

Klaus Englert
New Museums in Spain
 Deutsche Texte

Architektonische Attraktionen (S. 6)

Der spanische Schriftsteller Julio Llamazares beklagte sich in einem Beitrag der Tageszeitung *El País*, daß sich das kastilische León, eine Stadt mit gerade einmal 135 000 Einwohnern, eines der größten Museen für Gegenwartskunst leistet. Llamazares meinte das MUSAC, das Museo de Arte Contemporáneo, das im Winter 2004 mit großem Spektakel eröffnete und nun mit den bedeutendsten Kunstzentren in Madrid und Barcelona wetteifert: Unweit des Museums überlebt eine der schönsten Kathedralen Europas nur mühevoll. Denn aus dem bestehenden Kulturbudget bekommt sie nur einige Brosamen. Geld erhält sie vor allem von den Spenden der Bürger. Mittlerweile gibt es sogar Orte, die weder über Krankenhäuser noch über wichtige Infrastrukturen verfügen, jedoch über ein Museum der Gegenwartskunst. Wie die Kathedralen des Mittelalters oder die Theater des 20. Jahrhunderts sind diese Museen heute zu wichtigen Aushängeschildern der Städte geworden.¹

Das Beispiel León beweist, daß Spanien seit einigen Jahren eine klare Dezentralisierungspolitik verfolgt. Natürlich ist der Einfluß der beiden Metropolen Madrid und Barcelona unangetastet, aber zahlreiche kleinere Städte holen mächtig auf. Daß sich León binnen kurzer Zeit von den Madrider Architekten Mansilla+Tuñón ein riesiges Museum für Gegenwartskunst und eine moderne Konzerthalle sowie von Dominique Perrault eine moderne Kongreßhalle errichten läßt, ist sicherlich nicht nur auf den Einfluß von Regierungschef José Luis Zapatero zurückzuführen, der selbst aus der Region Castilla y León stammt. Die kastilische Stadt möchte Fortschrittspotential mit historischem Erbe verbinden, weshalb die provokative Kritik von Llamazares allzu einseitig ist. Auch die berühmte kastilische Kathedralen- und Universitätsstadt Salamanca will nicht nur an die römische Brücke und ihr reichhaltiges architektonisches Erbe aus Gotik und Barock erinnert werden. Deswegen ließ die Stadt, die 2002 Europäische Kulturhauptstadt war, ein ehemaliges Gefängnis in das Centro de Arte de Salamanca (CASA) umbauen. Das Gebäude, das noch heute die alten Umfassungsmauern aufweist und sogar einige Zellen beibehalten hat, wurde seinerzeit aufwendig mit Geldern aus dem EU-Fonds umgerüstet. Für die Stadt am Río Tormes, die bislang lediglich ein kleines und unbedeutendes Art-Nouveau-Museum besaß, war das der erste Schritt in Richtung moderne Kunst. Ähnliches ereignete sich zur gleichen Zeit im unweit gelegenen Valladolid. Dort eröffnete das Museo Patio Herreriano, ein angesehenes Museum für spanische Gegenwartskunst, das durch Umbau einer Klosteranlage entstand. Auch dieser Musentempel wurde im wirtschaftlichen Boom der Jahrtausendwende errichtet und während der Einweihung mit viel medialem Getöse unterstützt. Ausschlaggebend waren auch in diesem Fall reichliche finanzielle Geldflüsse aus dem EU-Fonds. Für die ökonomisch schwache Region Castilla y León, die nur sehr wenig Industrie besitzt, bedeutete der spanische EU-Beitritt von 1986 nicht nur die Gelegenheit, in wichtige Infrastrukturen, sondern auch in den Kultursektor zu investieren. Anders als viele großstädtische Museen in Deutschland braucht sich das MUSAC in León keinerlei Sorgen über die notwendigen Betriebskosten zu machen: Die Regionalregierung zahlt jährlich 5 Millionen Euro, davon fließen 2 Millionen in die eigene Sammlung.

Ohne gefüllte Staatskassen wäre die Freizügigkeit der autonomen Regionen nicht denkbar. Tatsächlich versprach die damalige Kulturministerin Carmen Calvo für das Jahr 2007 einen Anstieg des Museumsetats um 38 %, wovon zumindest die Museen profitieren, die von öffentlichen Zuschüssen abhängig sind. Diese Prosperitätsphase, die für steigende Museumsetats sorgt, rührt daher, daß Spanien das am höchsten aus EU-Fonds subventionierte Land ist und – nach neuesten Berechnungen – bis 2013 satte 150 Milliarden Euro eingestrichen haben wird. Allerdings kam seit Mitte der neunziger Jahren noch eine zweite Ursache für den Wachstumsschub hinzu: nämlich die massive Immobilienspekulation, die die Grundstückpreise im Jahresdurchschnitt um 15 % wachsen ließ.

Anfangs haben besonders die großstädtischen Museen von dieser Entwicklung profitiert. Beispielsweise das legen-

däre MACBA in Barcelona, Richard Meiers Museum für Gegenwartskunst, das im dunklen, kleinteiligen Viertel Raval noch heute wie ein gleißender Meteorit erstrahlt. Bei einem Etat von 10,3 Millionen Euro, rapide wachsenden Besucherzahlen und der blendenden touristischen Vermarktung Barcelonas konnte sich MACBA-Direktor Manuel Borja-Villel (der im Frühjahr 2008 zum renommierten Reina Sofia in Madrid wechselte) wie Krösus unter den spanischen Museumsdirektoren fühlen. Die finanzielle Situation erlaubte es ihm sogar, in der angrenzenden Capella dels Angels, einer gotischen Kapelle von 1566, weitere Ausstellungsflächen einzurichten. Borja-Villel wußte seinen Handlungsspielraum zwar zu schätzen, beklagte aber gleichzeitig, daß die Gelder vornehmlich Museen in den Metropolen und Nordspanien zugute kommen: In Andalusien gibt es zwar eine lebendige Szene mit vielen Künstlergruppen, aber es fehlen dort entsprechende Kunsthallen. Das Geld fließt meistens in die falschen Kanäle. Im Norden sieht die Situation völlig anders aus.

Diese einseitige Tendenz zeigt sich an zwei monumentalen Museen für Gegenwartskunst, die derzeit an der nordspanischen Atlantikküste errichtet werden. Sie erfahren hohe internationale Wertschätzung, seitdem die Modelle im Frühjahr 2006 in der Ausstellung »On-Site. New Architecture in Spain« im legendären New Yorker Museum of Modern Art zu sehen waren. Es handelt sich um das Centro de las Artes de A Coruña des jungen Architektenpaars Victoria Acebo und Ángel Alonso. Die beiden Madrider errichteten direkt am Atlantik einen Glaskubus, der die beiden Programmbereich Kunstausstellung und Tanz durch eine völlig umgewohnte und originelle Konstruktion voneinander trennt. Einmal mehr haben sich zwei andere Madrider als die fragtesten Museumsspezialisten erwiesen: Luis Mansilla und Emilio Tuñón bauen derzeit in Santander das Museo de Cantabria. Es hat morphologische Ähnlichkeiten mit dem MUSAC, doch die ungewöhnlichen Lichtschächte des Leoner Museums haben diesmal eine betont skulpturale Funktion. Mansilla+Tuñón entwarfen einen Cluster von trapezoiden Prismen, die an die nahegelegenen kantabrischen Gebirgskzüge erinnern. Nach dem Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes in Zamora, ihrem aufsehenerregenden Frühwerk, folgte das Museo de Bellas Artes in Castellón und schließlich das MUSAC in León. Neben dem Museo de Cantabria entwerfen sie momentan auch für das spanische Königshaus das Madrider Museo de las Colecciones Reales, das Museo de la Automoción in Torrejón de la Calzada bei Madrid und das Centro de Artes Visuales – Fundación Helga de Alvear. Bei diesem Projekt in der extremen Provinzhauptstadt Cáceres restaurieren und erweitern Mansilla+Tuñón die Casa Grande für die umfangreiche Sammlung zeitgenössischer Kunst von Helga de Alvear, einer in Madrid beheimateten, deutschen Galeristin. Das neueste Museumsprojekt von Luis Mansilla und Emilio Tuñón ist das aufsehenerregende Museo Territorio de las Migraciones, das in Algeciras, unmittelbar am Eingangstor Afrikas, die Migrantenströme aus dem Süden dokumentieren soll. Es bleibt zu hoffen, daß das Kulturzentrum imstande sein wird, die Übergewichtung der nördlichen Museumslandschaft auszugleichen.

Unter den nordspanischen Regionen hat, unbeachtet von den großen Touristenströmen, besonders das lange unterentwickelte Galizien von dem Wirtschaftsboom profitiert. Die Sparkassenstiftung Caixa Galicia errichtete in sieben galizischen Städten neun Kulturzentren. Auch die Fundación Pedro Barrié de la Maza hat sich für die kulturelle Entwicklung Galiziens verdient gemacht. Die Stiftung bat Luis Mansilla und Emilio Tuñón, ein Bankgebäude aus dem Jahre 1919 in ein Kunstzentrum umzubauen. Der Reiz der neuen Kultureinrichtung liegt in der Spannung zwischen der herrschaftlichen Fassade und den modernen, variablen Ausstellungsflächen. Die beiden Architekten gestalteten höchst unterschiedliche Ausstellungssäle: die *caja mágica*, den magischen Kasten, dessen Geschoßhöhe durch einen absenkbaren Boden um 4 m vergrößert werden kann; einen Raum mit schachbrettartigen Oberlichtfeldern, deren Lichtintensität sich ständig verändert; und einen Saal, dessen Bestuhlung sich mit einem einzigen Handgriff an die Decke hieven läßt. Dadurch gewannen Mansilla+Tuñón den beengten Raumverhältnissen ein Maximum an Beispielbarkeit ab.

Das MUSAC in León profitiert wie viele andere Kunstzentren von einem Museumsboom, der seit den neunziger

Jahren dazu führte, daß jedes Jahr mindestens ein neues Zentrum für Gegenwartskunst eröffnet wird. Nutznießer sind vornehmlich die nordspanischen Regionen Galizien, Baskenland und das reiche Katalonien. Es ist nicht zufällig, daß der sogenannte »Bilbao-Effekt« ausgerechnet an Spaniens Nordküste entstand. Im baskischen Bilbao traf die Museumseuphorie allerdings auf einen ganz anderen Boden als in Kastilien. Während das MUSAC die kulturelle Attraktivität Leóns und Kastiliens nachhaltig bereicherte, entstand das Museo Guggenheim in der unansehnlichen Industriestadt am Río Nervión quasi aus dem kulturellen Nichts. Frank O. Gehry hat seither mit seiner Titanskulptur, die sich selbstbewußt über den Fluß spreizt, dazu beigetragen, daß die Kulturtouristen hauptsächlich wegen des expressiven architektonischen Gebildes nach Bilbao reisen. Davon nährt sich seither eine ganze städtische Infrastruktur und so verdient die Kommune prächtig mit an der magnetisch wirkenden Stadtkrone: Zunächst baute Santiago Calatrava den Flughafen und eine Brücke über den Nervión, danach Norman Foster eine moderne Metrolinie und aus den letzten Jahren stammen Ricardo Legorretas Hotelkomplex und Robert Sterns angrenzende Shopping Mall. 2007 vollendete Arata Isozaki neben Calatravas Brücke zwei markante Hochhaustürme. Auch in der Zukunft sind wichtige Projekte am Ufer des Nervión vorgesehen: Rafael Moneo errichtet eine Universitätsbibliothek, Carlos Ferrater zwei Wohnblöcke und César Pelli den Torre Iberdrola. Den lukrativsten Zuschlag erhielt wieder einmal die Wahl-Londonerin Zaha Hadid, die den Masterplan für Zorrozaurre entwarf, eine zerrissene wirkende Stadtlandschaft auf einer 57 ha großen Halbinsel an der Nervión-Mündung, und außerdem die Hauptverwaltung für EuskoTren im nahen Durango baut. Hinter dem plötzlichen städtischen Reichtum steckt letztlich die allmächtige New Yorker Guggenheim Foundation und der umtriebige Thomas Krens, der hin und wieder für Motorrad- und Fashion-Shows im Museo Guggenheim verantwortlich zeichnet. Das ist das notwendige Tribut, den die Basken zu zahlen haben. Doch der Einfluß des Guggenheim Bilbao bleibt immens, und mit einem Jahresetat von 27 Millionen Euro liegt das Museum weit außerhalb der Reichweite anderer Kunsttempel.

