in der Decke lässt zenitales Licht eindringen, dass sich entlang der Betonwand vorbei an der nur zweiseitig fixierten Galerieebene bis in den Erdgeschossbereich vorwagt. (Abb.41)

Dieses Licht bringt die Betonoberfläche und auch die Komplexität der Geometrie gut zur Geltung.³⁹

Ein hermetisch abgeschlossener, von Beton und Glas umhüllter Raum für eine konzentrierte Arbeitsatmosphäre.

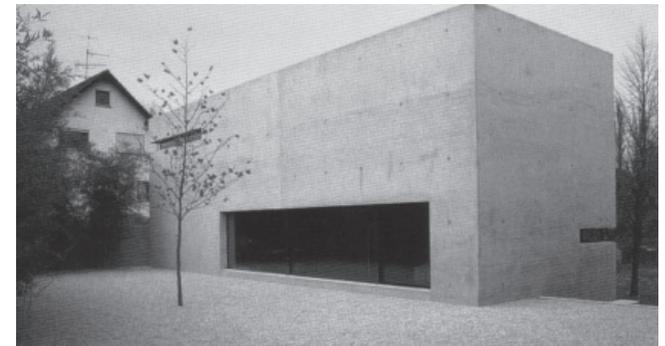


Abb.39 Atelier Rémy Zaugg, Pfastatt bei Mulhouse, Schweiz, 1996

Abb.40 Atelier Brust/Schwing, Singen-Bohlingen, Deutschland, 02

Abb.41 Innenraum mit Blick zur Galerieebene



³⁸ LEUSCHEL Klaus: Vom Atelier über das Studio zum Loft, Räume für Künstler, in archithese, 4.2007, S 26

³⁹ BAUS Ursula: Sichtbeton – Architektur, Konstruktion, Detail. München 2007, S 38

STANDORTANALYSE

DIE DONAU ALS KULTURADER DER REGION

„Ein gewaltiger Strom, der meinem Herzen entfloß,
Das war die Donau, wirr, weise und groß.“

Attila József

Der Rheinländer Heinrich Heine hat die Donau den freundlichen, verbindenden Strom Europas genannt: Anstatt die Länder zu trennen, verbindet sie zehn von ihnen. Dieser uralte Kulturraum war lange Zeit zergliedert, die Kommunikation über Grenzen hinweg mühsam und die Begegnungen der Menschen miteinander beschwerlich.⁴⁰

Nichtsdestotrotz spielt die Donau seit Jahrhunderten eine wesentliche Rolle bei allen politischen, sozioökonomischen und kulturellen Entwicklungen in Zentral- und Südosteuropa.

Vom Schwarzwald bis zur Mündung im Schwarzen Meer legt die Donau 2.780 km zurück. Dabei erstreckt sich ihr Einzugsgebiet über 18 Länder, was sie zum internationalsten Strom der Erde macht.

In diesem erweiterten Kulturraum leben 82 Millionen Menschen mit unterschiedlicher kultureller Vergangenheit und Wirtschaftshintergründen.

Die Bewohner sprechen mindestens 20 verschiedenen Sprachen, gehören diversen Konfessionen an und durchlebten eine sehr unterschiedliche Geschichte.⁴¹

Zur Förderung der überregionalen Zusammenarbeit wurden Institutionen und Vereine gegründet - von dreien möchte ich Teile des Programms zeigen:

„Zum Reichtum des Donaauraums gehört das kulturelle Erbe in seiner regionalen und nationalen Vielfalt. Die Bewahrung und Wiederbelebung dieses in Denkmälern der Geschichte und Kunst des sowie in einem lebendigen kulturellen Leben

40 <http://www.documenta.de>

41 <http://www.bmu.bund.de>

seiner Völker verankerten Erbes in Anknüpfung an historische Leistungen ist eine vordringliche Aufgabe. Das Bewusstsein der geschichtlichen Entwicklung zu wecken, das künstlerische Erbe zu bewahren und neue kulturelle Entwicklungen zu fördern, sind im Interesse der in den Regionen lebenden Menschen, insbesondere auch der sprachlichen, religiösen oder kulturellen Minderheiten vordringliche Aufgaben.“⁴²
„documenta“, Kulturfestival für aktuelle Kunst und Kultur der Donauländer

„Die größte Herausforderung dieser Aufgabe besteht in den kommenden Jahren im Aufbau einer ernst zu nehmenden Nachbarschaft, die auf echten Wechselbeziehungen zwischen West und Ost beruht. Bei diesem Aufbau spielt die partnerschaftliche Zusammenarbeit für die gemeinsame Nutzung von grenz-, generations-, und regionenübergreifenden Netzwerken eine wichtige Rolle.“⁴³ „tranzit“, Netzwerk

„In den meisten Ländern des ehemaligen Realsozialismus befanden sich Künstler untereinander oftmals in geringerem Austausch als mit den Vertretern der internationalen Kunstwelt. Es fehlten Strukturen, die die künstlerische Produktion und eine intensive Kommunikation forciert hätten. Für die Kunst der ehemaligen kommunistischen Länder gilt es, diese in einem internationalen Vergleich zu betrachten und auf gegenseitige Beziehungen sowie unterschiedliche Praktiken hinzuweisen.“⁴⁴ Plattform Kontakt

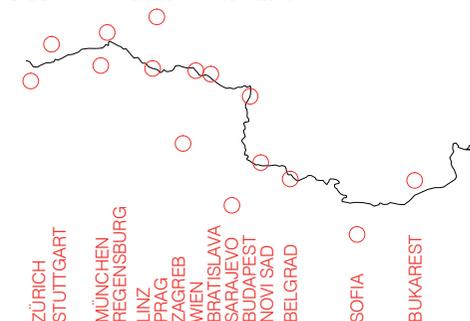


Abb.42 Der Kulturraum entlang des Donaustroms

42 www.argedonau.at

43 www.tranzit.org

44 www.kontakt.erstegroup.net

BUDAPEST

Die Donau ist in Budapest mehr als ein Fluss, sie verbindet nicht nur die Stadthälften „Buda“ und „Pest“, die im Jahre 1873 zusammengelegt wurden, sondern auch die Hauptstadt mit der Provinz, mit anderen Ländern, mit der Welt. Diese Welt ist permanentem Wandel unterworfen. Und dies gilt auch für Budapest.

„Diese Stadt ist stets für jede Veränderung offen“,

schrieb der Romancier Imre Kertész seiner Geburtsstadt ins Stammbuch.⁴⁵

Die Donau spielte bei der Entwicklung von Budapest eine wichtige Rolle, zumal die Flussregulierung zur Erschaffung von lebenswichtiger Infrastruktur führte. Die hierbei errichteten Wasserschutzbauten gehören zu den wichtigsten Ingenieurbauten der ungarischen Hauptstadt.

Trotz der Regulierung hat die Donau in Budapest viel von ihrer ursprünglichen Unregelmäßigkeit bewahrt und bestimmt heute das Stadtbild der Donaumetropole.⁴⁶ (Abb.43)

Budapest selbst bietet eine belebte Mischung aus Tradition und Moderne. Geprägt wird das Stadtbild durch die Architektur des „Goldenen Zeitalters“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Komplette Straßenzüge zeugen von diesem eleganten Schwung der Gründerzeit. Jugendstilbauten, Kaffeehäuser, Kaufpassagen und Baudenkmäler sind Zeugen dieser Epoche.⁴⁷



Abb.43 Budapest mit dem Parlament am rechten (östlichen) Donauufer, im Hintergrund die Maragareteninsel



Abb.44 Ortsteil Pest, von Buda aus fotografiert

⁴⁵ BILLAND Matthias: Budapest. In: Die Welt vom 12.März 2009

⁴⁶ VADAS Ferenc: Die Regulierung der Donau und die Kaianlagen. In: Budapest und Wien. Budapest 2003

⁴⁷ wie 41

MUSEEN FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN BUDAPEST

Die Hauptstadt bietet eine vielfältige Museumslandschaft. Neben den zahlreichen Museen für alte Kunst, findet man auch zeitgenössische Sammlungen, wie z. B. jene des Ludwigmuseums Budapest, welches die Sammlung des aus Köln stammenden Kunstsammler-Ehepaars Irene und Peter Ludwig beherbergt. (Abb. 45)

Die Ausstellung bietet einen Überblick über die letzten fünfzig Jahre der überregionalen Kunstentwicklung, sowie über die vergangenen 10 Jahre des ungarischen, zeitgenössischen Kunstschaffens.

Das im Dezember des Jahres 1996 gegründete Museum ist das einzige Kunsthaus in Ungarn, das ausschließlich Gegenwartskunst sammelt und ausstellt, unter anderem mehrere späte Werke von Picasso, Kunstwerke aus der amerikanischen Popkultur, sowie Objekte von Künstlern aus den ehemaligen Ostblockländern.

Die Sammlung Zeitgenössischer Kunst MEO (Abb. 46) wurde im Herbst 2001 eröffnet und dient als Ausstellungsort der heimischen, zeitgenössischen, bildenden Kunst.

In dem auf der Außenhaut mit Leuchtkunst bespielbaren Gebäudekomplex werden Ausstellungen von Werken heimischer sowie ausländischer Kunstschaffender organisiert.

Das Kogart Haus für zeitgenössische Kunst ist bis dato noch wenig bekannt. (Abb. 47)

Das neue Kunsthaus wurde aus der Privatstiftung des erfolgreichen Bankiers und Investoren, Gábor Kovács, mit der Berufung ins Leben gerufen, die neue ungarische Geschäftselite und die zeitgenössische bildende Kunst einander näher zu bringen.⁴⁸



Abb.45 Museum Ludwig, Budapest



Abb.46 Sammlung zeitgenössischer Kunst MEO, Budapest



Abb.47 Kogart Haus für zeitgenössische Kunst, Budapest

⁴⁸ <http://www.budapest.com>, 1.10.2009

MARGIT SZIGET – DIE MARGARETENINSEL

„... Auf der Insel findest du auch heute noch die Bank, wo du einst mit ungeschickten Fingern versucht hast, eine Mädchenbluse aufzuknüpfen...

Und du weißt genau auch dein Vater hatte eine solche Bank unter Platanen oder Fliederbüschen und auch dein Sohn findet einmal eine Bank, vielleicht gerade jene, die einst deine war, mit dem eingeritzten Mühlespiel auf der Sitzbank.“⁴⁹



Abb.48 Luftaufnahme Margareteninsel

Die Margareteninsel ist die bekannteste Budapester Donauinsel. Gelegen im Stadtzentrum zwischen Buda und Pest, angebunden durch die Margaretenbrücke im Süden und die Árpádbrücke im Norden, stellt sie einen gut erreichbaren Naherholungsraum dar.

Wäldchen, Grünanlagen, Sport- und Freizeitanlagen prägen die 2 ½ km lange und an der breitesten Stelle 500 m breite Insel. Für den Verkehr gesperrt, darf man einzig mit Taxis, Bussen sowie mit den entlehnbaren Bringóhintó, das sind Rikscha-ähnliche Fahrräder, die Insel befahren. Zwischen Mai und September gibt es eine Fährschifflinie auf der Donau, welche auch die Margareteninsel anfährt.⁵⁰

49 SZÁRACZ György: Budapest. Budapest 1984, S 64

50 ROHONYI Katalin: Spaziergänge in Budapest. Budapest 1974, S 68

Schon die römische Elite zog sich auf die Insel mitten in der Donau zwischen Aquincum und Pest zurück, um dem Stress des Alltags zu entfliehen.⁵¹

Die ersten bekannten Überlieferungen über die Insel mit den vielen Namen gehen schon in das 12. Jahrhundert zurück, wo die Könige der Arpadendynastie die „Haseninsel“ als Wildpark und für die Jagd nutzten. Auch ein Palast wurde errichtet, in dem der Legende nach König Imre seinen Hof hielt. König Béla IV. ließ im 13. Jahrhundert als Dank für die Rettung vor den Heerscharen des Mongolenfürsten Batu Khan

„in der Nähe der königlichen Burg, auf der Donauinsel der Gottesmutter ein Kloster errichten, wo fromme Jungfrauen ihrem Sohn dienen sollen und auch unsere Tochter, Prinzessin Margarete, ihr Leben lang Gott und der heiligen Mutter dienen wird.“⁵²

Margarete wurde schon als Kind in das Dominikanerkloster gebracht und lebte dort 20 Jahre lang bis zu ihrem Tod. Sie wurde 1934 heiliggesprochen und die Insel trägt heute ihren Namen.⁵³ 250 Jahre später, unter türkischer Herrschaft wurde die Insel Kizlar adasi genannt – Mädcheninsel, als Erinnerung an die Dominikanerinnen.

Anfang des 19. Jahrhunderts fiel die Insel dem österreichischen Palatin Joseph zu (Palatininsel), der im Volksmund „Palatinus Jóska“ genannt wurde, und auf der Insel Parkwege errichten und zahlreiche exotische Bäume setzen ließ. Neben lokaltypischen Sumpfeichen, Ulmen, Eschen und Weißpappeln findet man daher auch Platanen, tropische Eisenbäume, Schwarznussbäume, chinesische Perlakazien und rotblühende Rosskastanien.

51 <http://www.ungarn-tourism.ch>, 1.1.2009

52 BAUMER Marga E.: Ungarn Reiseführer. Eschborn 1999

53 wie Anm. 1, S 66

1866 wurde an der Nordspitze der Insel eine wertvolle Thermalquelle zutage gefördert, bei der der jüngere Erzherzog Joseph ein Bad und zahlreiche Gaststätten errichten ließ.⁵⁴ Heute findet man dort das Grand-Hotel von 1873 und das Danubius Thermal Hotel Margitsziget, das 1979 auf dem ehemaligen Heilbad errichtet wurde.