Mittlerweile setzen viele Stadtpolitiker auf die visuelle Ausstrahlung ihrer Kulturbauten und wollen selbstverständlich auch ihr Guggenheim. MACBA-Direktor Manuel Borja-Villel kritisiert: »Große, bekannte Zentren werden nur deshalb gebaut, um ein attraktives Label zu schaffen. Mit diesen Problemen müssen wir leben.« Dies bedeutet: Eine werbewirksame, glitzerne Hülle garantiert weder herausragende Ausstellungen noch eine überzeugende Sammlung noch eine wirksame Museumspädagogik. Große Häuser wie das Museo Guggenheim oder das Wissenschaftsmuseum Príncipe Felipe in Valencia sind durch Leihverträge mit ihren ausländischen Partnern daran gebunden, einen großen Teil der Ausstellungen zu übernehmen, was auch immer der Inhalt sein mag. Nach Borja-Villel profitieren diese Museen von ihrem Rang als Publikumsmagnete, obwohl ihre Ausstellungskonzepte allzu oft wenig attraktiv sind.

Derzeit erfreut sich Zaragoza eines unvergleichlichen Baubooms. Was für Barcelona die Olympischen Spiele 1992 waren, bedeutete für die aragonesische Stadt die EXPO 2008. Für das Großereignis in Zaragoza errichtete Francisco Mangado den Spanischen Pavillon und Zaha Hadid fügte ihren zahlreichen spanischen Projekten ein weiteres hinzu – einen emblematischen Brückenpavillon über den Ebro, ein hybrides Bauwerk, das die Bewegung des Flusses in die dynamische Konstruktion der Gänge aufnimmt. Die Madrider Architekten Nieto Sobejano entwarfen die Ikone der EXPO 2008 – den Kongreßpalast, der sich durch skulpturale Eleganz, klare konstruktive Logik und funktionale Flexibilität auszeichnet. Zudem bekamen die Basler Herzog & de Meuron den Auftrag für ein Museumsprojekt, das eine neue Verbindung zwischen dem Museo de Zaragoza und der angrenzenden Escuela de Arte herstellen soll. Dabei lassen sich die Schweizer Architekten nicht allein von der Restauration des Komplexes leiten. Sie vergleichen ihr Projekt sogar mit der Kathedrale, die Karl V. im 16. Jahrhundert in die Moschee von Córdoba hineinbauen ließ. Über ihr Konzept der vier anchor rooms schreiben Jacques Herzog und Pierre de Meuron: »The insertion of the four Anchor Rooms is essentially a violent act because it destroys part of the building, disrupting its historical continuities and spatial configurations. But it is also a liberating act because it opens up a number

of new perspectives and adds a number of substantial dimensions to the historicist concept.«² Die vier anchor rooms des Espacio Goya, der 2010 fertiggestellt sein soll, sehen die Rekonstruktion der vier großartigsten Fresken des aragonesischen Künstlers vor – der Gewölbefresken von Zaragozas Kartäuserkloster Aula Dei und von Madrids Kapelle San Antonio de la Florida, der Wandgemälde von Goyas Privathaus Quinta del Sordo sowie der Real Academia de San Fernando in Madrid. Neben dem CaixaForum am Madrider Paseo del Prado und dem Tenerife Espacio de Arte (TEA) in Santa Cruz de Tenerife ist dies bereits das dritte spanische Museumsprojekt der beiden Basler Architekten.

Derartige Projekte sind eine Auswirkung des »Bilbao-Effekts«. Seitdem spanische Politiker vom ökonomischen Segen des Museo Guggenheim wissen, veranstalten sie zwischen Santiago de Compostela und Málaga begrenzte Wettbewerbe, zu denen – neben einigen spanischen Architekten – ausschließlich internationale Stars eingeladen werden. Die Bodega Marqués de Riscal in Elciego (La Rioja) bestand sogar darauf, den Auftrag direkt an Frank Gehry zu vergeben, da von ihm nicht nur ein wahrhaft spektakulärer Hotelneubau, sondern ein einzigartig werbewirksames Label zu erwarten ist. Auch andere Stars haben sich seit Ende der 1990er Jahre fest in der spanischen Architekturszene etabliert. Dazu gehören Norman Foster und Dominique Perrot, aber vor allem Zaha Hadid, Jean Nouvel und Herzog & de Meuron, die fast jeden prestigeträchtigen Wettbewerb für sich entscheiden.

Im Süden Spaniens versucht man zum Glück noch, ohne Gigantismus den Kulturtourismus zu fördern. Richard Gluckman ist es zwar in Málaga wunderbar gelungen, das neue Picasso-Museum in die altstädtische Textur, neben der arabischen Alcazaba und dem Römischen Amphitheater, zu integrieren, aber man fragt sich ernsthaft, warum Spanien seinem großen Künstler ausgerechnet ein weiteres Museum widmete. Warum für die Einweihungsfeier im Jahr 2003 ein internationaler Medien- und VIP-Rummel organisiert werden mußte. Und warum man nicht besser, wie MUSAC-Direktor Agustín Pérez-Rubio forderte, anstatt der verschwendeten EU-Gelder, Kunstzentren im restlichen Andalusien aufgebaut hatte. Durch diese Finanzspritzen konnte sich Málaga – die restlichen andalusischen Städte gingen bei dem üppigen Geldsegen leer aus – insgesamt drei Picasso-Zentren leisten: das Picasso-Museum im Palacio de los Duques de Buenavista, eine weitere Picasso-Sammlung im restaurierten Bischofspalast und die touristische Pilgerstätte im Geburtsort Picassos.

Málaga bildet mit seinen Picasso-Museen die glanzvolle Ausnahme im kulturell nur langsam sich entwickelnden Andalusien. In Sevilla hegte man 2004 große Hoffnungen, als Harald Szeemann die ambitionierte 1. Kunstbiennale in den ehemaligen Klosteranlagen der Expo-Insel La Cartuja ausrichtete, doch nach dem Tod des renommierten Schweizer Kurators droht die Stadt am Guadalquivir wieder in künstlerischer Mittelmäßigkeit zu versinken. Dabei besitzt Sevilla mit den Reales Atarazanas einen phantastischen Ausstellungsraum – ursprünglich eine auf Veranlassung von Alfons dem Weisen im 13. Jahrhundert errichtete Schiffsbaumanufaktur, ein archaisch anmutender Ort mit massiven Arkaden und Gewölbem. Die andalusische Künstlerin Pilar Albarracín hatte noch 2004 die Reales Atarazanas mit ihren ironisch gebrochenen Spanien-Mythen wieder zu unverhofftem Leben verholfen. Überhaupt sollte Sevilla mehr auf derart faszinierende Kunststätten setzen. Zu ihnen zählt auch das Cuartel del Carmen. Das im Mittelalter gebaute Kloster diente unter Franco als Kaserne, wurde Ende der achtziger Jahre aufgegeben und verwandelte sich danach kurzfristig in ein Ausstellungszentrum. Der amerikanische Künstler Julian Schnabel installierte hier 1988 seine eindrucksvolle Schau Reconocimientos Pinturas, die stark von dem Wechselbezug mit dem einzigartigen Gebäude lebte.

Projekte für wegweisende Museumsbauten finden sich mehr und mehr auch an der Mittelmeerküste, die am meisten von dem horrenden Immobilienboom profitierte. Die herausragendsten Projekte finden sich derzeit in Valencia und Cartagena. Valencia wird zwar von städtebaulichen Plänen bestimmt – nach Abschluß von Calatravas Ciudad de las Artes y las Ciencias steht die Neuordnung der Küstenzone nach dem Masterplan von Jean Nouvel und Gerkan Marg & Partner auf der Tagesordnung –, aber auch die Museumslandschaft befindet sich im Umbruch. Das IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), das eine bedeutende Samm-

lung des Bildhauers Julio González beherbergt, hat bereits vor einigen Jahren das japanische Team Sanaa gebeten, einen Plan für einen Erweiterungsbau auszuarbeiten. Der Entwurf erweitert die Grundfläche des Museums auf 10000 m². Kazuo Sejima und Ryue Nishizawa stülpen eine 30 m hohe perforierte metallische Hülle über den Altbau, um damit einen Übergangsbereich zwischen innen und außen, Geschlossenem und Offenem, Stadtraum und Kunstsektor zu schaffen. Auf der 9. Architektur-Biennale 2004 in Venedig erhielt der Entwurf den Goldenen Löwen, doch aus politischen und juristischen Gründen wurde die Entscheidung über die Baugenehmigung auf ungewisse Zeit vertagt.

Auch das andalusische Cartagena setzt auf prestigeträchtige Projekte. Guillermo Vázquez Consuegra, der zuvor in Valencia das Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM) baute, vollendete im Herbst 2008 das Museo Nacional de Arqueología Marítima: ein in zwei Volumina aufgeteilter Museumskomplex, der sinnfällig das der Unterwasserwelt gewidmete Programm im unterirdischen Bereich zeigt. Ein gänzlich verschiedenes Projekt für Cartagena verfolgte Altmeister Rafael Moneo. Moneos Entwurf bestand darin, einen verfallenen Adelspalast zu renovieren, einen Museumsneubau zu errichten, das römische Theater wieder herzurichten und einen Park anzugliedern. Das stellte sich als hochkomplexer und gelungener Eingriff ins städtische Gewebe heraus. Dabei vervollständigt Rafael Moneos Cartagena-Projekt die zahlreichen archäologischen Museen in Andalusien, die vom reichen römischen und arabischen Erbe des südlichen Spanien zeugen.

Unter den Museumsbauten, die Andalusiens Kulturlandschaft künftig prägen werden, ragt auch Alberto Campo Baezas, im Frühjahr 2009 eröffnetes Kulturzentrum Memoria de Andalucía in Granada hervor, das zu den Projekten gehört, die Anfang 2006 in der New Yorker MoMA-Ausstellung »On-Site: New Architecture in Spain« präsentiert wurden. Campo Baeza schlägt einen klar strukturierten Museumskomplex vor, mit einer schmalen Scheibe für die Verwaltung und einem vorgelagerten, eingegrabenen Ausstellungsbereich, der eindrucksvoll über spiralförmige Rampen erschlossen wird.

Dieses ambitionierte Projekt für die Stadt der maurischen Alhambra bedeutet für die andalusischen Kulturzentren eine klare Wende. Vor allem in der einstigen Kalifenstadt Córdoba ist diese Auswirkung zu spüren. Hier errichtete der Madrider Architekt Juan Navarro Baldeweg am Guadalquivir eine Parklandschaft und öffnete damit Córdoba wieder zum Fluß. Auf dem anderen Ufer, dort, wo die moderne Stadt entstehen soll, wird Rem Koolhaas den Palacio de Congresos bauen und, direkt angrenzend, entsteht der Espacio de Creación Artística Contemporánea (ein Zentrum für Medienkunst) des Madrider Architektenpaars Nieto Sobejano – ein vielversprechendes Kunstzentrum, das sich an der geometrischen Raumstruktur und den Dekorationsmustern der Moschee in Córdoba orientiert und damit eine Brücke zur maurischen Vergangenheit schlägt. Fuensanta Nieto und Enrique Sobejano verstehen das Zentrum nicht als einheitlich räumlichen Organismus, sondern ausgehend von der Variation dreier hexagonaler Grundrißformen, als serielle Raumkonfiguration. Auch die gleichmäßig perforierte Fassade soll an die berühmte Moschee erinnern.

Mittlerweile konnten internationale Stars auch für die südlichen Regionen gewonnen werden. So baut Zaha Hadid in Sevilla eine Universitätsbibliothek und Herzog & de Meuron vollendeten Ende 2008 in Santa Cruz de Tenerife den Tenerife Espacio de Arte (TEA). In dem Kulturzentrum befindet sich ein umfangreicher Sammlungsbestand des einheimischen Malers Óscar Domínguez (1906–1957), der in Paris enge Beziehungen zu den surrealistischen Zirkeln unterhielt. Der Ausstellungsbereich widmet sich auch der internationalen Gegenwartskunst und beansprucht, zu einem weltweiten Referenzpunkt zu werden. Natürlich läßt sich dieser Anspruch angesichts der massiven Konkurrenz vergleichbarer Kunstzentren nur erheben, wenn man sich, wie vielerorts in Spanien geschehen, glänzende Hüllen von international arbeitenden Stars gestalten läßt. Doch es bleibt fraglich, ob Pritzker-Preisträger, neben dem Image-Gewinn für die Städte, auch zu überzeugenden Museumsprogrammen beitragen können.