Erst im Jahre 1900 wurde die Margareteninsel mit der Margaretenbrücke, die schon von 1872 bis 1876 fertiggestellt wurde, verbunden.^(Abb. 50) Dadurch wurde die südwestlich nur wenige Meter entfernt gelegene „kleine Ofner Insel“ oder auch „Malerinsel“ angeschlossen und die Margareteninsel erreichte ihre heutige Ausdehnung.⁵⁵ 1908 kaufte die Hauptstadt ihre Insel von Erzherzog Joseph III. um 11 Millionen Kronen - sie ging in den Besitz des Volkes von Budapest über. Doch wurden Eintrittskarten zum Betreten der Insel verkauft und um die Tennis- und Poloplätze, sowie die Thermalbadianlagen und dem Grand Hotel entwickelte sich eine Szene, die nur der elitären Oberschicht sowie repräsentativen ausländischen Gästen zugänglich war.⁵⁶

Über die Jahre hinweg hat die Insel eine Demokratisierung erfahren und kann heute von jedermann als grüne Lunge der Stadt genutzt werden. Jogger finden einen 5,4 km langen, mit weichem Belag ausgestatteten Laufweg rund um die Insel, zahlreiche schattige Wege führen Spaziergänger verspielt durch Wäldchen, Wiesen und am Wasser entlang von Norden nach Süden. Scheinbar willkürlich verstreut liegen die vielen Sehenswürdigkeiten der vergangenen Jahrhunderte und von heute: Künstlerbüsten, ein japanischer Garten von 1936, ein kleiner Tiergarten, Ruinen und eine wiedererrichtete Kapelle, ein Rosengarten, Wiesen, Lichtungen und eine Freilichtbühne neben dem großen Wasserturm von 1911.

Am Westufer wurden zahlreiche Sportstätten errichtet:

⁵⁴ <http://www.heiligenlexikon.de>, 1.1.2009

⁵⁵ wie Anm. 1, S 69

⁵⁶ ARKY István: Ungarn – Reiseführer und Touristenwörterbuch. Debrecen 1989, S 265



Abb.49 Überschwemmungsplan von 1838



Abb.50 Budapest um 1900, nach dem Bau der Margaretenbrücke

Das Pionierstadion, das Nationale Sportschwimmbad und das Palatinus Freibad mit einer Gesamtfläche von 70 000 m². Direkt nach Betreten der Insel von der Margaretenbrücke im Süden findet sich das bronzene Zentenarioresdenkmal, entworfen von István Kiss, das an die Vereinigung der drei Städte im Jahre 1873 erinnert.

„Buda und Óbuda brachten ihre uralten Wappen und Traditionen mit in diese „Ehe“, Pest den Dynamismus der modernen Zeit und die Insel schließlich ihre Legenden und ihre Poesie.“⁵⁷

⁵⁷ SZÁRACZ György: Budapest. Budapest 1984, S 69



Abb.51 Eindrücke von einem Inselrundgang, 2008



Abb.52 Luftaufnahme Margareteninsel, Budapest

Prominent liegt die Margareteninsel zwischen dem ehrwürdigen Stadtteil Buda und dem geschäftigen Pest. Anders als in Wien fließt die Donau in Budapest sehr zentral und bildet eine natürliche Hauptverkehrsader. Durch den Knick, den die Donau flussabwärts in Richtung Südosten macht, erhält man vom Bauplatz einen lohnenden Blick, vorbei am Parlament bis zur Budapester Burg und der Matthiaskirche.

DER ENTWURF

DIE ENTWURFSIDEE

STÄDTEBAULICHER ANSATZ

Die Aufgabe des städtebaulichen Entwurfs war es, die Bauaufgabe Kunsthaus für eine potente Kunststiftung mit all ihren Funktionen, den am Standort herrschenden Begebenheiten entsprechend, einzufügen.

Dabei galt es, die Aspekte Parklandschaft und vorbeifließender Donaustrom zu berücksichtigen und auf diese Ruhe der Landschaft rücksichtnehmende, bauliche Maßnahmen zu planen.

Inspiziert von Motiven des Ortes: den Booten und Schiffen in der Donau und den vielen alten Bäumen, die entlang der länglichen Margareteninsel teilweise seit Jahrhunderten hintereinander stehen, wurde von einem solitären, wuchtigen Baukörper abgesehen und ein kleinteilig gegliederter Entwurf gesucht.

Ich entschied mich für eine pavillonartige Anordnung von 10 Kuben, die von der Landschaft und den vorbeifließenden Wegen passiert und umspült werden. Als Bauplatz bot sich eine, ehemals als Sportanlage genutzte, lichte Fläche mit einer Tiefe von ca. 45 m an der Ostseite der Insel an. (Abb.53)

10 Objekte sollen es sein, die sich einfügen, aber auch klar Stellung beziehen und einen neuen städtebaulichen Ankerpunkt definieren, der die verspielten, von der Margaretenbrücke herführenden Fußwege mit der die Insel umlaufenden Uferpromenade zusammenführt und durch eine Verlegung der Schiffsverkehrsanlage vor das Kunsthaus noch mehr Gewicht erhält.

Neben einem größeren Kubus werden, über die Uferpromenade und einen nördlich flankierenden Verbindungsweg diagonal versetzt, 9 kleinere Wohn- und Atelierkuben für Artists in Residence angeordnet. (Abb.54)

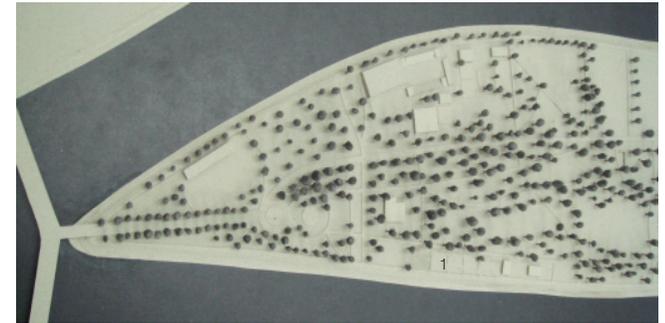


Abb.53

Landschaftsmodell zur Situationsanalyse
Der Bauplatz (1) befindet sich an der Ostseite der Insel

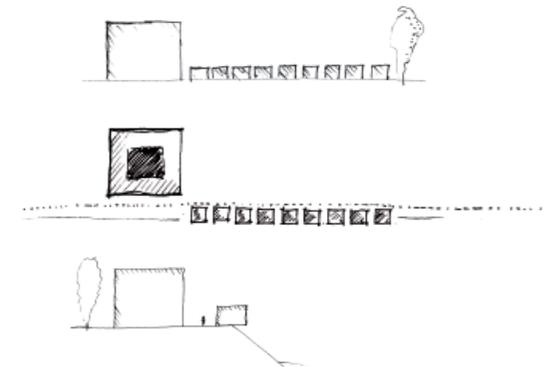


Abb.54 Ideenskizze

Direkt an der beginnenden Böschung positioniert verbinden sie Tief- und Weitblicke nach Pest im Osten und hinab zur Donau mit einer Parkorientierung im Westen und einer Öffnung nach Norden, um die Ateliers mit gleichmäßigem, indirekten Licht zu versorgen.

DER GROSSE ATRIUMKUBUS

Hier sind die Ausstellungsräume (im obersten Geschoss, mit gleichmäßiger Belichtung von oben), die Verwaltung, eine Bibliothek, eine Cinemathek, ein Sammlungsdepot, sowie zahlreiche flexibel nutzbare Räume für Seminare, Vorträge oder sonstige Nutzungen geplant.

Entwurfsprinzip ist die Anordnung von wenigen Scheiben, welche statische und raumbildende Funktionen übernehmen. (Abb. 56)

Die Erschließung erfolgt über zwei gegenüberliegende, gespiegelte Treppen, angeordnet nördlich und südlich des Atriumhofes.

Neben den Treppen befinden sich die Nebenräume, Lager, Technikräume, ein Lastenlift und ein Personenlift.

Diese komprimierte Anordnung der dienenden Räume wird jeweils als Brandabschnitt zusammengefasst. Die bauliche Trennung zum Atrium und den Ausstellungssälen im obersten Geschoss erfolgt über selbstschließende Brandschutzschiebetore. Diese Technik wird mit Metallpaneelen verkleidet, was diese Zone auch optisch von den mit Glas- und Sichtbetonflächen konzipierten Haupträumen unterscheidet.

Zwischen diesen Serviceblöcken und den außenliegenden Scheiben werden die Hauptnutzungen der Obergeschosse gespannt.

Im ersten Obergeschoss jeweils nur bis zur Atriumflucht, im zweiten und dritten Obergeschoss auch westlich und östlich des Atriumhofes.

Eine Vielzahl von möglichen Blickbeziehungen läßt schon beim Eintreten die Konzeption der Architektur leicht verstehen, sorgt für gute Orientierung und erzeugt eine Vielzahl von Ein-, Aus-, und Weitblicken in alle vier Himmelsrichtungen und auf alle Ebenen.

Einzig die Ausstellungssäle im dritten Obergeschoss sind als hermetisch abgeschlossene Räume konzipiert, welche durch vollflächig eingebrachtes Oberlicht den Fokus auf die Kunstwerke richten.

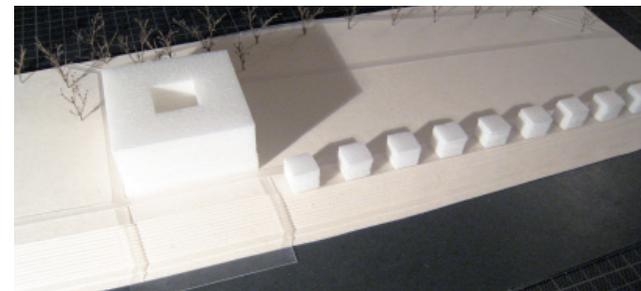


Abb.55 Konzeptmodell, M 1:500

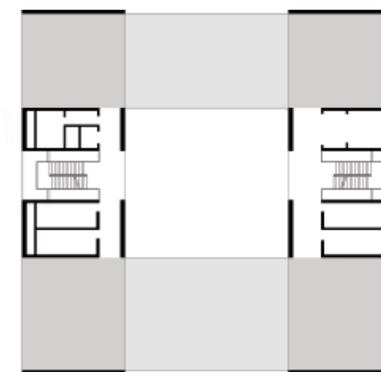


Abb.56 Schemagrundriss Atriumkubus

DIE ATELIERKUBEN

Dem Entwurfsprinzip des großen Kubus folgend, sind auch die neun kleinen Pendants geplant.

Im Erdgeschoss befinden sich die Nebenräume und ein Koch und Essbereich, welcher über vier Stufen auf eine, dem Geländeverlauf angepassten, tiefer liegenden Ebene führt. Die Glasflächen orientieren sich nach Süden, dem Verlauf der Donau entlang und nach Osten, direkt zum Wasser beziehungsweise dem gegenüberliegenden Ufer des Stadtteils Pest.

Im Obergeschoss befindet sich der Atelierbereich mit nordseitig angeordneten Glasflächen und einem zur Donau orientierten Freibereich.

7060	Atriumkubus
4300	Hauptnutzungen
800	Erschließung
1960	Nebenräume
1400	OG 3
420	Saal West
530	Saal Ost
160	Erschließung
290	Nebenräume
1400	OG 2
420	Verwaltung
530	Bibliothek
160	Erschließung
290	Nebenräume
960	OG 1
125	Werkstatt
410	Seminar- / Vortragsräume
160	Erschließung
265	Nebenräume
1650	EG
740	Foyer
160	Café
60	Küche
140	Garderobe / Wartebereich
120	Anlieferung
160	Erschließung
370	Nebenräume
1650	UG
750	Depot
210	Filmsaal
100	Foyer Cinemathek
160	Erschließung
740	Lager, Technik, Nebenräume

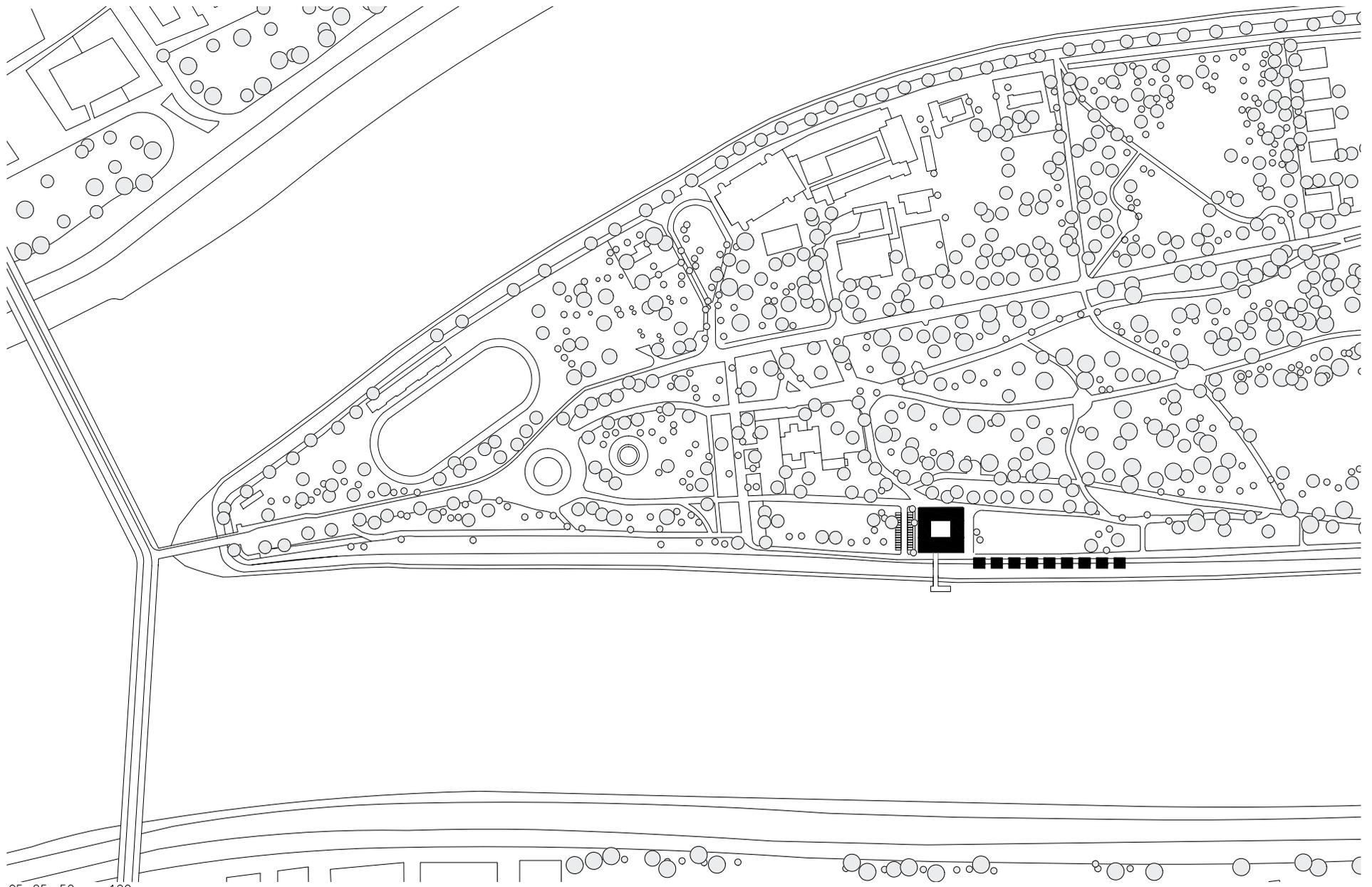
DAS RAUMPROGRAMM

Flächen [m²] und Widmungen

180	1 Atelierkubus
82	Wohnen EG
60	Arbeitsbereich OG
30	Freiraumarbeitsbereich
8	Erschließung
1620	9 Atelierkuben
738	Wohnen EG
540	Arbeitsbereich OG
270	Freiraumarbeitsbereich
72	Erschließung

PLANVERZEICHNIS

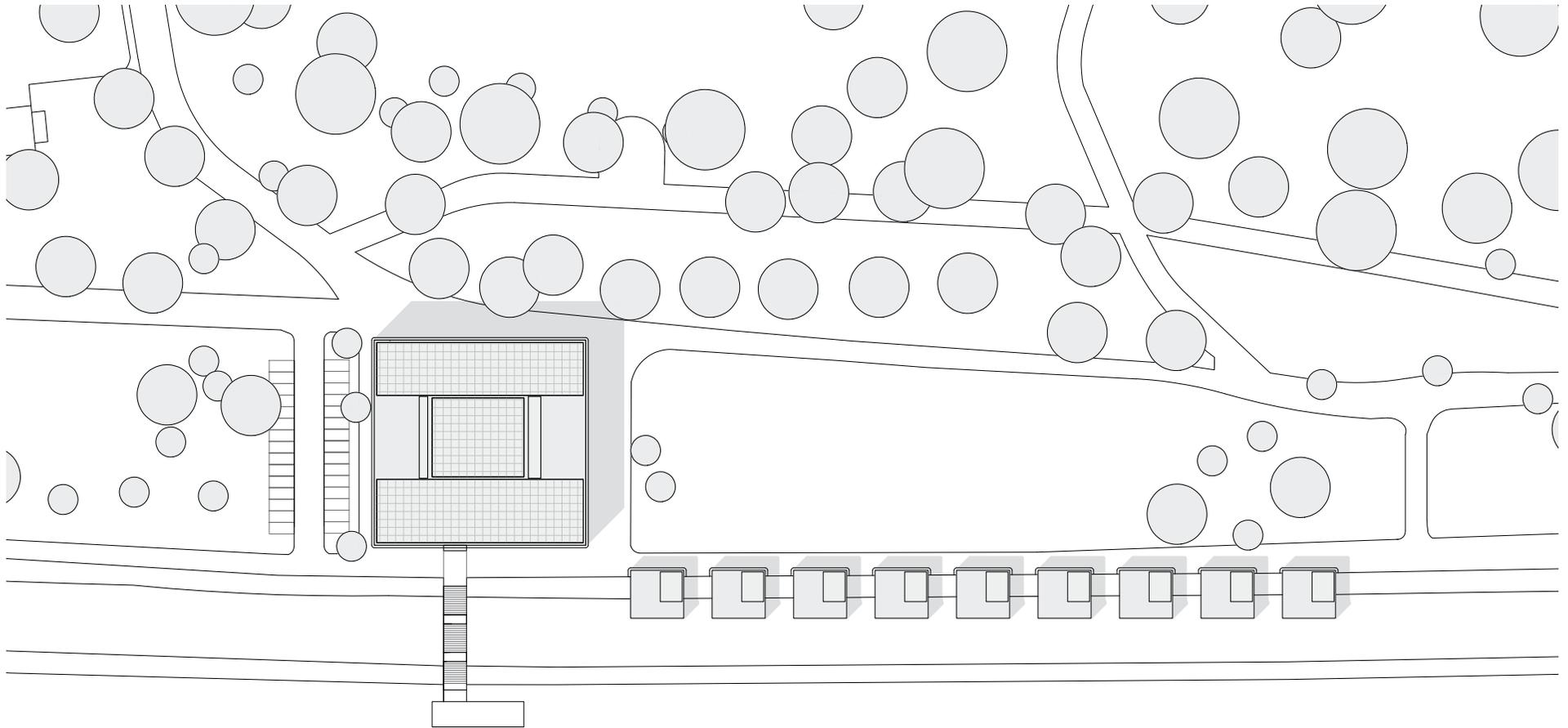
M 1 5000	Lageplan
M 1 1000	Dachaufsicht
M 1 400	Erdgeschoss Obergeschoss 1 Obergeschoss 2 Obergeschoss 3 Untergeschoss
M 1 400	Schnitt AA Schnitt BB Schnitt CC Schnitt DD Schnitt EE Schnitt FF
M 1 400	Ansicht Süd Ansicht Nord
M 1 800	Ansicht Ost Ansicht West
M 1 20	Details Schaubilder



05 25 50 100



Lageplan M 1:5000



0 5 10 20
↗

Dachaufsicht 1:1000

- A Lastenaufzug
- B Personenaufzug
- C Abstellraum
- D Sanitäranlage
- E Behinderten WC

- 1 Windfang
- 2 Ticket/Shop
- 3 Garderobe
- 4 Foyer Atrium
- 5 Foyer West
- 6 Café
- 7 Bar
- 8 Küche
- 9 Kinderbetreuung
- 10 Anlieferung



0 1 5 10 20

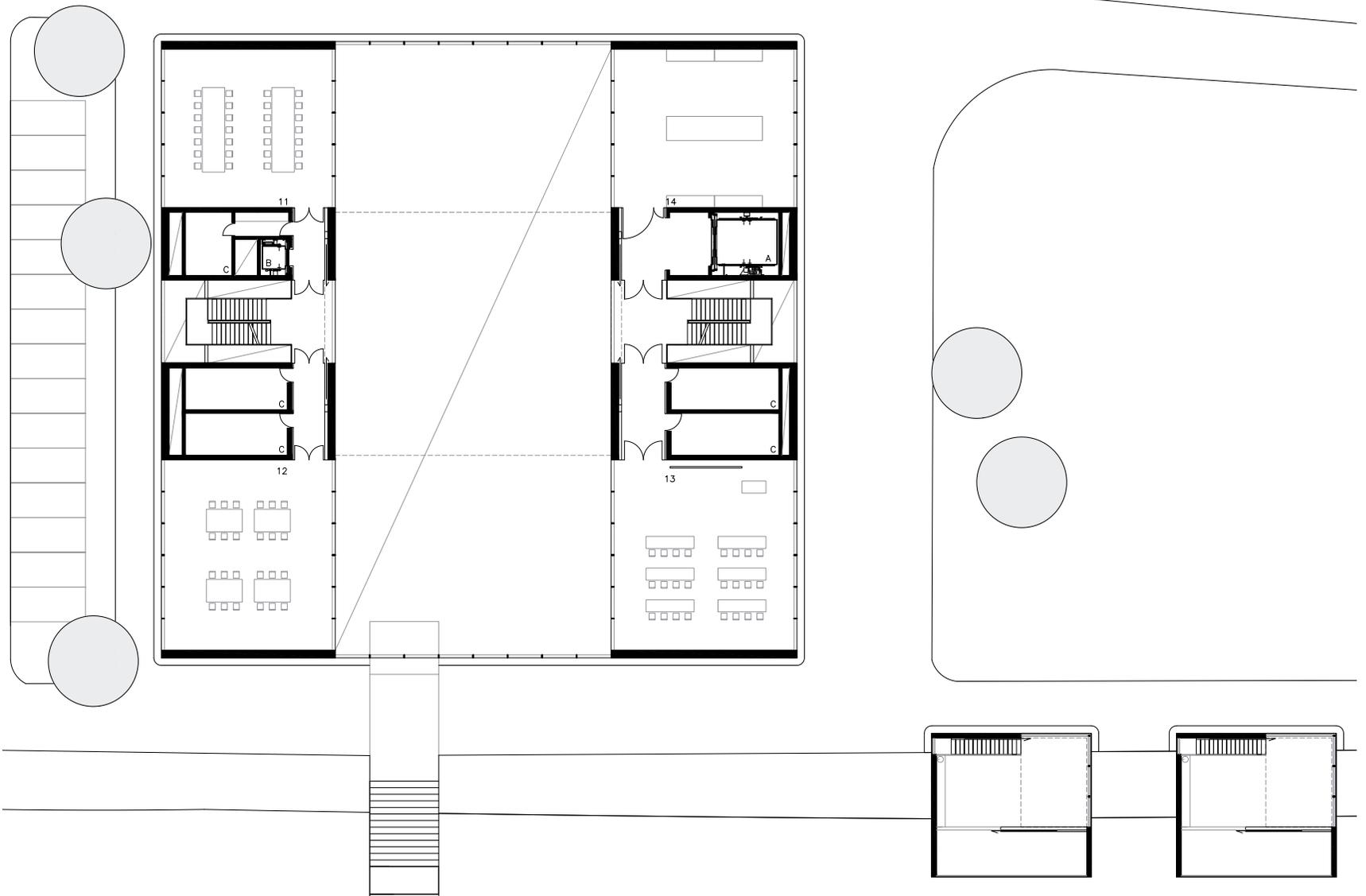
M 1:400



Grundriss EG

- A Lastenaufzug
- B Personenaufzug
- C Abstellraum

- 11 Besprechung
- 12 Seminarraum
- 13 Vortragsraum
- 14 Werkstatt



0 1 5 10 20

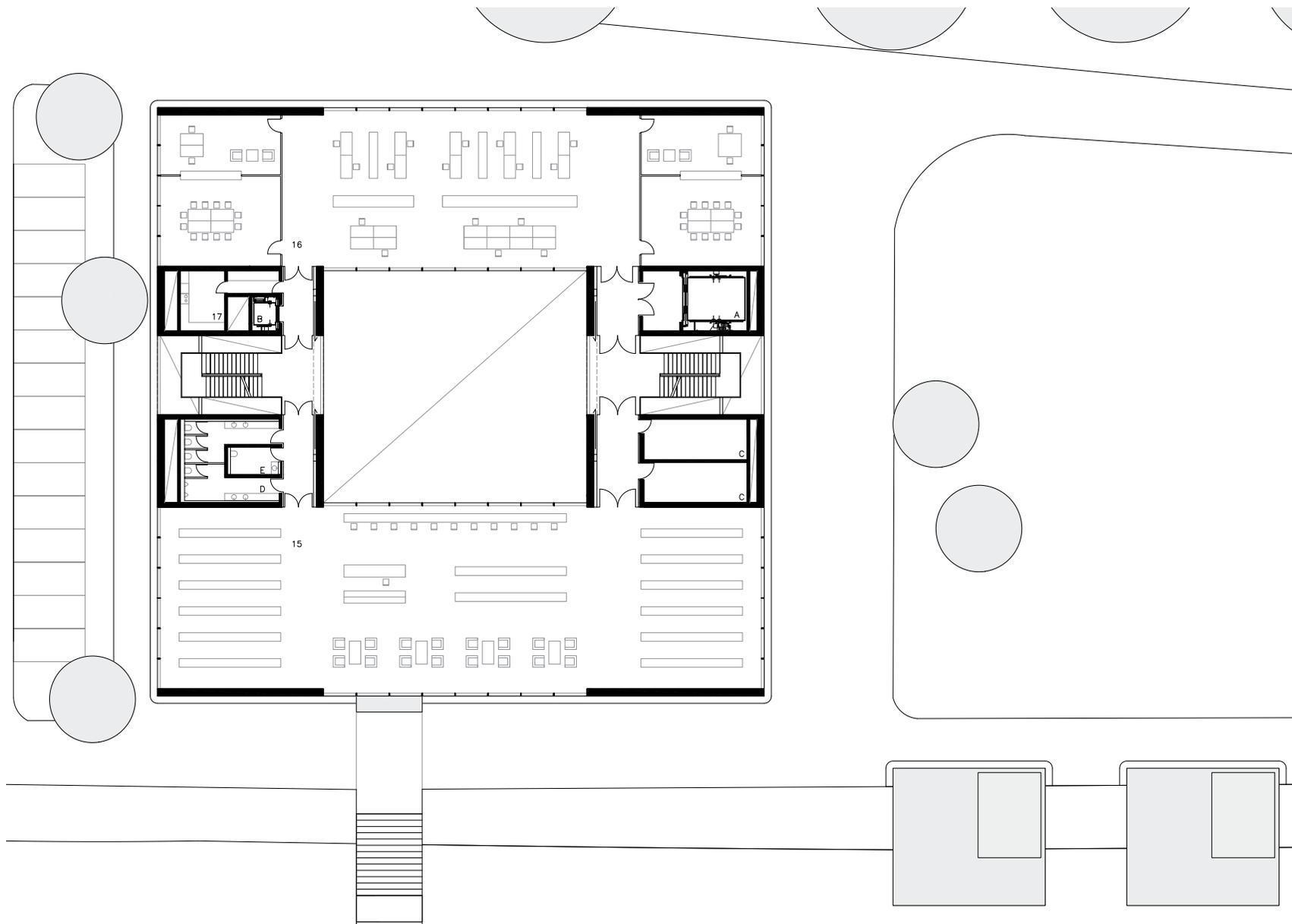
M 1:400



Grundriss O1

- A Lastenaufzug
- B Personenaufzug
- C Abstellraum
- D Sanitäranlage
- E Behinderten WC