Seitdem sich der Staat auch in Spanien zunehmend von seinen kulturellen Aufgaben zurückzog, haben sich viele große und kleine Stiftungen etabliert, die bemüht sind, die entstandene Lücke auszufüllen. Die mächtigste spanische

Stiftung ist zweifellos die katalanische la Caixa, ein Ableger der regionalen Sparkasse gleichen Namens. Das Stiftungsmodell funktioniert ziemlich einfach: Von den Gewinnen der Sparkasse la Caixa erhält sie 37,6 %. Das summierte sich 2008 auf ein stattliches Jahresbudget von 500 Millionen Euro, die der Stiftung zur Verfügung stehen. Allein für den Kulturbereich verblieben satte 79 Millionen Euro. In Barcelona – ihrem Stammsitz – finanzierte die Stiftung la Caixa allein zwei große Museen: das Wissenschaftsmuseum CosmoCaixa, das zu den ersten Kulturbauten der postfranquistischen Zeit zählt, und das CaixaForum, eines der großartigsten Modernisme-Monumente Barcelonas und 2002 von Arata Isozaki mit feinem Gespür in ein Kunstzentrum umgestaltet. Die Direktion von la Caixa beschloß daraufhin, eine zentrale Kunsthalle im historischen Zentrum Madrids errichten zu lassen und beauftragte dafür die Basler Herzog & de Meuron. Neben der potenten katalanischen la Caixa sind es vor allem die kleineren Stiftungen, die auch außerhalb der großen Städte die tragende Säule des Kulturbetriebs bilden. Das bekannteste Beispiel für diese relativ neue Entwicklung in Spanien ist die Fundación Eduardo Chillida – Pilar Bezunce, die verantwortlich ist für den einzigartigen Skulpturenpark Chillida-Leku in Hernani, unweit von San Sebastián. Oder der Consorcio Museo Vostell Malpartida, der im Herzen der kargen Extremadura, inmitten eines Brutgebets von Weißstörchen, eine von Wolf Vostell in Malpartida de Cáceres eingerichtete Fluxus-Sammlung leitet.

Im äußersten Süden Spaniens, unmittelbar an der Meerenge von Gibraltar, gibt es seit einigen Jahren ebenfalls ein ungewöhnliches Projekt. 30 km östlich von Cádiz, inmitten von Pinien, Korkeichen und Olivenbäumen entstand ein Skulpturenhain, dort, wo einst eine Militäranlage die natürliche Grenze zu Marokko sicherte. Nun werden hier beispielsweise Werke des Isländers Olafur Eliasson, der Serbin Marina Abramovic und des Spaniers Santiago Sierra in freier Natur gezeigt. Zudem präsentiert man in kleinen Ausstellungspavillons immer wieder neue künstlerische Arbeiten. So nahm der Chinese Huang Yong Ping in seinen zwei Pavillons einerseits Anleihen bei der westlichen Bunkerarchitektur, andererseits bei den arabischen Hammams, womit ihm, an diesem geostrategischen Punkt zwischen den Kontinenten, ein stark symbolhaftes Werk gelang, das die Gegensätze unserer heutigen Welt extrem verdichtet. Währenddessen ist die Videoinstallation *Home and Away* der Südafrikanerin Berni Searle ein eindringlicher künstlerischer Beitrag zum Problem afrikanischer Flüchtlingsströme an der Costa de Luz. Der Ort des Geschehens trägt den gewöhnungsbedürftigen Namen Centro de Arte Contemporáneo Montemedio de Vejer de la Frontera, und da er auch für Spanier nicht gerade einfach über die Lippen geht, hat man sich auf das apokryphe Kürzel NMAC geeinigt. Leider gibt es neben der künstlerischen Sonnen- auch die kommerzielle Schattenseite der andalusischen Stiftung: In der Rezeption macht man ausgiebige Werbung für alle Arten von Kunstferner Entertainment: Golf, Pferdesport, ja sogar Motocross-Rennen. Wer das Kunstzentrum an der Costa de Luz besucht, muß also in Kauf nehmen, daß es nur Teil eines größeren Entertainment-Parks ist.

Spaniens traditionsreichste Kunst- und Museumsstiftung ist mit den Namen der beiden vielleicht wichtigsten Künstler und Architekten Kataloniens verbunden: Joan Miró und Josep Lluís Sert. Der auf das Jahr 1968 zurückgehende Entwurf geht auf den Wunsch zahlreicher Architekten Barcelonas zurück, Sert möge an die glorreiche Zeit der GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) anknüpfen, als er während der Zweiten Republik die Architektur-Avantgarde zusammenführte und einige wichtige Bauwerke in seiner Heimatstadt errichtete. Oriol Bohigas, der in den achtziger Jahren Präsident der Fundació Joan Miró und Chefplaner Barcelonas war, schrieb bereits 1952 an Sert: »Der Kampf gegen die stupide Banalität der spanischen Architektur der letzten Jahre reibt uns auf. Erst wenn Sie endlich wieder unter uns sein werden, werden wir besten Mutes sein, daß Sie uns zu neuem Antrieb verhelfen.«³ Allerdings kam Sert, der 1953 Dekan an der Graduate School of Design in Harvard wurde, erst sehr viel später, nämlich nach Eröffnung des Museums und dem Tode Francos 1975, in die Mittelmeer-Metropole zurück, auf die er während der Franco-Diktatur keinerlei Hoffnung setzte. Und so entwarf er das Museum für die Miró-Stiftung in seinem Atelier im fernen Cambridge. Als Standort suchte er sich einen Park auf dem Montjuïc-Hügel

aus, um das Gebäude besser von der Stadtlandschaft abschirmen zu können. Das Museum wurde in der Spätphase des Franco-Regimes gebaut und steht für eine Lockerung der Kulturpolitik, wenn man bedenkt, daß in dieser Zeit Architekten wie Oriol Bohigas, José Antonio Coderch, Óscar Tusquets, Ricardo Bofill und Manuel de Solà-Morales durchaus die Möglichkeit erhielten, die Avantgarde der dreißiger Jahre fortzuführen und neu zu erfinden.

Josep Lluís Sert orientierte sich bei dem Museumsbau an seinem Entwurf für die Fondation Maeght im französischen Saint-Paul-de-Vence (1964), schuf Oberlichter, eine klare Durchwegung, Gärten und Terrassen, die dem Raumprogramm und der Lage angepaßt sind. Das Museumsensemble setzt sich aus kleinen, um einen Innenhof gruppierten Einheiten zusammen. Sert verwendete moderne Materialien wie Beton, hielt sich aber gleichzeitig an regionale Bautraditionen wie dem katalanischen Gewölbe und dem gekachelten Boden. In den letzten zwanzig Jahren wurde Projektleiter Jaume Freixa zweimal beauftragt, Erweiterungsbauten anzuschließen, die der strukturellen Logik von Serts Museumsgebäude entsprechen.

Für die spanische Architektur-Moderne gab es drei herausragende Daten: 1926, nachdem Antoni Gaudí tödlich von einer Straßenbahn erfaßt wurde, neigte sich der beliebte Modernisme, die katalanische Spielart des Jugendstils, allmählich dem Ende entgegen. Kaum zwei Jahre vergingen, bis Le Corbusier auch die Architekten Barcelonas begeisterte. Der Franzose galt damals als der neue Star am internationalen Architektenhimmel und wurde von Josep Lluís Sert zu Vorträgen in die katalanische Metropole eingeladen. Le Corbusier beachtete kaum die Bauten Gaudís, dagegen interessierten ihn die neben der Sagrada Família gelegenen (und heute weitgehend in Vergessenheit geratenen) provisorischen Schulen, deren wellenförmige Dachlinien er in seinem berühmten Notizheft festhielt. An La Pedrera und Sagrada Família ging Le Corbusier dagegen achtlos vor bei.

Ein anderes einschneidendes Datum war das Jahr 1929. Damals eröffnete Mies van der Rohe, traditionsgemäß mit Frack und Zylinder, anläßlich der Weltausstellung auf dem Montjuïc seinen legendären Pavillon, der in einer Stadt, die noch stark dem traditionellen Noucentisme anhing, wie ein Bauwerk von einem anderen Stern anmutete. So wirkte sich Mies' Verständnis von Konstruktionstechnik und Raumgliederung erst peu à peu auf die sich formierende katalanische Avantgarde um Sert aus. Aber das Jahr 1929 steht auch für den architektonischen Aufbruch im andalusischen Sevilla, wo die Weltausstellung am Guadalquivir von einer Belebung des traditionellen Historismus geprägt war. Diese allmähliche Öffnung der spanischen Architektur geschah nicht zufällig, denn zeitgleich dankte das Regime von Primo de Rivera ab und es entwickelte sich allmählich eine Demokratisierung der Gesellschaft, die 1931 in der Ausrufung der 2. Republik mündete. Während dieser kurzen, aber turbulenten Zeit, in der sich die Avantgarde-Zentren Barcelona und Madrid formierten, reisten auch Architekten wie Erich Mendelsohn, Theo van Doesburg und Walter Gropius zu Vorträgen nach Spanien. Besonders die katalanische Hauptstadt entwickelte sich zu einer international ausgerichteten Metropole: J. J. P. Ouds holländische Siedlungen wirkten sich auf experimentelle Wohneinheiten für das Existenzminimum aus und Le Corbusiers Entwurf der Immeuble Villa ließ die im Kollektiv gestaltete Casa Bloc (1932/33) entstehen, einen offenen Wohnblock mit Maisonettewohnungen und Gemeinschaftseinrichtungen. Die 1930 von Sert gegründete GAT-CPAC setzte sich ähnlich wie das Dessauer Bauhaus für die Verbesserung sozialer Lebensbedingungen und für den sozialen Wohnungsbau ein. Serts Zusammenarbeit mit der Regierung Kataloniens war erfolgversprechend: Beide strebten eine klare Neuorientierung nach der Rivera-Diktatur an – Architektur und Städtebau gemäß des International Style. Die Regierung beauftragte die GATCPAC-Architekten, außerhalb des Cerdà-Erweiterungsgebiets rationalistische Wohnbauten zu entwerfen. Zu den neuen, kollektiv erarbeiteten Zielen gehörten auch städtebauliche Projekte, wie etwa die Entwicklung der Avenida Diagonal, eine quer durch Barcelona führende Verkehrsstraße, die entsprechend den Erkenntnissen des legendären CIAM-Kongresses Die Funktionale Stadt entworfen werden sollte. Bedeutsam war ebenso Barcelona Futura, der neue Gesamtplan für Barcelona, den Sert und Le Corbusier 1932 zusammen mit dem katalanischen Präsidenten Macià aushandelten und seither seinen Namen trug. Der niemals umgesetzte Plan wurde in

enger Kooperation mit Le Corbusier entworfen und ging in die Geschichte der modernen Stadtplanung ein.

Es folgt, nach einer langen Pause, das Jahr 1992: Während des wirtschaftlichen Aufschwungs boten die Olympischen Spiele in Barcelona erstmals die Möglichkeit, umfassend an den Konzepten der klassischen Moderne anzuknüpfen. Vittorio M. Lampugnani schrieb, daß man damals den Plan Macià von Le Corbusier, Pierre Jeanneret und Josep Sert mit der Eixample von Ildefonso Cerdà versöhnen wollte.⁴ Der einflußreiche Planungsdezernent Oriol Bohigas ließ anläßlich der Olympischen Spiele zahlreiche internationale Architekten wie Norman Foster, Arata Isozaki und Vittorio Gregotti wichtige städtische Projekte realisieren und reaktivierte mit außerordentlichem Erfolg das Muster der kompakten Stadt. Zudem lud Bohigas zahlreiche Künstler wie Richard Serra, Claes Oldenburg, Eduardo Chillida, Ulrich Rückriem, Ellsworth Kelly und Rebecca Horn ein, Skulpturen für den gesamten Stadtraum Barcelonas zu gestalten. Das war eine Maßnahme, von der nicht allein die Innenstadt, sondern auch die Peripherien profitierten, wo Ramblas, Plätze und Parks die öffentlichen Bereiche erweiterten. Peter Buchanan sah darin die totale Umgestaltung Barcelonas.⁵ Betroffen war auch die Altstadt: Im Barrio Gótico erweiterten beispielsweise Garcés/Soria das Picasso-Museum, im benachbarten Raval transformierten Viaplana/Piñón die Casa de la Caritat ins Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB) und schließlich baute Richard Meier – als Höhepunkt der architektonischen, kulturellen und sozialen Erneuerung der Ciutat Vella – das Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Oriol Bohigas bemerkte, daß die kurze Zeit des architektonischen Experimentierens 1939, als sich Franco-Regime etabliert hatte, abrupt beendet war. Deswegen war es Bohigas wichtig, nach der demokratischen Wende von 1975 an den Errungenschaften der spanischen Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre anzuknüpfen, jenen Errungenschaften, die niemals gänzlich verschüttet waren, wenn man an die Wiederbelebungsstendenzen seit den fünfziger Jahren denkt – etwa an die seriellen Siedlungsbauten von Fernández del Amo in Vegaviana, an Alejandro de la Sotas Regierungsgebäude in Tarragona oder an Sáenz de Oizas Torres Blancas in Madrid. Bohigas, der von 1977 bis 1980 die Escuela de Arquitectura de Barcelona leitete, ist davon überzeugt, daß Spanien von den architektonischen Brüchen, die sich in Deutschland aufgrund der Bauideologie der Nationalsozialisten manifestierten, glücklicherweise verschont blieb. Dagegen bildete sich, an den Rändern des International Style, ein spanischer Rationalismus heraus, der sich durch bestimmte Eigenschaften von ihm unterscheidet. Bohigas versteht darunter einen Stil, geprägt von kritischer Reife und einem Willen, die anfänglich idealistischen Vorstellungen und sogar die gestalterischen und baulichen Utopien zu überwinden – durch eine Wiederaneignung regionaler Traditionen, durch einen klaren Blick auf die konstruktiven Systeme und die tatsächlichen sozialen Bedürfnisse sowie durch einen gewissen stilistischen Eklektizismus.⁶