- 15 Bibliothek
- 16 Verwaltung
- 17 Teeküche

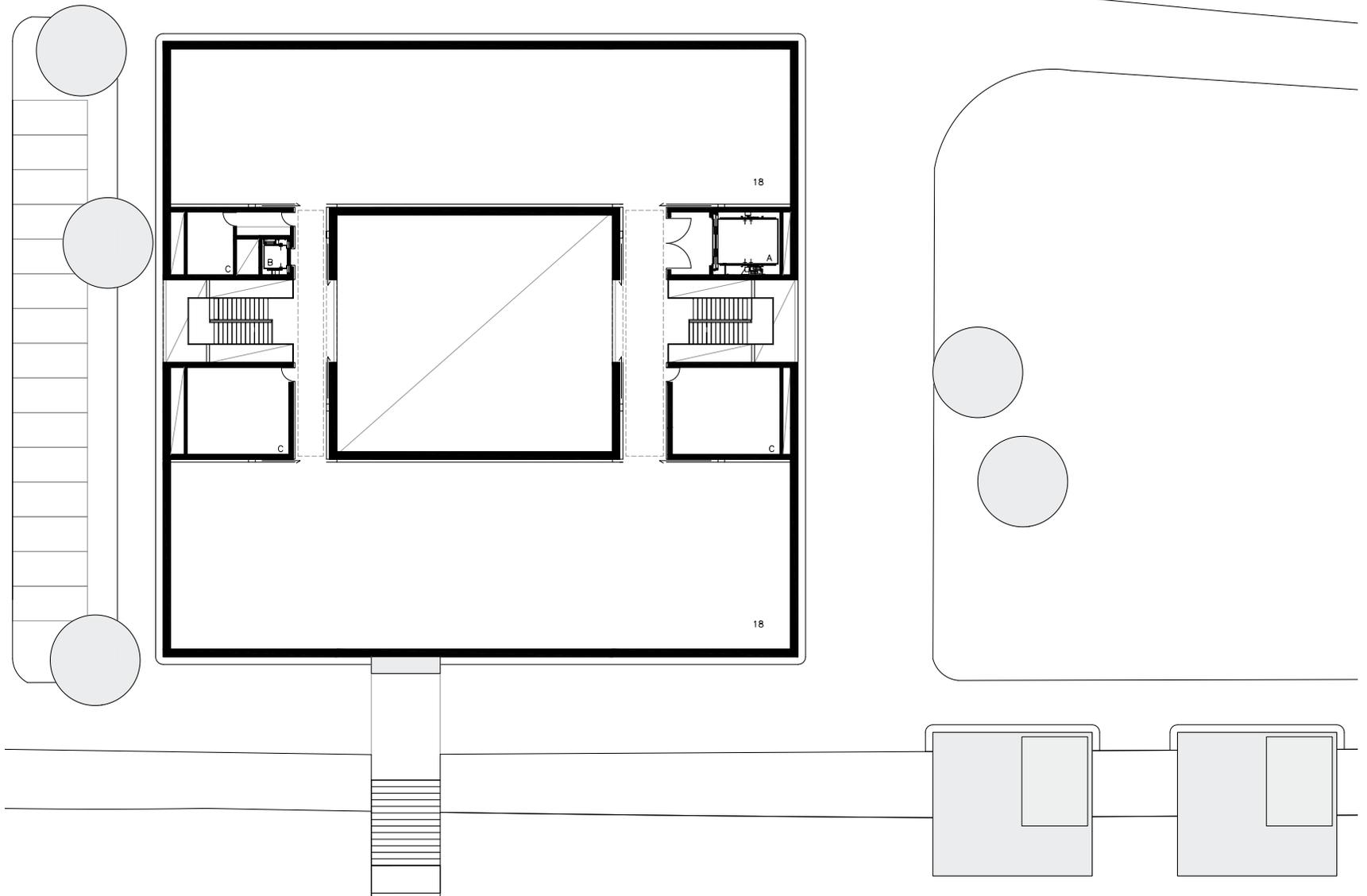


0 1 5 10 20
 M 1:400

Grundriss O2

A Lastenaufzug
B Personenaufzug
C Abstellraum

18 Ausstellung

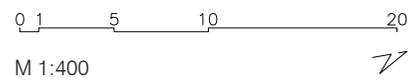
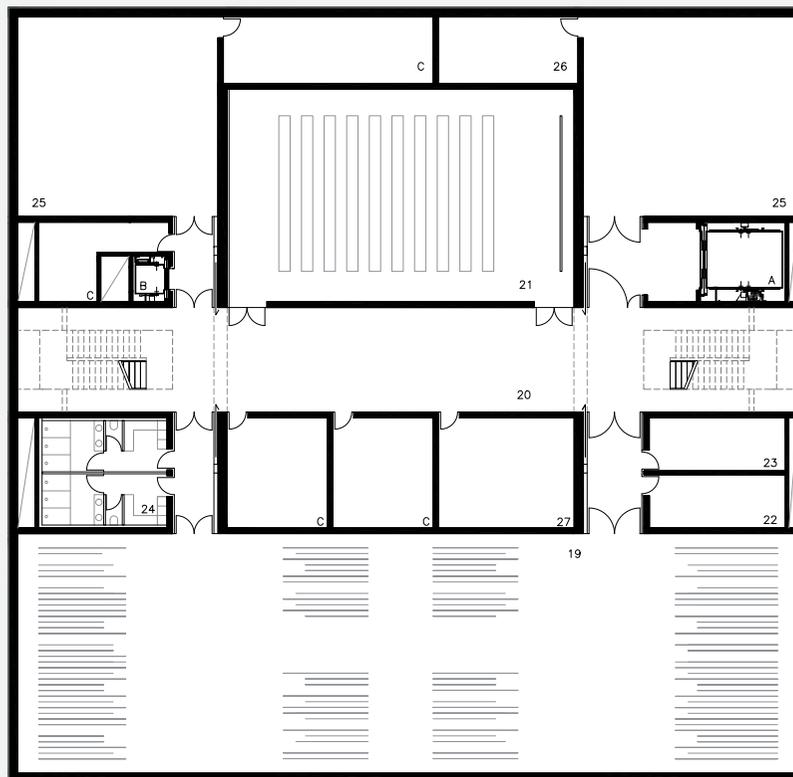


0 1 5 10 20
M 1:400

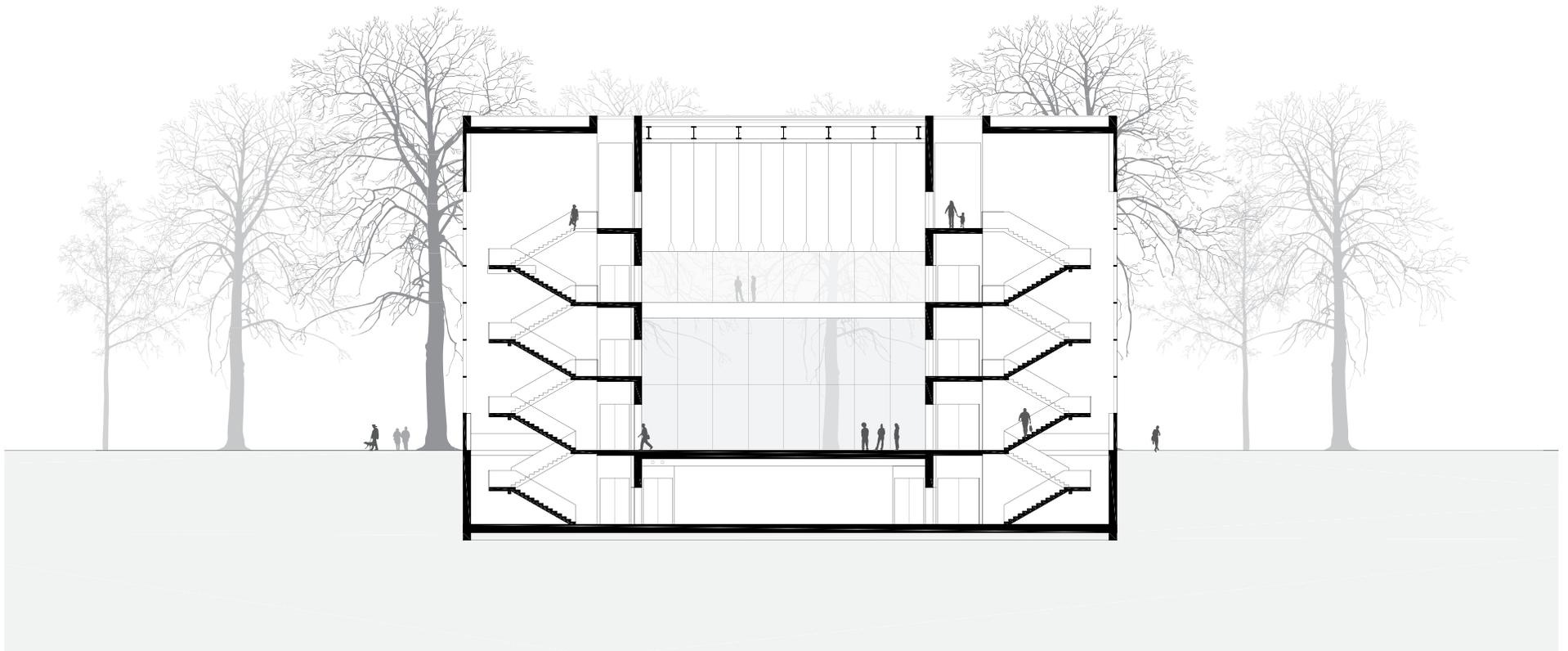
Grundriss O3

- A Lastenaufzug
- B Personenaufzug
- C Abstellraum

- 19 Depot klimatisiert
- 20 Foyer Cinemathek
- 21 Filmsaal
- 22 Kühlraum Küche
- 23 Müllraum
- 24 Waschraum
- 25 Depot
- 26 Technik Filmsaal
- 27 Lager Küche



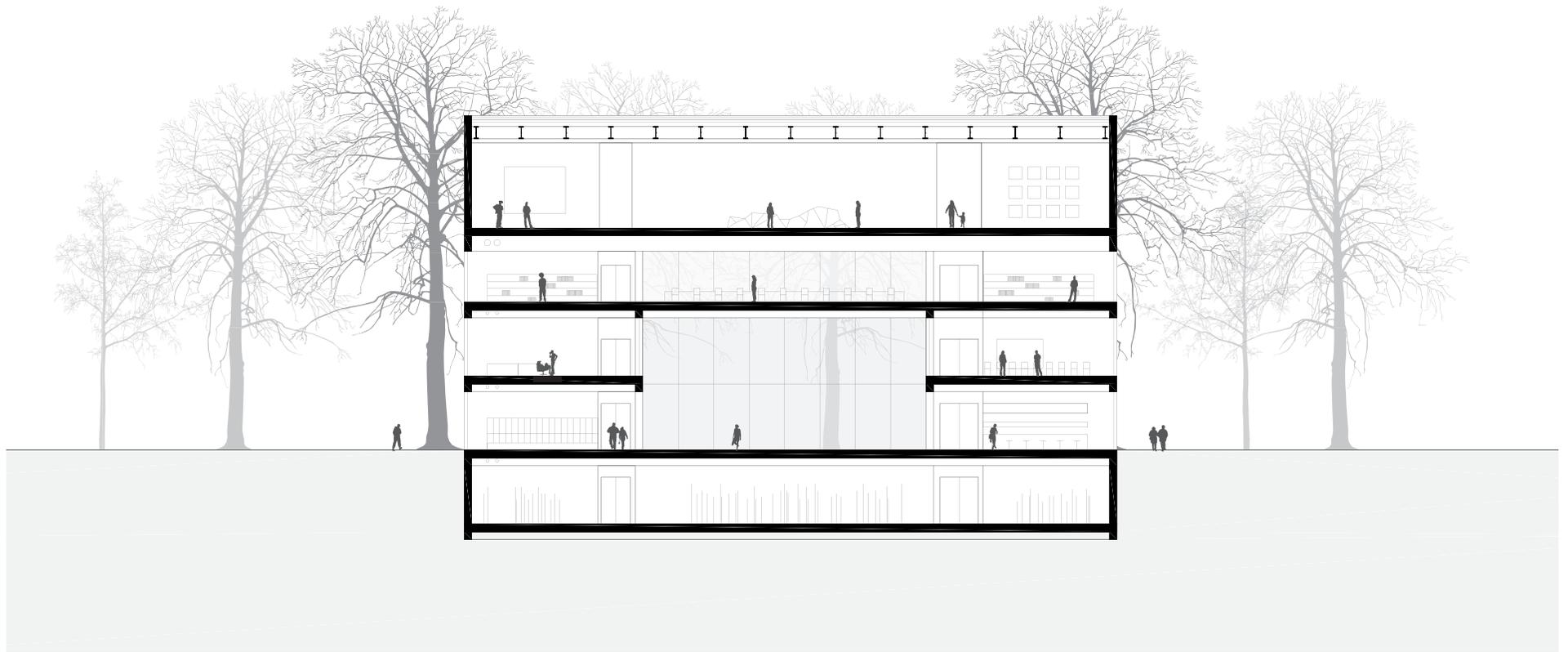
Grundriss UG



0 1 5 10 20

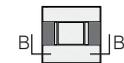
M 1:400

AL  JA Schnitt AA

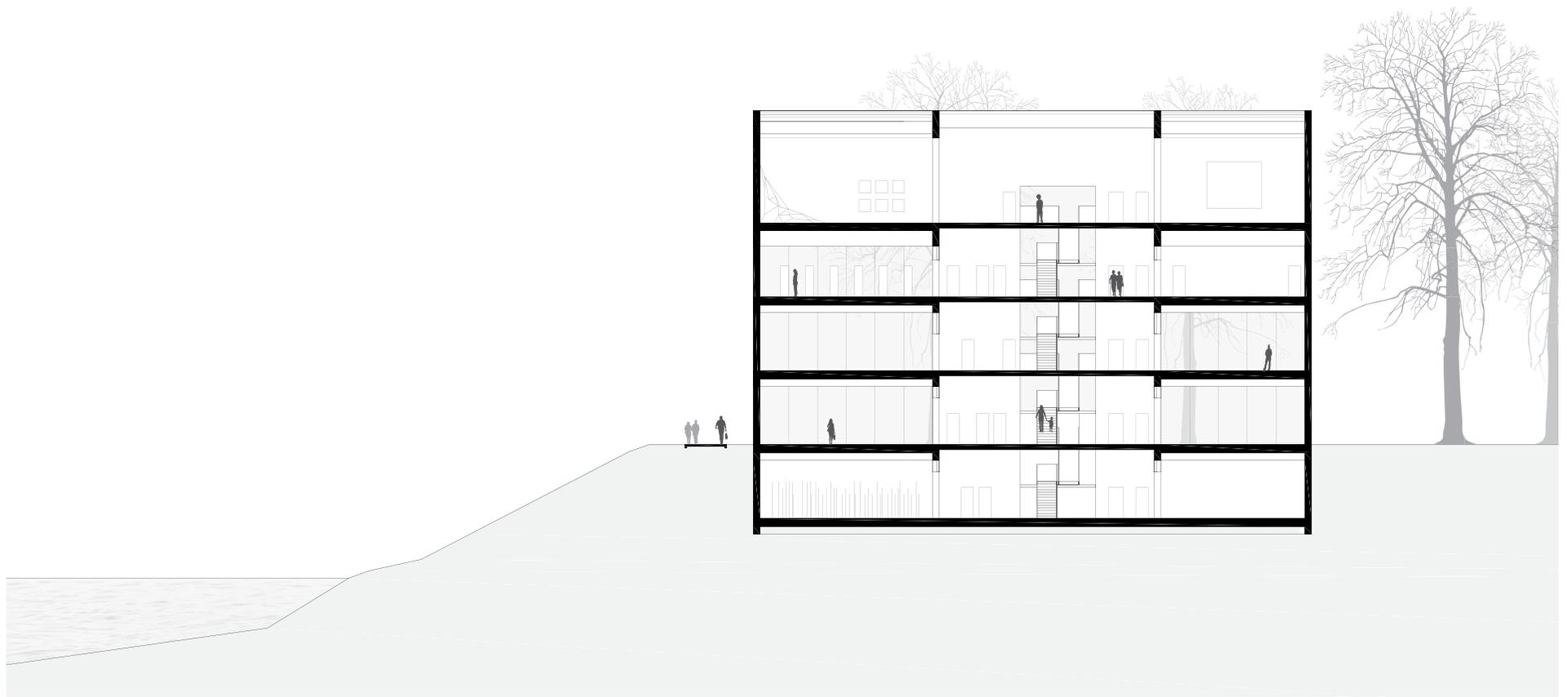
0 1 5 10 20

M 1:400



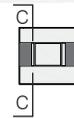
Schnitt BB





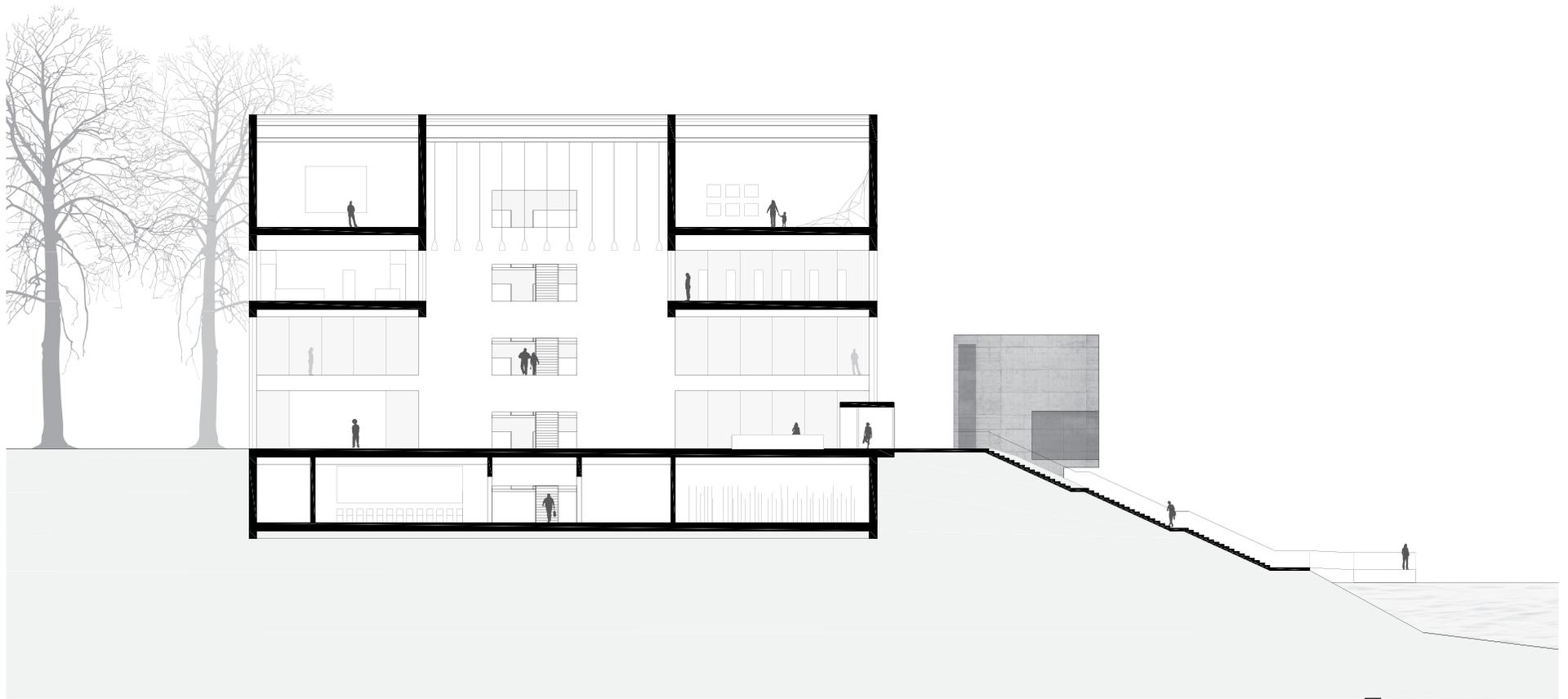
0 1 5 10 20

M 1:400



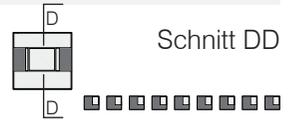
Schnitt CC

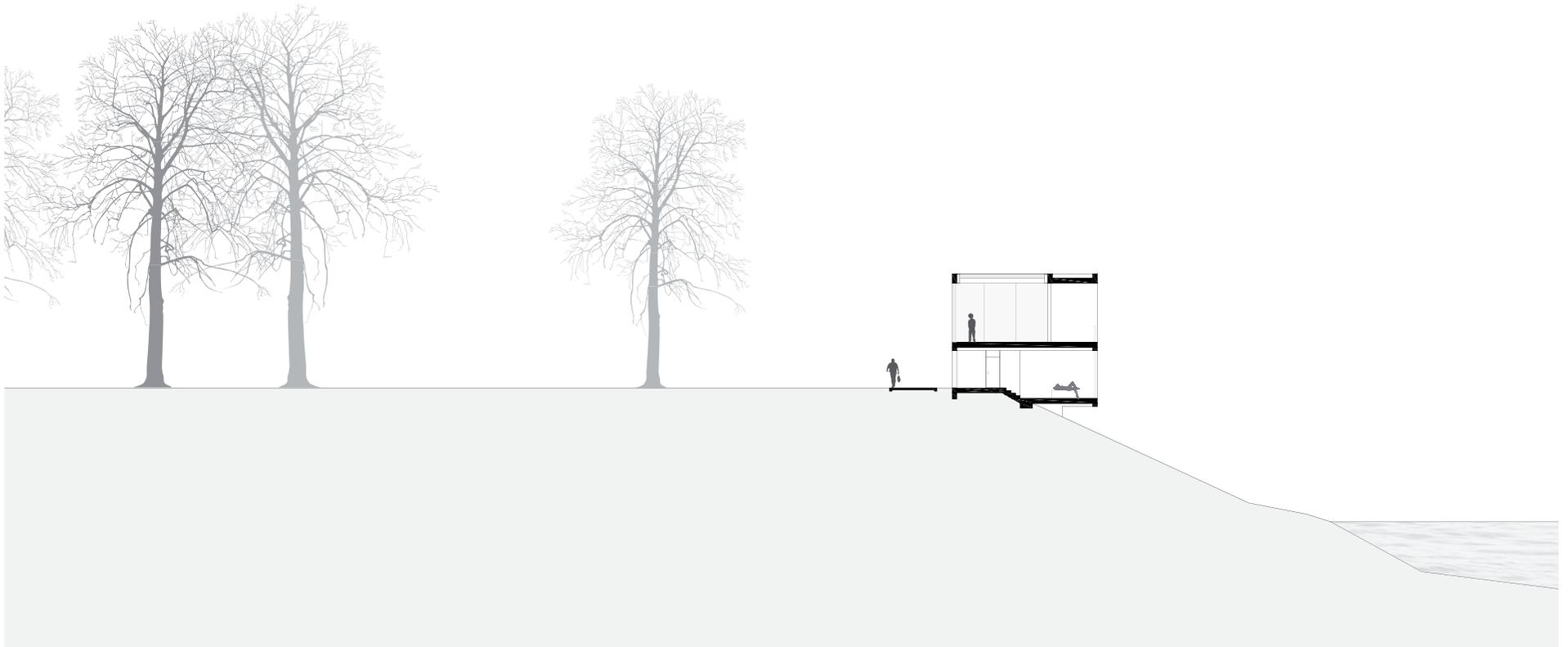
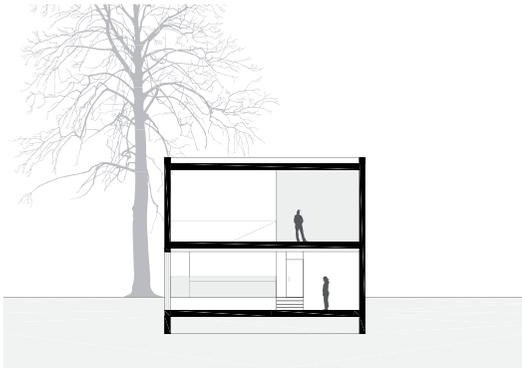