Kurt W. Forster sagte einmal, die spanische Architektur habe nach Francos Tod einen phänomenalen Aufschwung erlebt und ganz Spaniens habe sich mittlerweile in ein Architektur-Labor verwandelt.⁷ Als Terence Riley dann Anfang 2006 die MoMA-Ausstellung »On Site. New Architecture in Spain« organisierte, brachte der Madrider Architekturhistoriker Luis Fernández-Galiano eine Sondernummer der Zeitschrift *Arquitectura Viva* mit dem Titel *Spain Builds. Arquitectura en España. 1975–2005* heraus. Der amerikanische Kritiker Kenneth Frampton wies darin der spanischen Architektur ähnliche Konstanten zu wie Oriol Bohigas: »Das erste Kennzeichen spanischer Architektur ist sicherlich das Eingehen auf die Topographie, das zweite Charakteristikum ist ihre tektonische Eigenschaft, nämlich die überall sichtbare Poesie der Konstruktion, die sich an verschiedensten baulichen Typen manifestiert. Dies könnte dazu führen, daß einem die spanische Architektur als außerordentlich lakonisch, ja sogar als dezidiert antispektakulär vorkommt. (...) Im allgemeinen zeigen spanische Bauwerke eine Tektonik, die weit entfernt vom medienorientierten Konsumismus und vom Reduktionismus der »dekorierten Hütte« ist. Diese Architektur verleitet zwar zu vielfältigen Interpretationen und Widersprüchen, doch ihr kultureller Kern richtet sich gegen die Globalisierungstendenz, die zunehmend die architektonische Gestalt auf ein bequemes, ästhetisches Produkt reduziert.«⁸

Die spanische Museumsarchitektur seit den späten siebziger Jahren, also seit der demokratischen transición, ist auf dem Hintergrund dieser komplexen Geschichte besser zu verstehen. An ihr wird eine historische Kontinuität sichtbar, die von Rafael Moneos frühem Museo Nacional de Arte Romano (1985) in Mérida bis hin zu seiner Prado-Erweiterung in Madrid (2008) reicht.

¹ Julio Llamazares, »Arte contemporáneo«, *El País*, 05.10.2004.

² Herzog & de Meuron, *Espacio Goya. El Museo de Zaragoza*, Basel 2006, S. 9.

³ Zit. nach: Josep M. Rovira, *Sert: 1928–1979. Half a Century of Architecture. Complete Work*, Fundació Joan Miró, Barcelona 2005, S. 325.

⁴ Vittorio Magnago Lampugnani, »De Sevilla a Barcelona«, in: Luis Fernández-Galiano, *Spain Builds. Arquitectura en España. 1975–2005*, Sonderausgabe von *Arquitectura Viva*, Madrid 2006, S.132.

⁵ Peter Buchanan, »Un florecimiento cultural«, in: Luis Fernández-Galiano, a.a.O., S.112.

⁶ Oriol Bohigas, »Rationalismus und internationale Avantgarde«, in: *Architektur im 20. Jahrhundert. Spanien*, München 2000, S. 83.

⁷ Kurt W. Forster, »España es un laboratorio, cultural y político«, *El País*, 07.09.2004.

⁸ Kenneth Frampton, »Banderas al viento«, in: Luis Fernández-Galiano, a.a.O., S. 86.

Respektvoller Anbau (S.12)

Großes Aufsehen erregte im Oktober 2007 die Wiedereröffnung des Prado, Spaniens unbestrittener Kunst-Walhallen. Die Prado-Erweiterung Rafael Moneos wird die Attraktivität des Museo del Prado und der neuen Madrider Museumsmeile weiter erhöhen. Im Interview erklärt Moneo, daß sein Anbau den architektonischen Stil von Villanuevas Museum so weit wie möglich respektiert, ohne dabei auf moderne Formgebungen zu verzichten.

Klaus Englert: Sie haben in diesem Frühjahr nach fünfjähriger Bauzeit den Erweiterungsbau des Prado vollendet. Davor gab es mehrere Jahre lang juristischen Streit, weil die Anwohner Einspruch vor Gericht eingelegt hatten. Wie beurteilen Sie heute die zurückliegende Geschichte?

Rafael Moneo: Der Prado ist äußerst beliebt und jeder assoziiert ihn mit Madrid. Deswegen befürchteten viele, eine architektonische Veränderung würde das gewohnte Bild des Prado beeinträchtigen. Nun ist aber mein Erweiterungsprojekt sehr zurückhaltend, wobei die Diskretion mit einer strukturellen Logik gepaart ist, außerdem mit einem außerordentlich präzisen und sicheren Entwurf für die räumliche Aufteilung. Der Prado von Juan de Villanueva verträgt keine ungeschlüssigen Anbauten, die gegen die Logik der früheren Erweiterungen verstoßen. Deswegen konnte man ausschließlich im rückwärtigen Gebäudebereich den Anbau ausführen. Dort errichteten wir einen Verbindungstrakt, der etwa wie eine städtische Infrastruktur in den Gebäudekomplex integriert ist. Mein Eingriff beeinträchtigt kaum Villanuevas Prado. Der Museo del Prado, der immer stark von der Topographie geprägt war, profitierte von der Wiederherstellung des ursprünglichen Höhenunterschieds. Daher rührt meine Idee, Alt- und Neubau sollten sich in der Hanglage hinter dem Museum verzahnen. Diese Vorstellung zollt Villanueva einen klaren Tribut. Vielleicht hätte er das – 200 Jahre danach – ebenso gesehen.

Klaus Englert: Wie empfinden Sie heute den entstandenen Gesamtkomplex?

Rafael Moneo: Wenn erst einmal die Puerta de Velázquez am Paseo del Prado geöffnet sein wird und ein direkter Zugang vom Altbau zum Neubau besteht, wird man die Struktur von Villanuevas Architektur besser verstehen können. In den letzten Jahren bis zur Fertigstellung des Anbaus hat mich besonders die Dachformation des Foyers beschäftigt. Natürlich sollte sie nicht wie die eines Supermarkts aussehen. Deswegen entschied ich mich, oberhalb eines am Klassizismus orientierten Garten anzulegen. Diese Gartenanlage gehört für mich zu den interessantesten Aufgaben des Erweiterungsprojekts.

Klaus Englert: Wie haben Sie denn versucht, auf die architektonischen Vorgaben von Villanuevas Museo del Prado

und die später durchgeführten Erweiterungen einzugehen?

Rafael Moneo: Meine Herangehensweise an die Prado-Erweiterung muß von zwei Seiten betrachtet werden. Zunächst gibt es eine urbanistische Lösung, die darauf abzielt, die Zugangsbereiche vor den neuen Eingängen zu verbessern. Es kam dann die eigentlich architektonische Aufgabe hinzu, nämlich die Erweiterung der Ausstellungsflächen. Diese beiden Schritte widersprechen sich keineswegs. Denn der Anbau versucht, die architektonische Logik des Villanueva-Palastes aufzugreifen und sie fortzuentwickeln, gemäß eines moderat modernen Verständnisses. Mir ging es nicht um eine Addition, die der Logik des Museo del Prado zuwiderläuft. Ich glaube, der Annex respektiert die Architektur von Villanueva, ohne daß mein Eingriff selbst spektakulär wäre.

Klaus Englert: Wie kamen Sie dazu, für die Umfassung des Kreuzgangs Klinker zu benutzen, für den sich heute nur noch ganz wenige Architekten interessieren?

Rafael Moneo: Ich habe schon mit diesem Material gearbeitet, als ich das Bankinter-Gebäude errichtete und den Atocha-Bahnhof umbaute. In meinem Heimatdorf wurde viel mit Ziegel und Keramik gebaut, weshalb ich noch heute großen Respekt für dieses Material empfinde. In der Prado-Stiftung gab es zwar einige Leute, die modernere Materialien bevorzugten. Doch neben dem Jerónimos-Kloster wäre eine Glasfassade störend und die Verwendung von Stein arrogant.

Klaus Englert: Wie beurteilen Sie die künftigen Freiraumplanungen von Álvaro Siza? Wie Sie wissen, will er den Paseo del Prado attraktiver gestalten und die Museen – also das Thyssen-Bornemisza, Reina Sofía, CaixaForum und auch den Prado – besser zusammenführen.

Rafael Moneo: Siza möchte am Salón del Prado, dem großen Projekt von Karl III., anknüpfen. Mir gefiel schon immer die Linienführung von Paseo de la Castellana und Paseo del Prado, denn es handelt sich um eine Schönheit, die vieles der Bescheidenheit, durch die sich die Madrider Architektur des 18. und 19. Jahrhundert auszeichnet, verdankt. In gewisser Weise verwandelte man damals die eigene Schwäche in eine Tugend, da man die Axialität der Pariser Boulevards nicht zu imitieren vermochte und deswegen die Sequenzen und Alternanzen der Via Castellana schuf.

Klaus Englert: Madrid will sich mit seinem Projekt Paseo del Arte neu international positionieren. Prado-Direktor Miguel Zugaza sagte, Ziel sei es, an die Berliner Museumsinsel aufzuschließen. In Berlin besitzt man allerdings eher ein homogenes Ensemble. Ist das architektonisch mit dem Paseo del Arte vergleichbar?

Rafael Moneo: Wie Sie wissen, möchte Miguel Zugaza die verbliebenen Teile des Palacio del Retiro wieder zusammenfügen. Der angestrebte Campus del Museo del Prado ist zweifellos ein ambitioniertes Projekt, aber dieses neu gewonnene Ensemble berührt nicht die übrigen Museumsprojekte des Paseo del Arte. Es gibt nicht die Rücksichtnahme auf einen bestehenden homogenen Komplex, wie dies auf der Berliner Museumsinsel der Fall ist. Die Architekten wollten hier ganz spezifische, ortsbezogene Lösungen finden.

Klaus Englert: Die Prado-Erweiterung ist das letzte Museum, das Sie nun, nach einer Reihe mehrerer Museumsbauten, vollendeten. Zuvor bauten Sie das Nationalmuseum für Römische Kunst in Mérida, das Museum für Schöne Künste in Houston, das Museum für Moderne Kunst und Architektur in Stockholm. Welches ist Ihnen denn das liebste?

Rafael Moneo: Da brauche ich nicht lange nachzudenken. Es ist mein erstes Museumsprojekt, das Nationalmuseum für Römische Kunst. Die stilistische Verbindung mit der römischen Bauweise scheint mir hier besonders sinnfölig und gelungen, ohne daß dabei die Gefahr der Anbiederung entstand. Momentan arbeite ich wieder an einem ähnlichen Projekt, über das bislang noch kaum publiziert wurde. Es handelt sich um das archäologische Museum, das an der Seite des freigelegten Römischen Amphitheaters in Cartagena entsteht.

Klaus Englert: Die spanische Architektur, vor allem die Museumsarchitektur ist seit den achtziger Jahren stark im Aufwind. Worin sehen Sie die Gründe für diese Entwicklung?

Rafael Moneo: Es gibt einen riesigen Unterschied zwischen der Franco-Ära und der Zeit nach der transición. Während des Franco-Regimes gab es so gut wie keine Museen, das Kulturangebot war entsprechend minimal. Deswegen entstand seit der Demokratisierung, also seit 1975, ein großer

Nachholbedarf. In unseren 17 autonomen Regionen haben sich nicht nur die Metropolen für Museen eingesetzt, sondern mehr und mehr auch die kleineren Provinzstädte. Das Museo Guggenheim mag in vielerlei Hinsicht ein Vorbild für andere Städte gewesen sein. Viele Kommunen sind diesem Beispiel gefolgt, allerdings mit sehr unterschiedlichem Erfolg. Als ich vor einigen Jahren in Huesca die Fundación Beulas schuf, wollte ich ein kleines Museum für die Gemeinde bauen, einen Ort für die Kunstsammlung und für Wechselausstellungen, zusammen mit einem städtischen Park. Doch es gibt auch andere Beispiele: Das von Mansilla+Tuñón errichtete MUSAC in León zeigt, daß es einen großen Bedarf an kulturellen Angeboten gibt. Das haben auch die von ihnen gebauten Museen in Zamora und Castellón bewiesen.