0 1 5 10 20

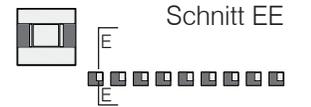
M 1:400

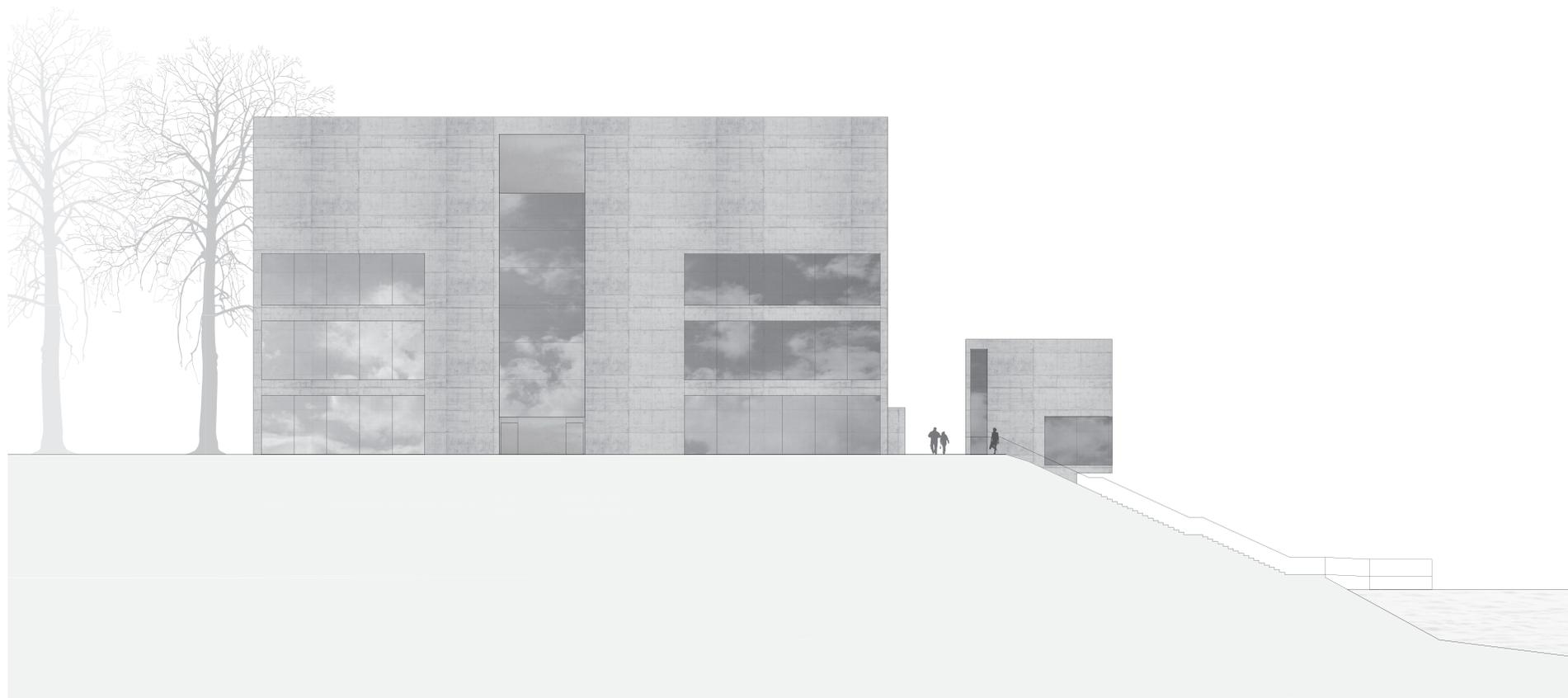




0 1 5 10 20

M 1:400

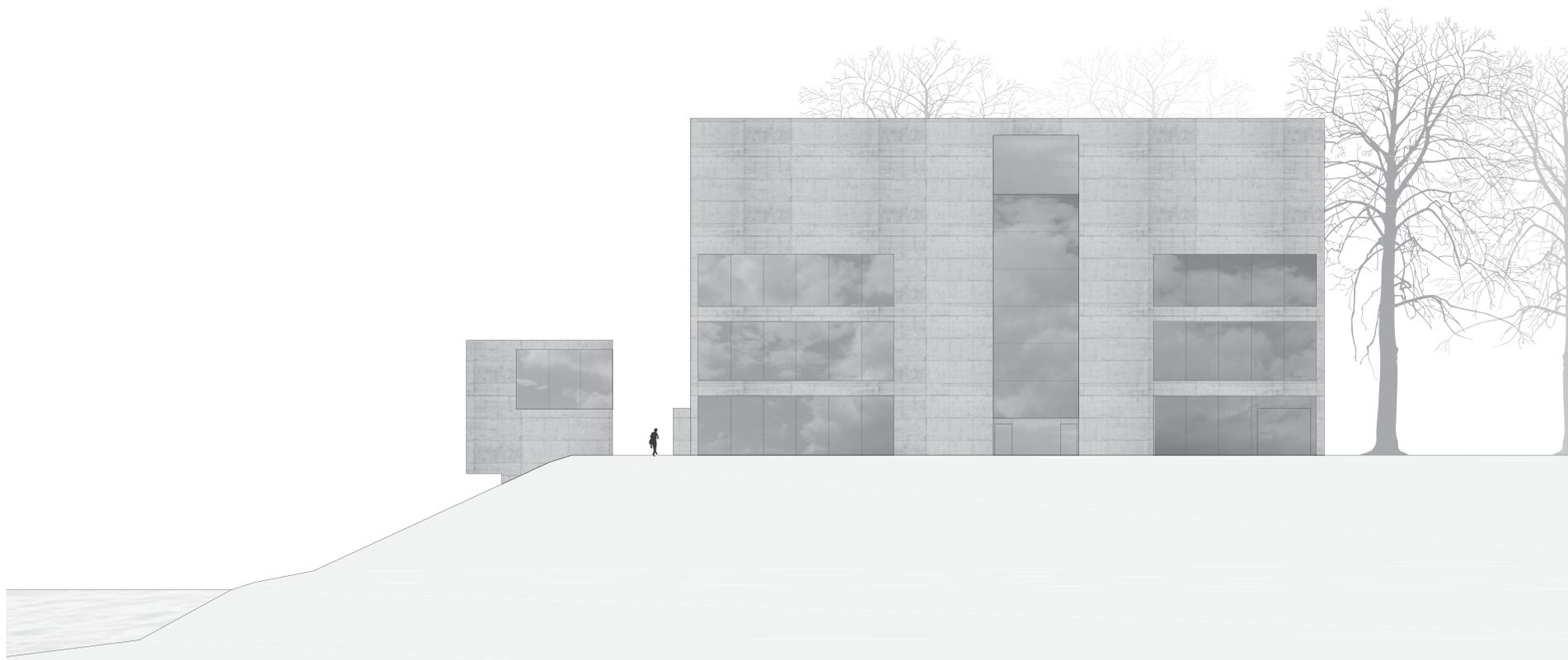




0 1 5 10 20

M 1:400

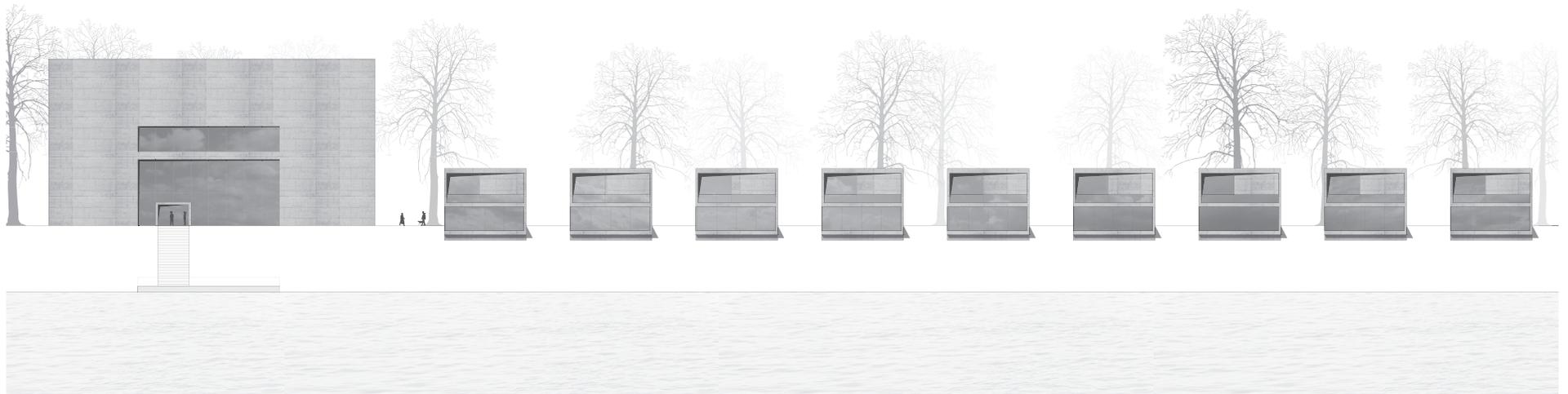
Ansicht Süd



0 1 5 10 20

M 1:400

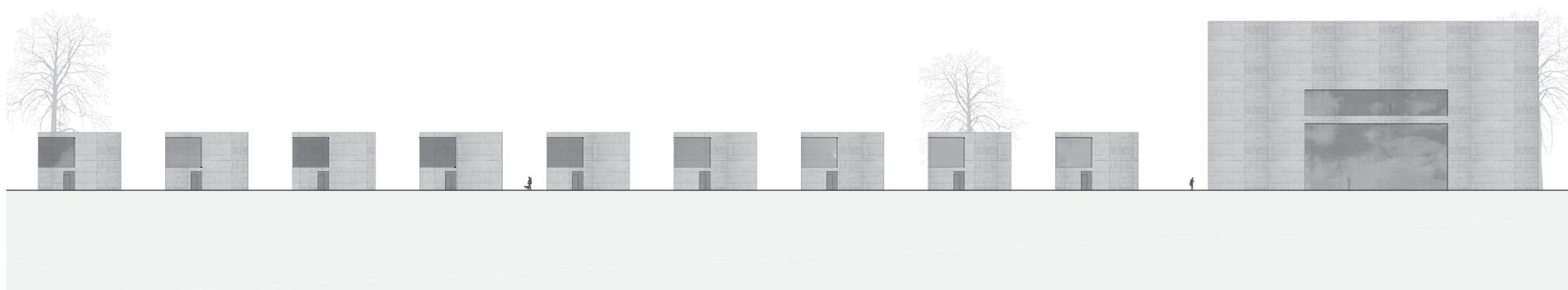
Ansicht Nord



0 5 10 20

M 1:800

Ansicht Ost

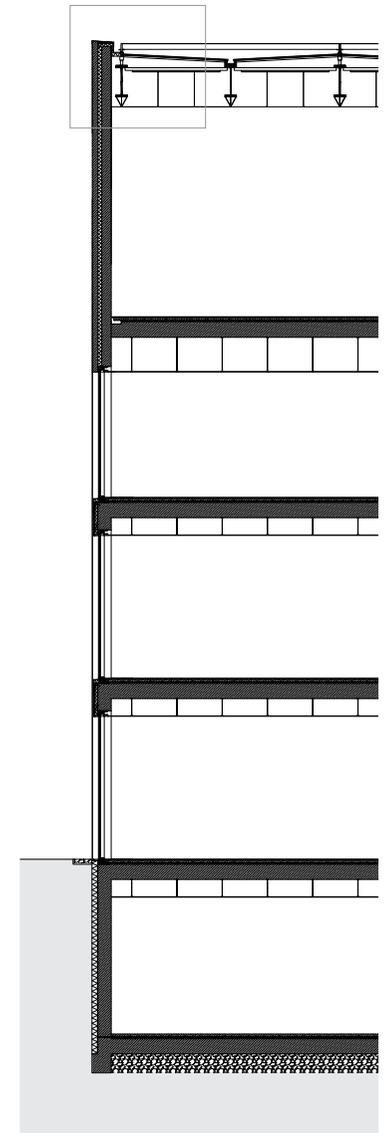
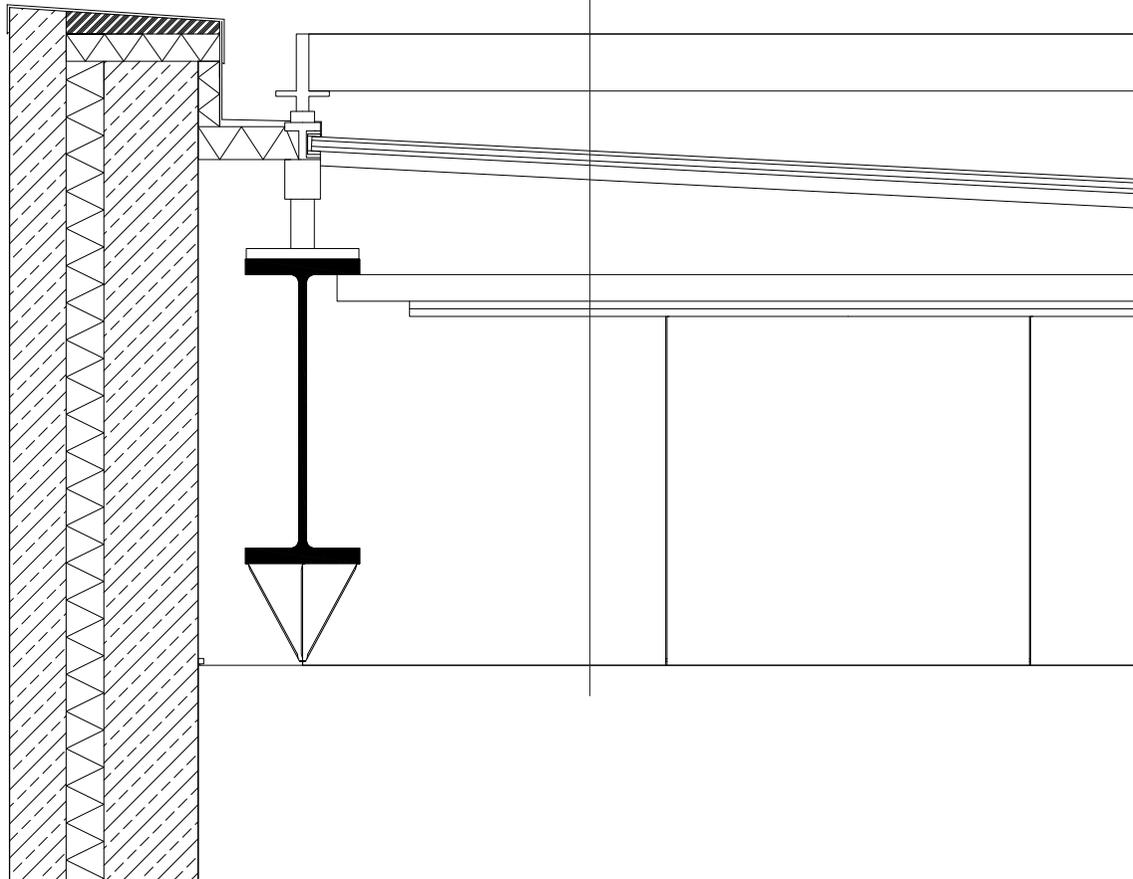


0 5 10 20

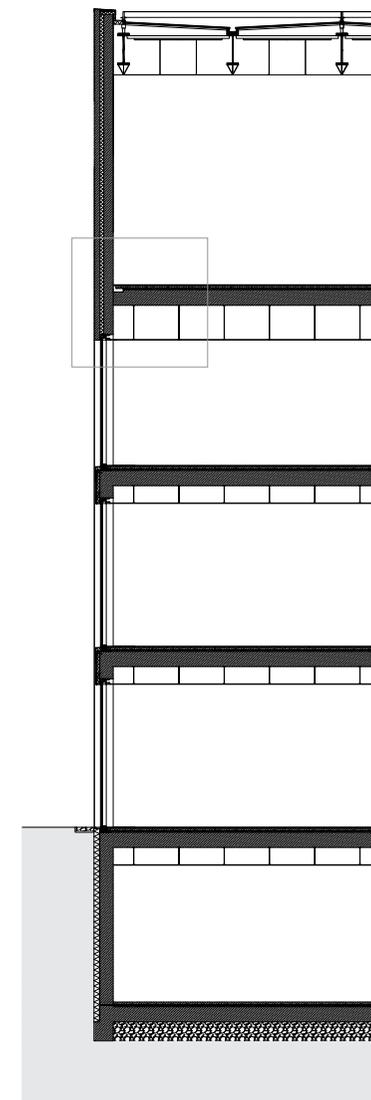
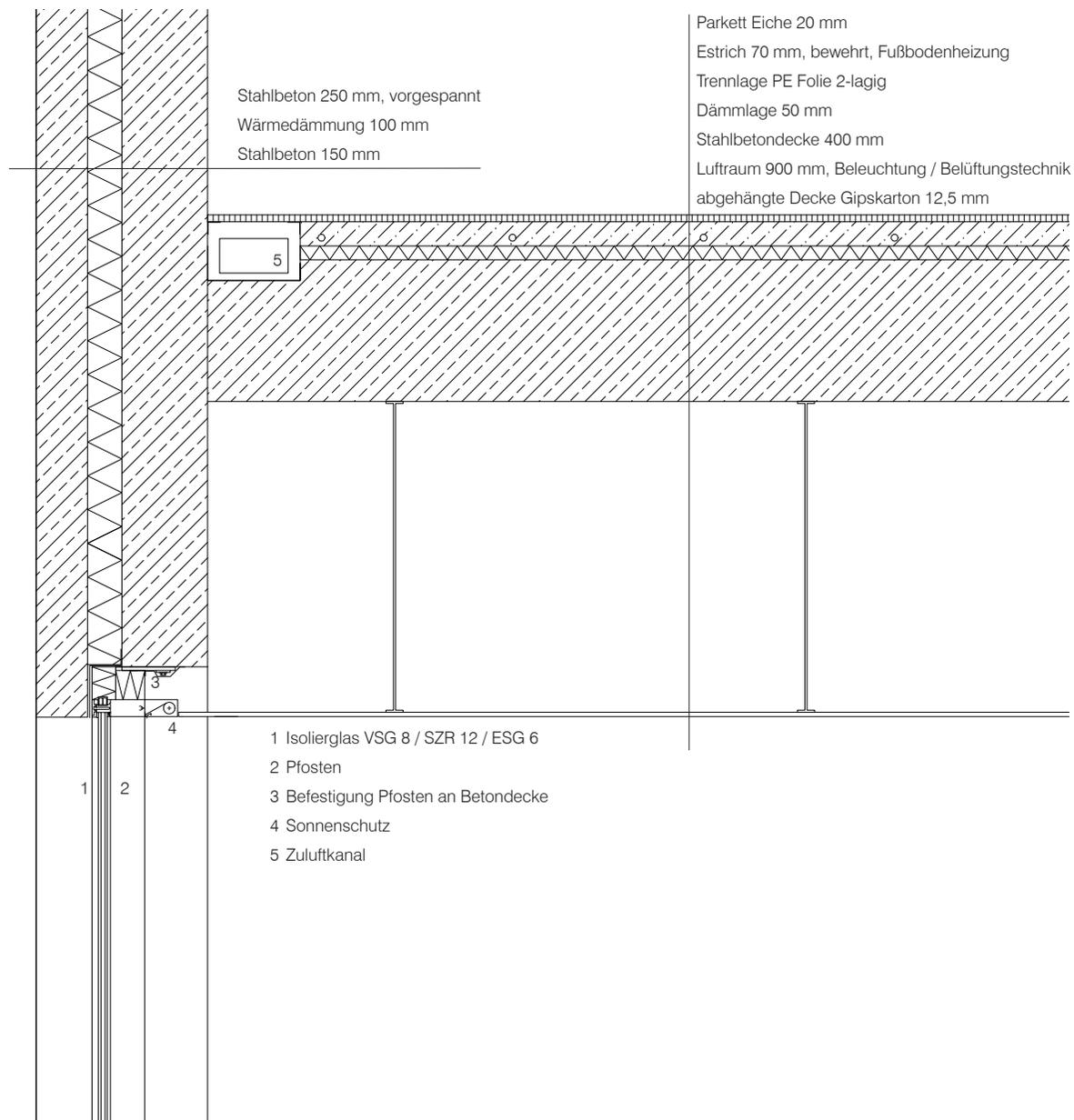
M 1:800

Ansicht West

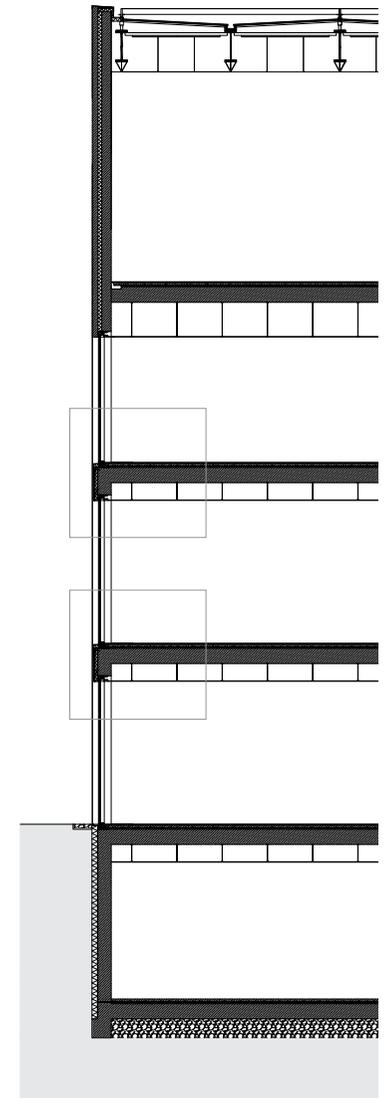
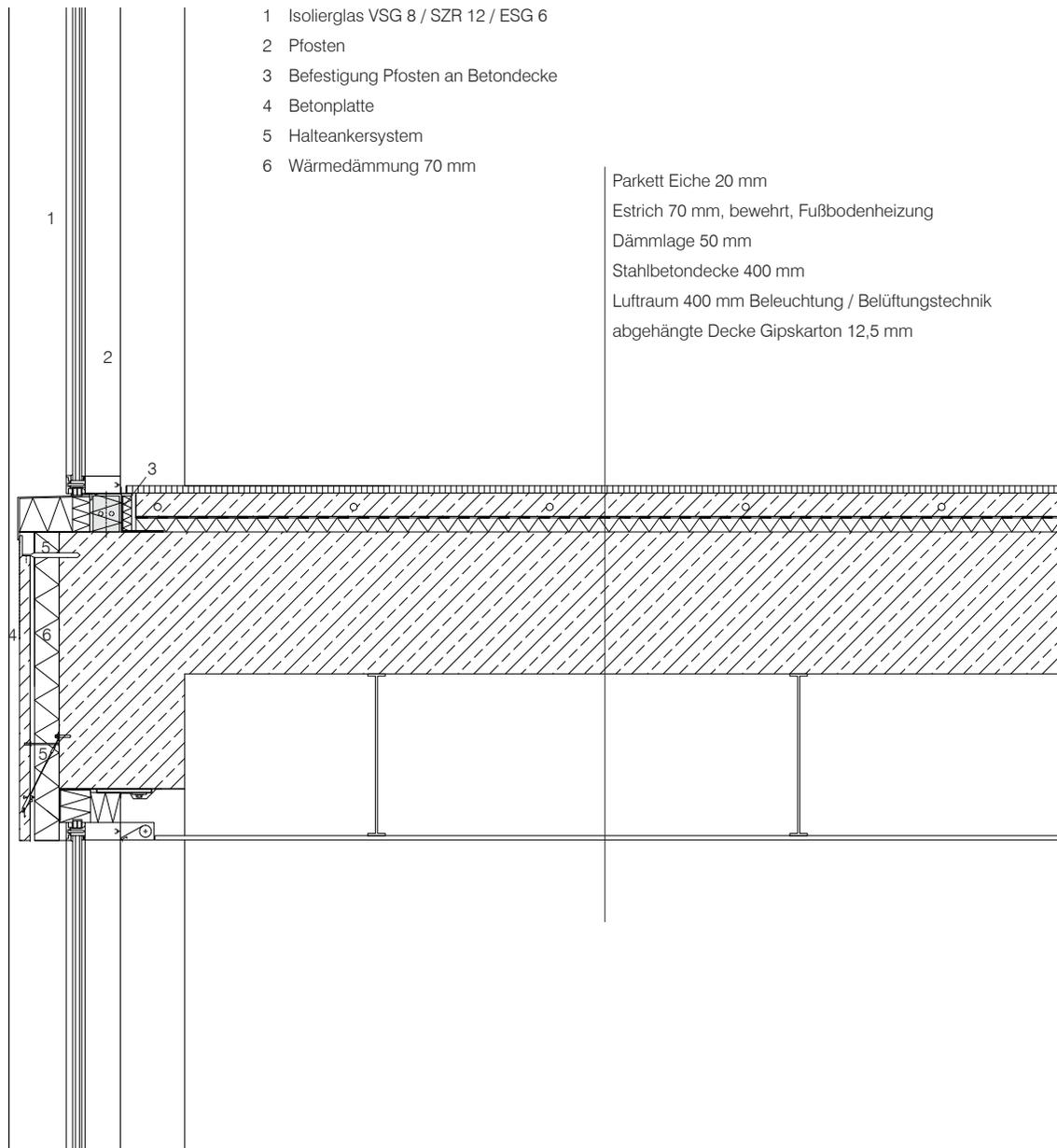
- Gitterrost, Blendschutz MW 150 mm
- Satteldachverglasung VSG 10 / SZR 16 / VSG 12
- Aluminiumprofil
- Steher Stahl für Punktlagerung Gitterrost / Regenrinne im Gefälle
- Stahlträger IPB 800 x 300
- U-Profil
- Leuchtstoffröhre
- Abhängesystem Lichtfolie
- Luftraum / Abluft
- Spannfolie



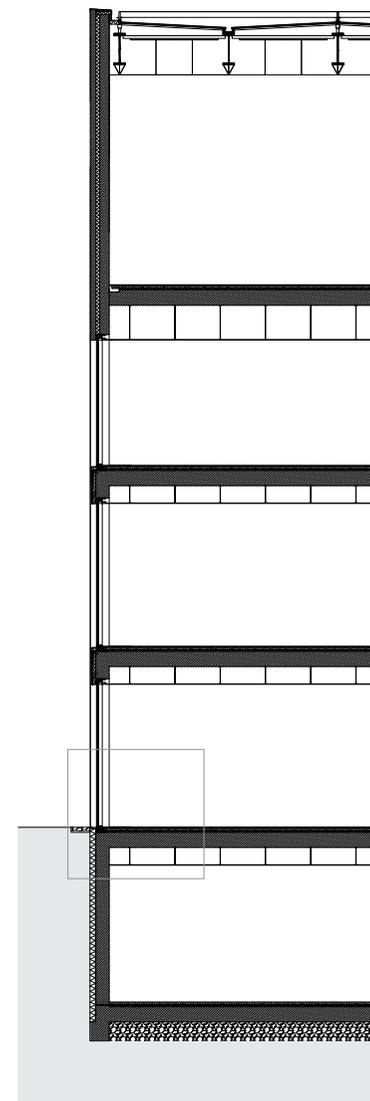
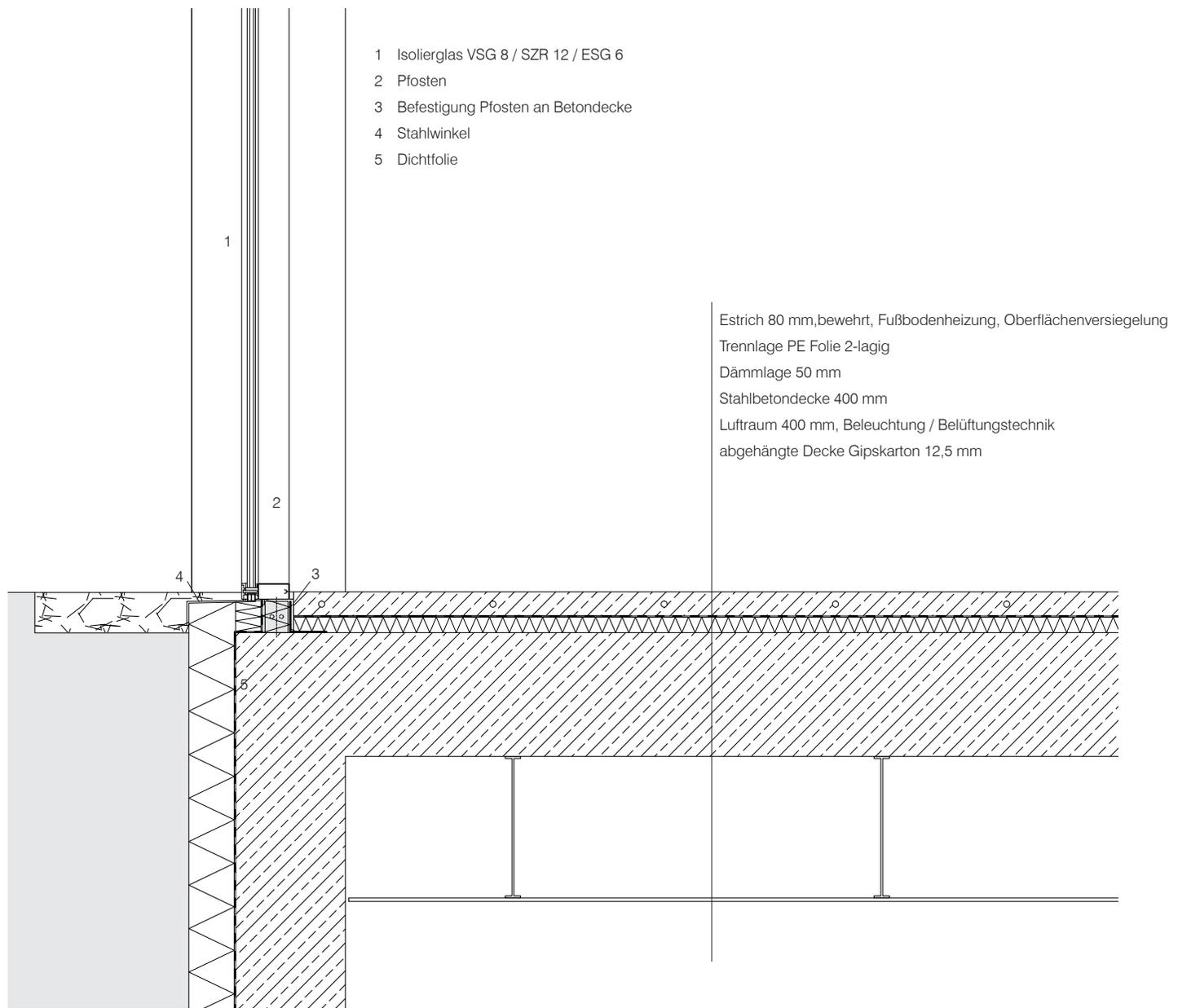
Detail Fassade 1:20