Klaus Englert: Kann man sagen, daß es in Spanien selbst im Verlauf einer Generation eine vollständige kulturelle Neuausrichtung gegeben hat?

Rafael Moneo: Alles in allem denke ich, daß es zwischen 1980 und 2007 große Unterschiede gibt. Kulturelle, aber auch architektonische Interessen lassen sich heute einfacher umsetzen. Diese Entwicklung hängt mit einem tiefgreifenden sozialen Wandel zusammen: Früher waren die Museen noch elitäre Orte für bestimmte Schichten. 1980 ist lediglich die Mittelschicht ins Museum gegangen, während es heutzutage allgemein anerkannt ist, daß die Museen ein kulturelles Gut anzubieten haben. Wir erleben mittlerweile eine Situation, die vor mehreren Jahren noch undenkbar gewesen wäre: Die Museen sprechen die Menschen an, die sich dann tatsächlich von den Kunstwerken angezogen fühlen. Die Besucher messen sich sogar mit den kulturellen Angeboten.

Klaus Englert: Gibt es heutzutage ein neues Selbstverständnis in der Museumsarbeit?

Rafael Moneo: Das ist möglicherweise eine der strukturellen Veränderungen, die der »Bilbao-Effekt« mit sich gebracht hat. Die Museumsdirektoren sind im kulturellen Leben präsenter und besser imstande, ihre Ansprüche geltend zu machen. Betrachten Sie nur einmal das Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Málaga). Auf internationaler Ebene spielt es zwar keine Rolle, aber es ist außerordentlich wichtig für das kulturelle Leben der Stadt.

Klaus Englert: Wie beurteilen Sie es, daß besonders im Norden und im Zentrum Spaniens zahlreiche neue Museen für zeitgenössische Kunst entstehen. Gibt es denn dafür einen ausreichenden Sammlungsbestand?

Rafael Moneo: Ich denke zunächst, daß es sowohl im Norden als auch im Süden Bedarf an neuen Kunstzentren gibt, wenngleich sich die politischen und wirtschaftlichen Einflüsse und Verflechtungen stark unterscheiden. Die Autonomie der Regionalregierungen hat vielerlei bewirkt: Der politisch-soziale Wandel hat zu einem neuen kulturellen Verständnis geführt, das den Stellenwert der Kunstzentren beeinflusste. Es ist eine Situation entstanden, in der die Künste durch die Museen an Bedeutung gewinnen und in der sie Gründung und programmatische Gestaltung der Museen beeinflussen. Natürlich ist davon auch der Stellenwert der gegenwärtigen spanischen Architektur betroffen. Es ist viel vom Boom der spanischen Architektur seit den neunziger Jahren geschrieben worden. Aber dieses Phänomen darf nicht losgekoppelt werden von der spanischen Gesellschaft, die sich seit dieser Zeit enorm verändert hat. Wenn wir den Aufstieg und die Wandlungsfähigkeit der spanischen Architektur betrachten, dann ist das letztendlich Ausdruck einer dynamischen spanischen Gesellschaft.

Victoria Acebo und Ángel Alonso, Centro de las Artes de A Coruña, A Coruña, 2007 (S. 14)

Im Winter 2005/06 veranstaltete das Museum of Modern Art in New York eine Art Leistungsschau der neuen spanischen Architektur. Unter dem Titel »On-Site« versammelte Kurator Terence Riley über fünfzig ausgewählte Beispiele aus ganz Spanien. Unter ihnen waren auch zwei galizische Projekte, die kaum unterschiedlicher sein konnten: Die Präsentation von Peter Eisenmans Ciudad de Cultura für Santiago de Compostela war ziemlich voraussehbar, aber mit dem Centro de las Artes de A Coruña der beiden jungen Madrider Architekten Victoria Acebo und Ángel Alonso hatte niemand gerechnet. Und dennoch ist den *newcomern* eines der innovativsten Museumsgebäude der letzten Jahre gelungen.

Den Architekten dürfte der New Yorker Erfolg leider nur ein schwacher Trost für das Parteiengänzank sein, das sich

anläßlich des Museumsprojekts entlud. Die Welt war noch in Ordnung, als der Wettbewerb im Sommer 2001 zugunsten von Acebo und Alonso ausfiel und die Regierungen von Autonomieregion, Provinz und Stadt noch fest in den Händen des rechten Partido Popular waren. Der Entwurf der beiden Madrider setzte sich durch, weil er die geforderten Programmbereiche für Tanzschule und Museum absolut originell in einen einzigen Baukörper integrierte. Doch während der Konstruktionsphase wurde der Partido Popular abgewählt und die nun regierenden Sozialisten der PSOE besannen sich darauf, daß A Coruña bereits eine Tanzschule besitzt und deswegen keine weiteren Räumlichkeiten beanspruchen dürfe.

Der neueste Stand der Dinge lautet: Das Konzept einer Institution mit zwei gänzlich unterschiedlichen Programmen soll aufgegeben werden. Damit ist leider auch der überzeugende Entwurf von Acebo und Alonso, der die Programmbereiche entlang unterschiedlicher Parcours entwickelt, gestorben. Derweil hat das Madrider Museo Nacional de Ciencia y Tecnología Interesse angemeldet und möchte gern seinen großen Sammlungsbestand im neuen Kunstzentrum von A Coruña ausstellen. Setzt sich die Madrider Institution durch, dann hätte A Coruña neben der Casa de las Ciencias, der Casa del Hombre und der Casa de los Peces ein viertes Wissenschaftsmuseum. Es ist fraglich, ob sich ein neues Konzept ausarbeiten läßt, das die konstruktionstechnisch getrennten Programmbereiche dann noch sinnvoll vereinigen kann.

Ungeachtet dieser Probleme ist nach Fertigstellung des Centro de Arte die Bucht von A Coruña um einen markanten Museumsbau reicher geworden: An der Spitze der Landzunge ragt Isozakis segelförmiges Domus empor, während auf der unteren Seite der Bucht der dominante Glaskubus von Acebo/Alonso wie eine weitere Landmarke hervorsteht. Zwischen beiden Bauwerken erstreckt sich eine etwa 4 km lange Meerespromenade.

Das Centro de Arte de A Coruña bietet eine überraschend intelligente Konstruktion, die sich an den getrennten Programmbereichen für Tanzschule und Museum orientiert. Über ihren Entwurf schrieben die beiden Architekten: »Unsere Gebäude verhalten sich wie Siamesische Zwillinge, die am Rücken verwachsen sind: Sie kennen sich nicht und sind dennoch derselbe Körper – ein einziger Körper, der sich aus zweien zusammensetzt.« Dieses Bild verdeutlicht ganz gut die raffinierte Struktur des Gebäudes. Von außen betrachtet erscheint es wie ein wenig spektakulärer Glaskubus. Erst der Gang durch die inneren Wegesysteme enthüllt peu à peu das Konstruktionsgefüge. Und dann wird klar, was Victoria Acebo und Ángel Alonso mit »Dualität« meinen, die sich im Kunstzentrum artikuliert.

Von einem mächtigen zentralen Betonkern gehen unregelmäßig auskragende Betonquader aus, die einen Hohlraum aufweisen und an der Fassade verglast sind. Diese Struktur entspricht den Räumlichkeiten der Tanzschule. Die verschiedenen hohen Museumsbereiche liegen unter- und überhalb dieser Quader. Die Architekten wählten hier keine durchgängige Verglasung, sondern eine doppelschalige Glasfassade mit unterschiedlich mattierten Grüntönen und verschiedenen Riffelungen. Diese Glasfassade, die von ungleich starken Profilen durchzogen wird, besitzt tatsächlich eine Tragfunktion, da die stärkeren Profile die enormen Lasten der auskragenden Betonflächen ableiten. Beide Programmbereiche – Tanzschule und Museum – besitzen eigene Zugänge, die sich nur an einem einzigen Punkt kreuzen, nämlich dort, wo beide Gebäude auf mittlerer Ebene durch eine Brücke miteinander verbunden sind. Hier ist die gemeinsame Cafeteria, die einen beziehungsvollen Ausblick über die Bucht von A Coruña bietet.

Das fünfgeschossige Centro de Arte de A Coruña bietet durch *split levels* eine unregelmäßige Geschoßaufteilung, die teilweise zu immens hohen *lofts* führt. Bei einer Höhe von 28,5 m und einer Bruttogeschosßfläche von 5057 m² gehört das Centro zu den größten Kultureinrichtungen Spaniens. Es bleibt zu hoffen, daß das Kunstzentrum ein angemessenes, neues Konzept erhält – ein Konzept, das seiner ausgefallenen Konstruktion Rechnung trägt.

Manuel Gallego, Museo de Belas Artes, A Coruña, 1996 (S. 18)

Manuel Gallegos Museo de Belas Artes in A Coruña nimmt in der spanischen Museumslandschaft eine Sonderstellung ein. Der galizische Architekt wurde dadurch bekannt, daß er

in der Nach-Franco-Ära die spanische Eigenart des *paisajismo* reaktivierte. Dieser Stil des landschaftsbezogenen Bauens war zwar schon seit dem Beginn der spanischen Moderne, seit den frühen Bauten von Coderch und Fernández del Amo beliebt, aber vornehmlich galizische Architekten wie Gallego, ein Schüler des Madrider Hochschullehrers Alejandro de la Sota, haben zu dessen Renaissance entschieden beigetragen. Wie ein Manifest dieses Baustils wirkt Gallegos eigenes Wohnhaus (O Carballo, 1979), das regionale Baumaterialien mit moderner Konstruktionstechnik verbindet.

Manuel Gallegos Museo de Belas Artes da Coruña sticht durch einen sensiblen Umgang mit dem städtischen Umfeld hervor. Der Museumsbau liegt an der Schnittstelle des Altstadtviertels Pescadería und den offenen Blockstrukturen der wenig markanten Neustadt. Wesentlich für Gallegos Museumsprojekt war die Integration der Ruinen eines Kapuzinerklosters von 1715. Die städtische Entwicklung der Nachkriegszeit, Spekulation und Verdichtung bedrohten die Bausubstanz des Sakralbaus und führten zu erheblichen Eingriffen ins urbane Gefüge. Dokumentarische Aufnahmen aus den frühen neunziger Jahren zeigen nur noch Teile des Mauerwerks und vereinzelte Pfeiler. Gallego restaurierte Hauptfassade und Flügel des Altbaus und fügte einen Neubau für das Museumsprogramm hinzu. Dabei entstand ein umlaufender Baukörper, der die neu entstandenen Museumsräume verklammert.

Den Vorhof umfaßte Gallego mit einem Peristyl, der das Museum deutlich vom städtischen Raum abschirmt. Die hinzugefügten Säulen sollen die Erinnerung an die ehemalige Sakralarchitektur an diesem Ort wachhalten. Zudem passen sie zu der von Gallego beschriebenen Funktion eines »Rasters«, das dem ungeordneten urbanen Kontext die eigene Gesetzmäßigkeit entgegenstellt.

Das Foyer wirkt durch Aluminium-Sandwich-Paneele und Glas erstaunlich offen und transluzent. Gallego verglaste das Dach des wie ein Kirchenschiff wirkenden Mitteltrakts, ebenso den rückwärtigen Abschluß, der den Blick auf das alte Mauerwerk freigibt. Das Foyer mit den Serviceeinrichtungen hat er einem Säulengang nachempfunden. Die Ausstellungsräume verteilte Gallego auf Ober- und Untergeschoß sowie eine geschickt eingefügte Zwischenebene, die Wechselausstellungen dient. Es ist auffallend, daß die Räume der Gemäldesammlung keinen Blickkontakt zur Straße bieten, da Gallego jeden Bezug zur unansehnlichen Nachbarbebauung vermeiden wollte. Somit richtete er, mit Ausnahme des Eingangsbereichs, alle Museumsbereiche nach innen aus. Als Ausgleich dafür bieten sich spannende innere Sichtbezüge an. Das gelang Gallego durch Einschnitte in den Geschoßebenen, die er damit zu offenen Galerietrakten umwandelte, sowie durch visuelle Bezüge, die er zwischen Ausstellungsräumen und Atrium herstellte. Ein wichtiges Gestaltungsmerkmal ist eine über den freien Mitteltrakt hinüberführende Holzbrücke, die die verschieden gestalteten Museumstrakte miteinander verbindet.

Das Museo de Belas Artes da Coruña besitzt einige Preziosen aus der Barockzeit. Vornehmlich von José Ribera, Peter Paul Rubens und Annibale Carracci. Neben der spanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts dominieren die Künstler der frühen spanischen Moderne, die sich vom Paris des *fin de siècle* inspirieren ließen. Bedeutend sind auch einige Gemälde flämischen Ursprungs aus dem 16. Jahrhundert. Wie eine Schatztruhe ist das schöne Goya-Kabinett gestaltet, mit den Stichen aus *Disparates*, *Desastres de la Guerra*, *Tauromaquia* und *Caprichos* sowie den Velázquez-Studien.

Nicholas Grimshaw, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 2006 (S. 22)

Pablo Picasso, der in früher Jugend seinem Vater ins galizische A Coruña folgte, nannte den an der atlantischen Nordküste gelegenen Ort einmal die Stadt des Windes und des Regens. Entscheidend geprägt wurde Picasso zwar von den Mittelmeerstädten Málaga und Barcelona, doch A Coruña mußte auf den jungen Künstler, der hier die Escuela de Bellas Artes besuchte, wo sein Vater als Zeichenlehrer beschäftigt war, einen besonderen Reiz ausgeübt haben. Noch heute strahlt die auf einer Landzunge gelegene Altstadt einen bezwingenden Charme aus. Picasso hätte sicherlich mit Vergnügen beobachtet, wie sich A Coruña in den letzten Jahren zu einem lebendigen kulturellen Standort entwickelt hat. Die langgezogene, westliche Strandpromene-

nade verbindet den Glaskubus des Centro de las Artes mit dem skulpturalen Meeresmuseum am äußersten Zipfel der Halbinsel. An der östlich gelegenen Hafenseite, dort, wo sich Alt- und Neustadt verbinden, erstreckt sich eine lange Häuserreihe mit den für die galizische Bautradition typischen Glasgalerien. Neben einem dieser Gebäude, der Fundación Barrié de la Maza, blieb lange eine Baulücke, die letzte in der gesamten Textur der Altstadt. Nun ist sie durch ein weiteres Stiftungsgebäude geschlossen worden. Es handelt sich um die Fundación Caixa Galicia, die schnell zum beliebtesten Kulturzentrum A Coruñas avancierte. Das vom Londoner Architekten Nicholas Grimshaw errichtete Bauwerk grenzt das rückwärtige Gewirr des Pescadería-Viertels von den öffentlichen Gartenanlagen zwischen Hauptstraße und Hafen ab. Grimshaws Kulturstiftung, ein in drei schmale Sektionen unterteilter Baukörper, ist eine originelle und gelungene Neuinterpretation von A Coruñas Glasgalerien, sticht aber deutlich aus der Häuserreihe hervor. Wie die traditionellen Galerien sorgt die von Grimshaw hochgezogene Glasfassade an der regenreichen galizischen Nordküste für maximale Transparenz: In einem parabolischen Verlauf springt die gläserne Fassade zunächst am wellenförmigen Scheitelpunkt des Tonnendachs über die Bauflucht hinaus, um dann im Erdgeschoß hinter sie zurückzufallen und schräg abwärts bis ins dritte Untergeschoß zu verlaufen. Durch einen raffiniert vor die Fassade gesetzten Luftschacht erreichte es Grimshaw, daß selbst das doppelgeschossige Auditorium unterhalb des Foyers über ausreichend natürliches Licht verfügt. Eine gläserne, holographische Projektionswand, die vor die nach innen geneigte Fassade aufgehängt wurde, nimmt den vertikalen Aufriß der Häuserreihe auf und gleicht damit die extravagante Fassadengestaltung etwas aus.

Das Atrium bildet das Verbindungselement zwischen Erschließungs- und Galerieturm, dem gläsernen Aufzugstrakt und den größeren Ausstellungsebenen. Der Luftraum des Atriums lenkt den Blick hinauf zu den zehn Stockwerken und die interne Organisation des Gebäudes: entlang des skulptural geformten Treppenhauses, das mit großer Materialorgfalt bearbeitet wurde, und der horizontalen Stege, die die einzelnen Ausstellungsebenen miteinander verbinden. Von edler Materialästhetik zeugen die verschiedenen Verwendungen des Marmors: Für das Treppenhaus benutzte Grimshaw von hinten beleuchtete Marmorscheiben, die aus Namibia stammen und im italienischen Carrara hergestellt wurden; und für die Fassade setzte er Verschlusslamellen aus feinem Glas- und Marmorlamellen ein, die tagsüber im Innern für gedämpftes natürliches Licht sorgen und nachts das Gebäude in einen weithin sichtbaren Leuchtturm verwandeln.

Nicholas Grimshaw hat die Caixa Galicia als facettenreiches Gebäude mit einigen Widersprüchen errichtet: Es erweckt den Eindruck eines transparenten, offenen und homogenen Bauwerks und dennoch besitzt es klar abgetrennte Büros in den obersten Geschossen sowie deutlich voneinander separierte Ausstellungsbereiche. Aufgrund dieser internen Organisation ist die Caixa Galicia imstande, verschiedene Wechselausstellungen gleichzeitig zu präsentieren. Ähnlich wie die katalonische Fundación la Caixa besitzt auch die galizische Sparkassenstiftung einen eigenen Sammlungsbestand, sie zeigt Kunstausstellungen und organisiert Filmfestivals und Buchpräsentationen. An der Schwelle zur Neustadt haben es die Fundación Barrié de la Maza und vornehmlich die angrenzende Fundación Caixa Galicia binnen kurzer Zeit geschafft, das kulturelle Leben A Coruñas maßgeblich zu bereichern.

Arata Isozaki, Domus, la Casa del Hombre, A Coruña, 1995 (S. 26)

Die Stadt A Coruña, die sich gern Balkon des Atlantiks nennt, wollte Anfang der neunziger Jahre neben dem bestehenden Planetarium Casa de las Ciencias und dem Aquarium Finisterrae (Casa de los Peces) ein interaktives Wissenschaftsmuseum errichten, das sich den Verhaltensweisen des Menschen widmet. Es sollte Domus (Casa del Hombre) heißen. Schließlich fand man den geeigneten Standort am nördlichen Rand der wunderschönen Bucht, dort, wo die Atlantikstadt ein einzigartiges Panorama bietet. Das 17 m hohe Domus-Museum auf A Coruñas eindrucksvoller Landzunge bestimmt heute die Silhouette des Küstenabschnitts. Oberhalb der Meerespromenade wurde es auf einem Granitfelsens hochgezogen. Isozakis Museum gleicht einem rie-

sigen geblähten Segel und ist eine überzeugende architektonische Landmarke, die das Ufer wie eine mächtige Skulptur beherrscht. Der Entwurf des Museums geht auf den japanischen Architekten Arata Isozaki zurück und wurde von dem aus Pontevedra stammenden César Portela ausgeführt.

Vom Meeresufer wird das Museum über einen rampenförmigen Treppenverlauf erschlossen, vorbei an einer gußeisernen, japanischen Kriegerstatue, die von weither sichtbar ist. Isozaki wählte einen granitenen Sockel, Schiefer für Treppen und Terrasse, schließlich Beton- und Schieferplatten für die gekrümmte Fassade, die den Verlauf der Küstenlinie nachzeichnet. Die Bevorzugung von Baustoffen, die von verschiedenen galizischen Orten stammen, war letztendlich für die Nominierung des japanischen Architekten ausschlaggebend.

Die Konstruktion des Museums ist denkbar einfach. Es sind einzig zwei Wände, die die basale Struktur definieren: die lange parabolische Betonfassade und eine rückwärtige vertikale Wand aus Granitplatten. Die langgestreckte, gekrümmte Fassade besteht aus vorgefertigten Betonteilen, die außen mit Schieferplatten verkleidet wurden. Diese Krümmung führt dazu, daß der Ausstellungsbereich im Grundriß durch ein Kreissegment und im Querschnitt sowohl durch einen spitzen als auch einen nahezu rechteckigen Winkel bestimmt ist. Das führte dazu, die Ausstellungsflächen kaum beeinträchtigt wurden. Die von Isozaki hochgezogene Rückwand erinnert dabei an japanische Paravents ohne jegliche konstruktive Bedeutung. Allerdings besteht diese Wand aus 20 cm dicken Granitplatten, die zur Verschalung von armiertem Beton dienen. Auf der obersten Ebene, dort, wo sich die beiden Wände, das »Segel« und der »Paravent«, berühren, führen mehrere Pfeiler die durch die Fassadenkrümmung entstandenen Lasten auf die rückwärtige Wand ab.

Die Innenräume des Domus sind sehr offen gestaltet. Die Restaurant-Terrasse gestattet einen großzügigen Panoramablick über Meer- und Stadtlandschaft. Auch die Ausstellungsebenen sind wie Terrassen gestaltet, zu denen Rampen und Treppen führen. Der Boden ist ausnahmslos mit Schieferplatten ausgelegt, korrespondiert also bestens mit den im Außenbereich verwendeten Materialien.

Im Erdgeschoß präsentiert Domus allerlei technische Erfindungen, an denen sich zahllose lärmende Schulklassen ergötzen. In den Räumen der oberen Abteilung Severo Ochoa fand 2007 die bemerkenswerte Wechselausstellung »Los otros arquitectos« statt. Sie erzählte die architektonische Entwicklung ausgehend von den tierischen Nest-Formen, den organischen Höhlengebilden, den primitiven Lehmhüttenkonstruktionen bis hin zur heutigen Architektur.

Alfredo Payá, Museo de la Universidad, Alicante, 1999 (S. 30)

Bis zum Jahre 2000 entstand in Alicante, abseits öder Erlebnisarchitektur und eines genormten Freizeitangebots, ein Universitätscampus, der an landschaftlicher und architektonischer Attraktivität in Europa seinesgleichen sucht. Kaum vorstellbar, daß hier vor nicht langer Zeit Armeeflugzeuge starteten und landeten. Zwar kündigt noch immer ein ehemaliger Kontrollturm von der militärischen Vergangenheit der Anlage, doch man fühlt sich eher wie auf einer Insel der Glückseligen, schlendert über Grünstreifen, im Schatten von Palmen, vorbei an Wasserbecken, Springbrunnen, Pergolen und Skulpturengärten.

Mehrere spanische Architekten stellten unter Beweis, daß das hohe Niveau der einheimischen Baukultur auch ohne die »big names« auskommt. Einzige Ausnahme ist der Portugiese Álvaro Siza, der ein meditativ wirkendes Rektoratsgebäude in Gestalt einer spanisch-maurischen Hacienda errichtete. Überzeugend ist auch die Universitätsbibliothek des Duos Pedro Palmero und Samuel Torres de Carvalho, ein zweigeschossiger Längskörper mit imposanter Schaufensterwirkung. Nicht zu vergessen die Architekturfakultät von Dolores Alonso, ein Komplex von drei parallel angelegten L-Riegeln.

Daß Alfredo Payá, der öfters mit Alonso in Alicante zusammenarbeitete, beim Wettbewerb für die Architekturschule nur lobend erwähnt wurde, kann durchaus als Glücksfall verbucht werden. Denn damit bekam er die Möglichkeit, am Rande des Campus ein Museum zu errichten, das sich wunderbar in die karge Landschaft integriert. Geometrische Formen beherrschen nicht nur das Ausstellungs-

gebäude, sondern auch den Patio, die Zugangsrampe und nicht zuletzt das Wasserbecken. Der sich vom Universitätsgelände nähernde Besucher bemerkt zunächst lediglich das seichte quadratische Becken und einen langgestreckten, ockerfarbenen Gebäuderiegel, der sich im Hintergrund aus der Absenkung erhebt. Es ist das Volumen des zentralen Ausstellungspavillons, der sich auf der Wasserfläche spiegelt. Das eindrucksvolle Entree bildet eine das Becken durchtrennende, teilweise überdachte Travertin-Schneise, eine wahrhafte *promenade architecturale*, die zu einem unterhalb des Wasserspiegels gelegenen Platz führt. Dieser introvertierte Patio ist charakteristisch für die Offenheit südspanischer Bautradition: Hier kann der Blick ungehindert gen Himmel oder in die dürre Vegetation der Umgebung schweifen. Es ist ein Ort der Ruhe und Meditation. In diesem Innenraum schafft die Architektur Leere und verzichtet bewußt auf jeglichen Bezug zur Umgebung.

Erst innerhalb des abgesenkten Patios erkennt man, daß die Museumsanlage aus zwei parallel zueinander stehenden Gebäudehälften besteht – dem weithin sichtbaren Quader für Dauerausstellungen und einem unterhalb des Wasserspiegels angeordneten eingeschossigen Ausstellungstrakt. Dieser Trakt besitzt hinter geschoßhohen Glasbändern Räume für Wechselausstellungen, ausgestattet mit Oberlichtern, die wie Trittstufen leicht aus dem Wasser herausragen. Quer zu diesen beiden Riegeln fügte Payá ein Auditorium sowie ein Amphitheater unter freiem Himmel hinzu.