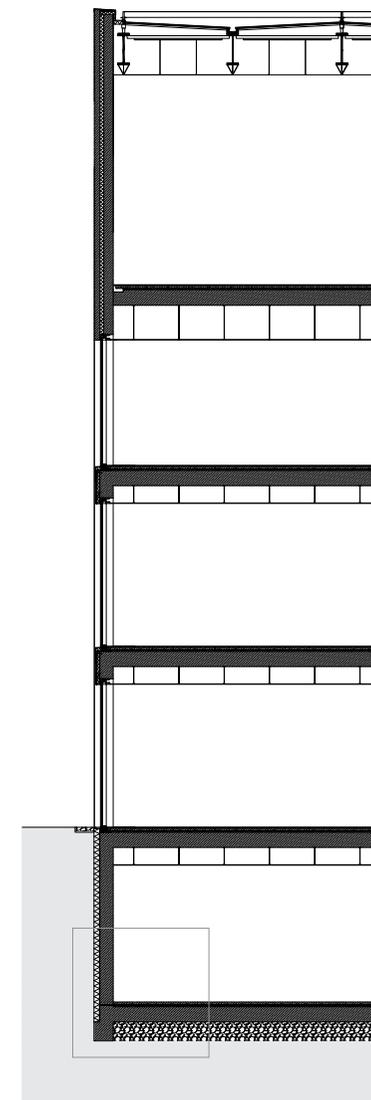
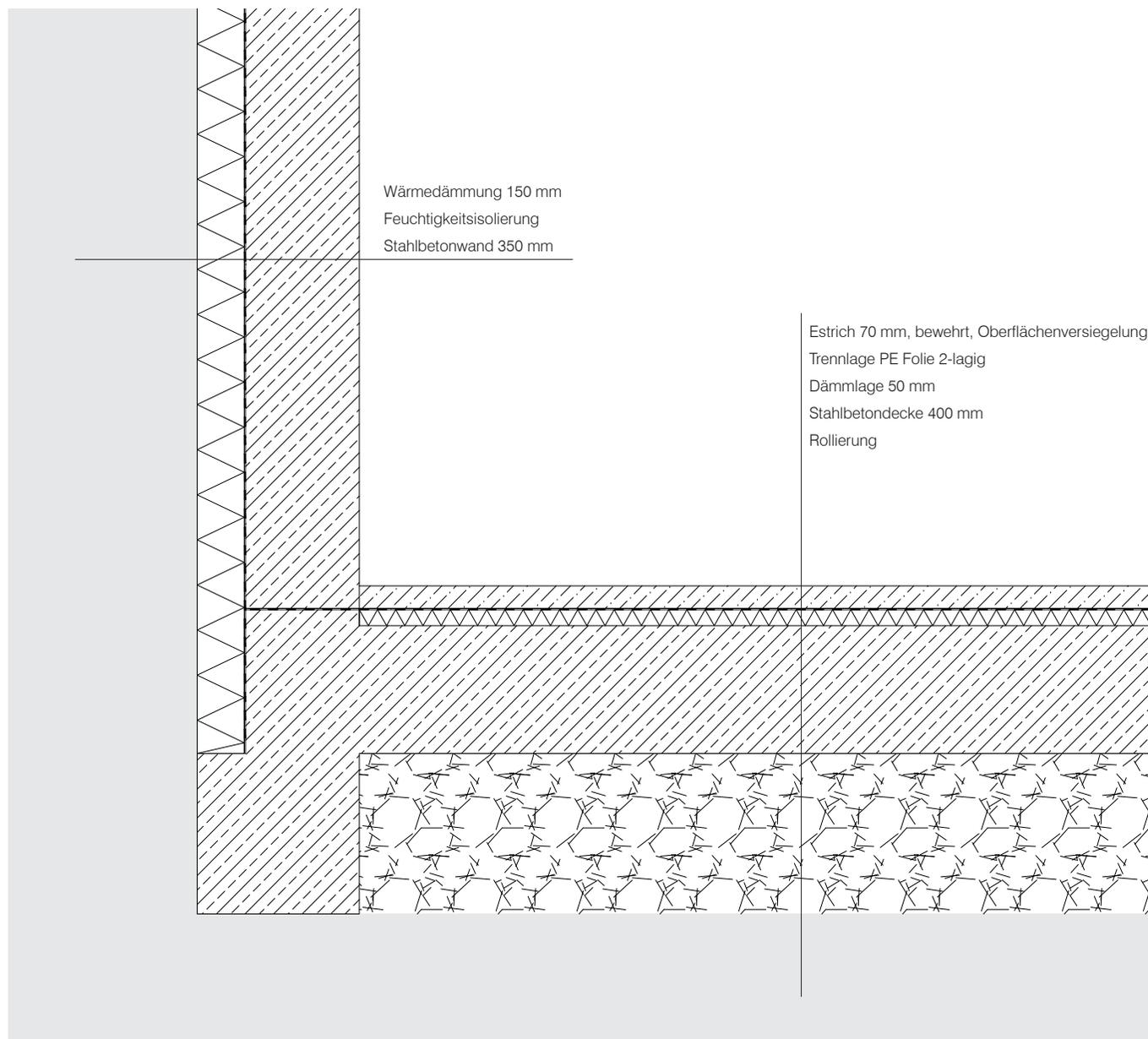
Detail Fassade 1:20



Detail Fassade 1:20



Detail Fassade 1:20



Detail Fassade 1:20







- Abb. 1: Landschaftsmodell zur Situationsanalyse
- Abb. 2: Schatzhaus des Arteus, Mykene, um 1300 v. Chr.
HONOUR Hugh, FLEMING John: Weltgesch. der Kunst. München 1999, S 62
- Abb. 3: Schatzhaus der Athener, Delphi, nach 490 v. Chr.
<http://de.academic.ru> 1.10.09
- Abb. 4: Studiolo des Großherzogs Francesco I. de Medici, Florenz, Palazzo Vecchio, 1570-72
NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 13
- Abb.5: Wilhelm Egkl, Friedrich Sustris: Antiquarium der Residenz, München, 1568-71
GREUB Thierry: Das Museum, ein Ort der Begeisterung?, in Detail, 2006, Heft 9, S 932
- Abb. 6: Jean-Nicolas-Louis Durand: Entwurf eines Museums: Grundriss und Schnitt
NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 21
- Abb. 7: Altes Museum Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1823-30
GREUB Thierry: Das Museum, ein Ort der Begeisterung?, in Detail, 2006, Heft 9, S 932
- Abb.8: Alte Pinakothek München, Leo von Klenze, 1822-36
- Abb.9: Museum of Modern Art, New York, Goodwin und Durrell Stone, 1937-39
NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 24
- Abb.10: Museum Louisiana, Kopenhagen, Bo und Wohlert, begonnen 1956
Foto vom Autor
- Abb.11: Museum Wilhelm Lehbruck, Duisburg, Manfred Lehbruck, 1959-64
NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 935
- Abb.12: Skizze von Manfred Lehbruck zur Inszenierung einer Ausstellung
NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 935
- Abb.13: Neue Nationalgalerie, Berlin, L. M. van der Rohe, 1965-68
NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9, S 937
- Abb.14: Centre Pompidou Paris, Renzo Piano und Richard Rogers, 1972-1977
Foto vom Autor
- Abb.15: Guggenheim Foundation, NY, Frank L. Wright, 1943-59
NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 27
- Abb.16: Jüdisches Museum, Berlin, Daniel Libeskind, 1992-99
NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 206
- Abb.17: Kunsthaus Bregenz, Peter Zumthor, 1994-97
CANTZ Hatje: Peter Zumthor | Kunsthaus Bregenz. Bregenz, 2007, S 84
- Abb.18: Kirchner Museum, Davos, Gigon Guyer, 1991-92
NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 170
- Abb.19: Literaturmuseum Marbach, David Chipperfield, 2004
GREUB Thierry: Das Museum, ein Ort der Begeisterung?, in Detail, 2006, Heft 9, S 962
- Abb.20, 21: Fondation Beyeler, Basel, Renzo Piano Workshop, 1997
NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004, S 120
- Abb.22: Museum in Kanazawa, Japan, SANAA Architekten, 2004
GREUB Thierry: Das Museum, ein Ort der Begeisterung?, in Detail, 2006, Heft 9, S 912
- Abb.23: Das Musée d'art concret, auf der Suche nach dem idealen Museumsbau, Kunststoff, 1997
KÖB Edelbert, Hrsg.: Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern, Bregenz 2000, S 73
- Abb.24: Bilderbude, Georg Baselitz, documenta 6, 1977
KÖB Edelbert, Hrsg.: Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern, Bregenz 2000, S 15
- Abb.25: Museum Insel Hombroich, Erwin Heerich, 1986-93
KÖB Edelbert, Hrsg.: Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern, Bregenz 2000, S 45
- Abb.26: Sammlung Götz, München, Herzog & de Meuron, 1991-93, S 31
KÖB Edelbert, Hrsg.: Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern, Bregenz 2000, S 15

- Abb.27: Claude Monet in seinem für die Serie der Seerosenbilder gebauten Atelier
 KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 38
- Abb.28: Atelier Hans Makart, Wien
 KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 74
- Abb.29: Atelier Auguste Renoir, Les Colettes
 KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 80
- Abb.30: Atelier Alberto Giacometti, Paris
 KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 91
- Abb.31: Atelier Alberto Giacometti, Einrichtung
 KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 90
- Abb.32, 33: Maison Amédée Ozenfant, Paris
<http://www.koeln-rausch.de>, 1.10.2009
- Abb.34, 35: Andy Warhol in seinem New Yorker Atelierloft
 KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 101
- Abb.36: Atelier Francis Bacon, ursprgl. London
 KLIER Melanie: KünstlerHäuser. München 2006, S 106
- Abb.37: Atelier Constantin Brancusi, Paris, 1925
 LEUSCHEL Klaus: Vom Atelier über das Studio zum Loft, Räume für Künstler, in
 archithese, 4.2007, S 27
- Abb.38: Atelier Alois Lichtsteiner, Mulhouse, 2007
 LEUSCHEL Klaus: Vom Atelier über das Studio zum Loft, Räume für Künstler,
 in archithese, 4.2007, S 27
- Abb.39: Atelier Rémy Zaugg, Pfastatt bei Mulhouse, Schweiz
 LEUSCHEL Klaus: Vom Atelier über das Studio zum Loft, Räume für Künstler,
 in archithese, 4.2007, S 27
- Abb.40, 41: Atelier Brust/Schwing, Singen-Bohlingen, Deutschland
 Sichtbeton – Architektur, Konstruktion, Detail. München 2007, S 38
- Abb.42: Der Donaustrom und seine ihn umgebenden Städte
 Grafik vom Autor
- Abb.43: Budapest mit dem Parlament am rechten (östlichen) Donauufer,
 im Hintergrund die Maragareteninsel
<http://www.ra.ethz.ch>, 1.10.2009
- Abb.44: Ortsteil Pest von Buda aus fotografiert
<http://www.metinda.hu>, 1.10.2009
- Abb.45: Museum Ludwig, Budapest
<http://www.budapest.com>, 1.10.2009
- Abb.46: Sammlung zeitgenössischer Kunst MEO, Budapest
<http://www.budapest.com>, 1.10.2009
- Abb.47: Kogart Haus für zeitgenössische Kunst, Budapest
<http://www.budapest.com>, 1.10.2009
- Abb.48: Luftaufnahme Margareteninsel
<http://www.freeblog.hu>, 1.10.2009
- Abb.49: Überschwemmungsplan von 1838
www.urbanisztika.bme.hu, 1.10.2009
- Abb.50: Budapest um 1900 , nach dem Bau der Margaretenbrücke
www.urbanisztika.bme.hu, 1.10.2009
- Abb.51: Eindrücke von einem Inselrundgang, 2008
 Fotos vom Autor
- Abb.52: Luftaufnahme Margareteninsel, Budapest
 Zusammengesetzt aus Einzelbildern von Google Earth, kh.google.com,
 1.10.2009
- Abb.53: Landschaftsmodell zur Situationsanalyse
 Foto und Modell vom Autor
- Abb.54: Ideenskizzen
 Skizzen vom Autor
- Abb.55: Konzeptmodell, M 1:500
 Foto und Modell vom Autor
- Abb.56: Schemagrundriss Atriumkubus

- ADAM Hubertus: Vom Kunsttempel zur Starchitecture, in archithese, 5.2007
- ARKY István: Ungarn – Reiseführer und Touristenwörterbuch. Debrecen 1989
- BAUMER Marga E.: Ungarn Reiseführer. Eschborn 1999
- BAUS Ursula: Sichtbeton – Architektur, Konstruktion, Detail. München 2007
- BENTON Timothy: Le Corbusier, Pariser Villen. München 1984
- BILLAND Matthias: Budapest. In: Die Welt vom 12.März 2009
- CANTZ Hatje: Peter Zumthor | Kunsthaus Bregenz. Bregenz, 2007
- CAPOCK Margarita: Francis Bacon. Spuren im Atelier des Künstlers. München 2005
- DAAB Ralf: Art Spaces, Architecture and Design. Köln 2006
- GREUB Thierry: Das Museum, ein Ort der Begeisterung?, in Detail, 2006, Heft 9
- HERZOG Thomas: Fassadenatlas. München 2004
- HONOUR Hugh, FLEMING John: Weltgeschichte der Kunst. München 1999
- HORVATH Gabriella: Ruinen – Stumme Zeugen der Geschichte, in: Übungen zur Ungarischen Fachsprache 2. Wien 2005
- KIND-BARKAUSKAS: Betonatlas. Basel 2002
- KLIER Melanie: Künstlerhäuser. München 2006
- KÖB Edelbert, Hrsg.: Museumsarchitektur – Texte und Projekte von Künstlern, Bregenz 2000
- LEUSCHEL Klaus: Vom Atelier über das Studio zum Loft, Räume für Künstler, in archithese, 4.2007
- LICHTENBERGER Elisabeth: Budapest, die wichtigste Stadt Ostmitteleuropas, in Großstädte, Nr. 2/97
- MAIER-SOLGK Frank: Die neuen Museen. Köln, 2002
- NAREDI-RAINER Paul von: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel 2004
- NAREDI-RAINER Paul von: NAREDI-RAINER Paul von: Museumstypologie - ein architekturgeschichtlicher Abriss in: Detail, 2006, Heft 9
- ROHONYI Katalin: Spaziergänge in Budapest. Budapest 1974
- SCHITTICH Christian: Das zeitgemäße Museum: formal inszeniert oder klassisch streng?, in Detail, 2006, Heft 9
- SCHLEIFER Simone: architecture materials – glass, Köln 2008
- SZÁRACZ György: Budapest. Budapest 1984
- VADAS Ferenc: Die Regulierung der Donau und die Kaianlagen. In: Budapest und Wien. Budapest 2003
- WATKIN David: Geschichte der Abendländischen Architektur. Köln 1999
- WELLER Bernhard: Konstruktiver Glasbau, Detail Praxis, München 2008
- ZWEIG Stefan: Die Welt von gestern – Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main 1970
- <http://www.ungarn-tourism.ch>, 1.10.2009
- <http://www.heiligenlexikon.de>, 1.10.2009
- <http://www.schindler.at>, 1.10.2009
- <http://www.erstestiftung.org>, 1.10.2009
- <http://www.schueco.com>, 1.10.2009
- <http://www.kunstaspekte.de>, 1.10.2009
- <http://www.koeln-rausch.de>, 1.10.2009
- <http://www.documenta.de>, 1.10.2009
- <http://www.bmu.bund.de>, 1.10.2009
- <http://www.budapest.com>, 1.10.2009

DANKE an

Univ. Prof. Dipl.-Ing. András Pálffy für die intensive Betreuung
Lucie und Sabine für ihre Geduld und die nie endende Unterstützung