Blickfang des Ensembles ist der zentrale Ausstellungspavillon. Umfaßt wird er von einem abgehängten Holzvolumen, bestehend aus Preßholzplatten mit Tropenholzurnen. Diese Außenfassade scheint auf der rahmenlosen durchlaufenden Glaswand zu schweben. In der entstandenen Hohlwand wurden die Tragbalken hochgezogen. Hier gibt es Möglichkeiten für Film- und Videopräsentationen.

Zu seinem Entwurf sagte Alfredo Payá: »Für mich ist der Universitätscampus ein großer Garten. Der Teich ist ein Teil dieses großen Gartens, und das Museum ein Gartenpavillon.« Architektonisches Charakteristikum sind die vier Bereiche der Museumsanlage, die sich wie zwei Paare zueinander verhalten. Einerseits die beiden Ausstellungsbereiche, die unterhalb des Patios durch einen Gang miteinander verbunden sind. Andererseits Auditorium und Amphitheater, die sich durch Verschiebung einer Glaswand verbinden lassen. Der gesamte Komplex beeindruckt durch offene Perspektiven und freie Durchblicke. Ebenso durch seine minimalistische Konzeption, durch den Bezug der zwei Riegel auf die künstliche Umgebung aus Wasser und Stein. Kurz, eine japanische Architektur an der Costa Blanca.

Zum Sammlungsbestand des Universitätsmuseums zählen hauptsächlich die Werke valencianischer Künstler. Beispielsweise von Eugenio Sempere, der während der fünfziger und sechziger Jahre im französischen Exil mit Eduardo Chillida, George Braque und Jean Arp zusammentraf. Zum Bestand gehören aber auch 104 Photographien des amerikanischen Architekturphotographen Julius Shulman, der sich zeitlessly dem International Style verpflichtet fühlte.

Paredes Pedrosa Arquitectos, Museo Arqueológico, Almería, 2004 (S. 34)

Die Provinz Almería ist reich an archäologischen Schätzen. Bewohnt war diese Gegend bereits in den frühesten Zeiten menschlicher Kulturentwicklung. Davon zeugen die paläolithischen Höhlenmalereien in Vélez Blanco. Aus der Bronzezeit (2000 v. Chr.) stammt die Siedlung Fuente Alamo. Im achten Jahrhundert v. Chr. kamen die Phönizier und errichteten an der Küste die ersten Handelsniederlassungen, beispielsweise am Cerro de Montecristo. Durch die Nekropolis von Boliche konnte nachgewiesen werden, daß die iberischen Ureinwohner Siedlungen bewohnten, die sie mit den Karthagern und Phöniziern teilten. Später wurde die Provinz Almería von den römischen Kolonisatoren geprägt, deren Herrschaft bis ins dritte Jahrhundert v. Chr. zurückgeht. Zu den jüngeren geschichtlichen Zeugnissen in Almería gehört die maurische Festung Alcazaba aus der Taifazeit (1000 n. Chr.).

Das Archäologische Museum von Almería wurde bereits 1933 gegründet. Aufgrund konservatorischer Mängel mußte es 1994 geschlossen werden. Nach einem Wettbewerb wurde vier Jahre später das Madrider Architektenpaar Angela García Paredes und Ignacio García Pedrosa beauftragt, einen Neubau in zeitgemäßer Gestalt zu errichten. Die bei-

den Architekten sahen sich einer dichten städtischen Situation mit hohen Wohnbauten und einer Ringstraße gegenüber. Um sich gegenüber dieser unwirtlichen Umgebung behaupten zu können, errichteten sie einen kompakten Baukörper als markanten Kontrapunkt. Dabei läßt die hermetisch wirkende Vorderfront einen mit Palmen bewachsenen Platz frei, der innerhalb des dicht bebauten Wohnviertels als öffentlicher Raum dient. An der Längsseite wurde ein bereits bestehender Palmengarten erweitert, der wie eine reizvolle Open-Air-Lobby den Ausstellungsflächen vorgelagert ist. Obwohl die Fassaden äußerst differenziert gestaltet sind, verwendeten die Architekten dabei stets den gleichen Baustoff, nämlich Marmor aus der Umgebung von Almería. Nur an wenigen Stellen bricht die kompakte Fassade auf und läßt Blickkontakte zum städtischen Umfeld zu. Mag das Museum zunächst allzu monumental wirken, so bemerkt man aber sogleich, daß die Fassadeneinschnitte den massiven Eindruck deutlich mildern.

Paredes Pedrosa Arquitectos gestalteten einen zentralen Luftraum, der eine gute Orientierung gewährleistet und die Räume der Dauerausstellung mit den anderen Programmbereichen verbindet. Das Treppenhaus atmet eine freizügige Offenheit und gestattet überraschende Blickbezüge, die an Scharouns Berliner Staatsbibliothek denken lassen. Der weiträumige Erschließungsbereich ordnet die Museumsräume auf drei Niveaus an, während die Verwaltungsräume auf fünf Geschossen übereinander gestapelt sind. Die Wandflächen werden nur selten von Fensteröffnungen unterbrochen, wodurch ein vollständiges Bespielen der Räume möglich ist. Natürliches Licht gelangt in diesen kompakten Baukörper vornehmlich durch die an den Dachflächen angebrachten nordwestlich orientierten Sheds, denen Lichtfilter vorgehängt sind, um die archäologischen Funde bestmöglich zu schützen. Es sind diagonale Bahnen aus Okumé-Holzlamellen, die so angeordnet wurden, daß sie das intensive Sonnenlicht besonders gut absorbieren.

Javier Sáenz de Oiza, Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2003 (S. 40)

Das Oteiza-Museum in Alzuza, einer kleinen Ortschaft wenige Kilometer östlich von Pamplona, geht auf eine jahrzehntelange Freundschaft zwischen dem Architekten Francisco Javier Sáenz de Oiza und dem baskischen Bildhauer Jorge Oteiza zurück. Die beiden lernten sich Ende der vierziger Jahre kennen, als sich den spanischen Künstlern und Architekten im Bereich des Sakralbaus eine Spielwiese für formale Experimente eröffnete. Sáenz de Oiza gewann 1949 den Wettbewerb für die Basilika Nuestra Señora de Aránzazu in der baskischen Provinz Guipúzcoa. Der Baukörper setzt sich aus kubischen Massen und einem hoch aufragenden Campanile zusammen. Die Fassade schmückt Oteizas berühmter Apostelfries. 1954 bekamen Sáenz de Oiza und Oteiza den Premio Nacional de Arquitectura für den Entwurf einer leider nicht realisierten Pilgerkirche am Jakobusweg. Auch in späteren Wettbewerben arbeiteten die beiden Freunde zusammen.

Gemeinsam mit dem aus San Sebastián stammenden Eduardo Chillida gehörte der 2003 gestorbene Jorge Oteiza zu den großen, international renommierten Bildhauern Spaniens. 1975, im Jahr der demokratischen Wende, läßt sich Oteiza mit seiner Frau Itziar Carreño endgültig in Alzuza nieder, wo er sich eine Werkstatt und eine Bibliothek für seine ästhetischen Studien einrichtete. Wenige Jahre vor seinem Tod bat er Sáenz de Oiza, für seinen künstlerischen Nachlaß ein an das Wohnhaus angrenzendes Museum auf der Anhöhe von Alzuza zu errichten. Sáenz de Oiza, Architekt der organisch geformten Torres Blancas (1969) in Madrid, gehörte während der Franco-Ära zu den herausragenden Vertretern einer Avantgarde, die sich dem architektonischen Erbe der dreißiger Jahre verpflichtet sah. Leider konnte der Madrider Architekt die Fertigstellung des Oteiza-Museums nicht mehr miterleben, da er bereits im Sommer 2000 verstarb.

Wer sich dem baskischen Dorf Alzuza nähert, erblickt schon von weitem das an einem Hang errichtete Museum. Es wirkt wie eine eigenwillige Skulptur. Erst beim näheren Hinsehen versteht man die drei merkwürdigen Trichter auf dem Dach: Es handelt sich um prismatische Oberlichter, die Sáenz de Oiza dem rötlichen Betonkubus aufsetzte. Diese Oberlichter führen zu einem intim ausgeleuchteten Erschließungsbereich, während die teilweise geschoßhohen

Verglasungen und Fensterbänder viel Licht in die Ausstellungsräume werfen. Der Architekt beschrieb, welche Idee ihn dabei leitete: »Die großen Fenster einer Kathedrale beleuchten das Hauptschiff, während nur gedämpftes Licht die Seitenschiffe erreicht. Die größte Lichtenergie entspricht also der größten religiösen Bedeutung. Der Altar ist dem einfallenden Licht der untergehenden Sonne zugewandt. Im Oteiza-Museum wollte ich genau das Gegenteil erreichen: Dieser profane Tempel empfängt das Licht von der Seite, während es in der Mitte, dort, wo die Räume dunkel und mysteriös sind, gefiltert ist. Dieses Gebäude erinnert an den schwach erleuchteten und mysteriösen Tunnel, den Oteiza in Aránzazu gebaut hatte.«

Sáenz de Oiza ließ sich von dem Gedanken leiten, der zentrale Erschließungstrakt, der den Besucher über Rampen, Brücken und Treppen zum Unter- und Obergeschoß führt, solle wie Oteizas Tunnel wirken. Dagegen setzte der Architekt die differenziert geschnittenen und lichten Ausstellungsräume, die von rosafarbenen Sichtbetonscheiben eingefasst sind. Dieser Kontrast von hell und dunkel, rosa und schwarz durchzieht das ganze Museum. Sáenz de Oiza legte Wert auf überraschende Sichtkontakte zwischen den Museumsräumen sowie zwischen Innen und Außen.

Das architektonische Grundkonzept besteht darin, den Neubau mit der Künstlerwohnung zu vereinigen, die an ein altes baskisches Landhaus erinnert. Bereits der Museumszugang führt in die ehemaligen Privatbereiche, die noch heute Atelieratmosphäre ausstrahlen. Zu den zentralen Räumen des Museo Oteiza gehört auch die umfangreiche Bibliothek, die die intensive Beschäftigung des Bildhauers, Dichters und Schriftstellers mit der baskischen Sprache und Kultur bezeugt.

Das Museo Jorge Oteiza verfügt über einen Bestand von etwa 2000 Werken. Das Museum, das Wechselausstellungen mit den abstrakten Eisen- und Stahlskulpturen des Künstlers, aber auch mit seinen Zeichnungen präsentiert, gehört zu den eindrucksvollsten, aber leider weniger bekannten Museumsneubauten der letzten Jahre. Klar, Alzuza ist nicht das mondäne Bilbao, das zurückhaltende Museo Oteiza kein glitzerndes Guggenheim. Sáenz de Oiza fehlten zudem die Starallüren des kalifornischen Jet-Set-Architekten Frank O. Gehry. Das hat den Vorteil, daß man hier die Ruhe der baskischen Provinz genießen kann.

Jordi Garcés und Enric Sòria, Esteve und Robert Terradas, CosmoCaixa, Barcelona, 1980/2004 (S. 46)

Das Wissenschaftsmuseum CosmoCaixa zeugt vom anhaltend hohen Interesse für diesen Museumstyp in Spanien. In dieser Tradition stehen auch die vergleichbaren Einrichtungen in Valencia und A Coruña. Doch das CosmoCaixa, in der Ära nach Franco 1979/80 von Jordi Garcés und Enric Sòria errichtet, ist nicht nur die älteste dieser Art in Spanien, sondern der erste bedeutende Museumsbau nach dem Tod des Diktators. Heute gehört das Museum, das ebenso wie die Kunsthallen CaixaForum in Barcelona und Madrid von der katalanischen Stiftung la Caixa unterhalten wird, zu den interessantesten spanischen Kulturzentren. 2006 erhielt es sogar den European Museum of the Year Award wegen der von Esteve und Robert Terradas klar gegliederten Museumserweiterung, aber auch wegen des äußerst überzeugenden Museumskonzepts. CosmoCaixa liegt im äußersten Westen Barcelonas, in der früher von der hiesigen Bourgeoisie bevorzugten Hanglage des Tibidabo. In unmittelbarer Nähe erkennt man den Collserola-Telekommunikationsturm von Norman Foster.

Als Ende der siebziger Jahre Garcés und Sòria den Auftrag erhielten, das 1910 von Domènec i Estepà im Stil des Modernisme errichtete Blindenheim Amparo de Santa Lucia in das Wissenschaftsmuseum umzuwandeln, ließen sie sämtliche später hinzugefügte Anbauten abreißen. An den Jugendstilbau fügten sie ein gebäudehohes verglastes Foyer an, das sie bündig an die Fassade des Altbaus angeschlossen. Für den Annex wählten die Architekten eine Backsteinfassade, deren abstrakte Flächigkeit in elegantem Kontrast zum dekorgesättigten Mauerwerk des Jugendstilgebäudes steht. Die Eingangshalle, die einen schönen Ausblick auf das benachbarte Nonnenkloster Santa Maria de Valldonzella von 1910 gestattet, funktioniert als Verteiler für sämtliche Museumsbereiche – für Ausstellungssäle und Auditorium im Anbau, für die Verwaltung im Altbau und für die rückwärtig gelegene Terrasse.

Die Architekten Esteve und Robert Terradas haben im Jahr 2004 die bestehenden Raumkapazitäten deutlich erweitert. So verfügt das neue CosmoCaixa über 45 000 m² und allein die Gartenanlage umfaßt heute 6 000 m². Die katalanischen Architekten fanden eine ungewöhnliche, aber einfache Möglichkeit, die vorhandenen Ausstellungsflächen zu erweitern. Sie fügten dem in der Hanglage errichteten Museumsbau mit seinen zwei Ausstellungsebenen drei weitere Tiefgeschosse hinzu. Zur Erschließung der jeweiligen Geschosse haben sich Esteve und Robert Terradas nicht nur für eine Rolltreppe entschieden, sondern zudem für einen verglasten Zylinder, der seitlich an den neuen Untergeschossen angedockt wurde. Um einen riesigen Weltenbaum herum verläuft nun eine schneckenförmig verlaufende Rampe, die über Brücken die einzelnen Etagen anbindet. Der Zylinder und das Ausstellungsgebäude werden durch mächtige V-Stahlträger gestützt. Besonders gelungen ist die neu geschaffene öffentliche Plaza de las Ciències, der ein Café angegliedert ist. Über den Platz ragt die kupferne Kuppel des Planetariums wie eine riesige Skulptur heraus. Außerdem hat man von hier aus einen schönen Ausblick auf den nahen Tibidabo.

Der vielleicht originellste Themenbereich von CosmoCaixa heißt Bosque inundado. Dabei handelt es sich um eine Nachstellung des Amazonas-Regenwalds mit Amphibien, Fischen, Reptilien, Insekten, Säugetieren, Vögeln, zahlreichen Pflanzen und Bäumen. Dieser in einem Gewächshaus von 1 000 m² nachgestellte Regenwald macht seinem Namen alle Ehre. Alle zwanzig Minuten fängt es zu regnen an, um eine gleichbleibende Feuchtigkeit zu gewährleisten.

Arata Isozaki, CaixaForum Barcelona, Barcelona, 2002 (S. 52)

Das CaixaForum ist eine Ausstellungshalle der finanzstarken katalanischen Stiftung la Caixa, deren Budget von der gleichnamigen Sparkasse stammt. Die unabhängige Stiftung besitzt derzeit zahlreiche Kunst- und Wissenschaftszentren in verschiedenen spanischen Regionen. Die zentrale Kunsthalle für la Caixa entstand 2008 auf dem berühmten Madrider Paseo del Prado, der neuen hauptstädtischen Kunstmeile.

Das CaixaForum Barcelona ist eine originelle Kombination von Alt- und Neubau. Wer sich dem heutigen Museum von der Plaza España aus nähert, denkt vielleicht zunächst an eine mediterrane Kopie der Londoner Houses of Parliament. Dabei war es anfangs eine Textilfabrik. 1911 gab sie der Industrielle Casimir Casaramona bei einem der bekanntesten Baumeister der Stadt in Auftrag – dem Modernisme-Architekten Josep Puig i Cadafalch, einem politisch engagierten Nationalisten, der es bis zum Präsidenten der autonomen Regierung Kataloniens gebracht hatte. Seine Architektur ist völlig verschieden von der des erzkatholischen Baumystikers Antoni Gaudí. Die Casaramona – so nannte man früher die Textilfabrik – lehnt sich an eine phantastische Neogotik an, die den mittelalterlichen Baustil aufnimmt und damit an die einstige politische und wirtschaftliche Größe Kataloniens erinnert. Puig i Cadafalchs Textilfabrik gehörte zu den wichtigsten Bauwerken der nach nationaler Unabhängigkeit strebenden Renaissance.

Ausgerechnet am Montjuïc, am damals noch außerhalb der Stadt gelegenen und von den Bewohnern gemiedenen Berg der Juden, wurde die Fabrik gebaut. Während die Architekten des Modernisme Konzerthallen in Märchenpalästen und Krankenhäuser in Gartenreiche verzauberten, verwandelte Puig i Cadafalch den Ort täglicher Mühsal geradezu in eine sakrale Weihestätte. Daran erinnern die drei, von einem Querschiff gekreuzten Langschiffe, ebenso die zwei wie Campanile aufragenden Wassertürme, und nicht zuletzt die strikt vertikalen Wandgliederungen mit Halbsäulen, Fenster- und Stufengiebeln. Puig i Cadafalch legte Wert auf ausdrucksstarke Verwendung des dünnen katalanischen Klinkers, den er besonders wirkungsvoll in den Gewölben einsetzte, und auf das harmonische Zusammenspiel von mittelalterlich inspiriertem Bauschmuck und schnörkelloser Funktionalität.

Noch bevor die Textilfabrik den Betrieb aufnahm, ist sie in einem alljährlich organisierten Wettbewerb zum schönsten Bauwerk Barcelonas gekürt worden. Doch bald darauf starb der Besitzer, und das Gelände wurde für zwanzig Jahre geschlossen. Nach dem Bürgerkrieg zog die berittene Polizei ein und hielt über fünfzig Jahre die Stellung, obwohl die historische Anlage seit 1976 zum Nationalen Kulturerbe

erklärt worden war. Die Polizei zog erst aus, als die Stiftung La Caixa einen Restaurierungsplan für das Gebäude erarbeitete, um Platz für die bedeutendste spanische Sammlung zeitgenössischer Kunst zu schaffen.

Für die Umbauarbeiten konnte die Stiftung Arata Isozaki gewinnen, der zuvor das markante Olympiastadion Palau de Sant Jordi auf dem Montjuïc gebaut hatte. Der Japaner schuf einen abgesenkten Eingangsbereich, dessen bildhafte Gestaltung stark mit dem majestätischen Altbau Puig i Cadafalchs kontrastiert. Isozaki richtete auf dem englischen Patio zwei Bäume aus Corten-Stahl mit gläsernen Dächern auf, die an die Verwendung des Eisens im Kunsthandwerk des Modernisme erinnern sollen. Vorbei an den künstlichen Bäumen gelangt der Besucher zum vertieften Entree, mit einem liebevoll gestalteten Skulpturengarten und einem japanisch inspirierten *jardin secreto*. Der Architekt kreierte eine Patio-Landschaft, die spannungsvolle Beziehungen zwischen den blockhaften Volumina und den wie Schneisen angelegten Treppen herstellt. Dieses Spiel zwischen der Hermetik der hellen Kalksteinwände und dem offenen Patio versteht Isozaki als Hommage an Mies van der Rohe nahe gelegenen Ausstellungspavillon, den der Bauhauslehrer anlässlich der Weltausstellung von 1929 errichtete.

Das weiße Vestibül ist ein weiter, offener Raum, eingerahmt von Informationsstand, Buchladen und Mediathek – einem Raum mit seitlich einfallenden Oberlichtern. An dem Relief von Sel LeWitt vorbei gelangt man über eine dramatisch ansteigende Rolltreppe zu den Ausstellungsflächen, die allesamt in der ehemaligen Textilfabrik untergebracht sind. Als das CaixaForum 2002 eröffnete, wurden auf 3 000 m² eine Auswahl von 72 Kunstwerken aus dem Sammlungsbestand gezeigt. Leider sind die Hauptwerke der Sammlung, nachdem die Basler Herzog & de Meuron mit dem Bau der Madrider Zentrale begonnen, in Barcelona nicht mehr zu sehen – etwa Joseph Beuys' *Schmerzraum*, Christian Boltanskis *Archiv* (1987), Jannis Kounellis *Steinwände* (1985) oder die Gemälde von Gerhard Richter und Anselm Kiefer. Seither konzentriert man sich vermehrt auf Wechselausstellungen. 2005 zeigte man eine herausragende Kabinetausstellung über William Turner und Venedig, und 2006 Henry Moores Plastiken.

Richard Meier, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona, 1995 (S. 56)

In den frühen achtziger Jahren erschien eine Studie von Lluís Clotet, Oscar Tusquets und Francesc Bassó, die sich mit der Wiederaufwertung des historischen Viertels El Raval auseinandersetzt. Damals sprach man noch vom *barrio chino*, einem stark verfallenen Stadtteil mit Varietés, Nachtclubs, halbseidenen Geschäften, Prostitution und Drogenkriminalität. Die Architekten beabsichtigten, öffentliche Freiräume zu schaffen und Sakralbauten für kulturelle Nutzungen umzuwandeln. Für diesen Zweck wurden mehrere verfallene Wohnblocks abgerissen. In den neunziger Jahren entstanden auf den freigewordenen Flächen die Rambla del Raval und das Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) des amerikanischen Architekten Richard Meier. Sein Eingriff in den historischen Bestand unterscheidet sich von dem Projekt Enric Miralles', der im angrenzenden *barrio gótico* den Mercat de Santa Caterina restaurierte. Während sich Miralles eng an den städtischen Kontext orientierte und die Umfassungsmauern des beschädigten Marktes beibehielt, setzte Meier einen kompletten Neubau an die kahlschlagene Stelle nahe der Rambla, der touristischen Flaniermeile. Die neu geschaffene Plaça dels Àngels wird heute begrenzt von Meiers MACBA, dem aus der Casa de Caritat (Armenhaus) entstandenen Centre de Cultura Contemporània (CCCBB) und dem Designzentrum FAD, das in dem Convent dels Àngels, einem von Lluís Clotet renovierten Kloster von 1566, untergebracht ist. Seit 2008 ist auch die angrenzende Klosterkirche, die Capella dels Àngels, für Ausstellungen des MACBA zugänglich. Anfangs wurde hier zeitgenössische Lichtkunst präsentiert, die einen spannungsvollen Kontrast zur Renaissance-Kapelle erzeugte. Insgesamt gibt es heute auf der Plaça dels Àngels vier wichtige Kultureinrichtungen, mit dem MACBA als Augenfänger.

Richard Meier ignorierte das Umfeld des historischen Raval und baute – wie man es von ihm gewohnt ist – einen makellos weißen Riegel als wäre es ein Projekt für Frankfurts Museummeile. Im Raval, der im 19. Jahrhundert das am dichtesten besiedelte Stadtviertel Europas war und heute 21 000 Emigranten beherbergt, wirkt das Museum noch im-

mer als Fremdkörper. Man merkt sofort dem Gebäude die unverhüllt starke Selbstbezüglichkeit an, anders als dem benachbarten Kulturzentrum, das harmonisch aus dem städtischen Kontext herauswächst. Dennoch hat das MACBA in der Folgezeit seine stadträumlichen Vorzüge bewiesen. Meier meinte nach Ende der Bauarbeiten prophetisch, es werde den Raval ebenso verändern wie das Centre Pompidou den Marais. Damit hatte er zweifellos recht. Denn das Museum bietet ein attraktives Angebot an einem äußerst lebendigen Platz.

Richard Meier konstruierte den lang gestreckten Riegel wie die Pariser Passages des 19. Jahrhunderts – mit einer durchlaufenden verglasten Fassade und einem zenitalen Oberlicht, das die Erschließungsebene, das gesamte Atrium und die viergeschossige Galerie erhellt. Eine imposante Rampe, eine *promenade architecturale*, verbindet Außen- und Innenbereich: Sie erschließt an der Plaça dels Àngels das Museum und setzt sich im Innern fort, indem sie den Zugang zu den verschiedenen Ausstellungsebenen regelt.

Das MACBA ist gemäß eines moderaten Rationalismus gestaltet – mit geraden Linien, die beständig von organischen Formen unterbrochen werden. Erkennbar besonders an der erkerartigen Auskrugung der Fassade und den massiven Rundsäulen des Atriums, die die Passage wie einen klassizistischen Säulengang erleben läßt. Die Auskrugung bietet einen interessanten Kontrast zu der massiven vorgehängten Betonscheibe am anderen Ende der Glasfassade. Hinter ihr befindet sich eine nicht überdachte Terrasse mit einem Restaurant, das im Sommer einen schönen Ausblick auf die belebte Plaça dels Àngels gewährt. Ein abgetrennter Teil der Terrasse präsentiert ein Tisch- und Stuhl-Ensemble des in Barcelona beheimateten Künstlers Antoni Tàpies. Zu dieser Arbeit gehört auch ein an der Treppenhausewand angebrachtes, überdimensionales Bett.

Manuel Borja-Villel leitete bis 1998 die Fundació Antoni Tàpies in Barcelona und wechselte im Frühjahr 2008 als Direktor des MACBA in die Leitung des erweiterten Museo Reina Sofía in Madrid. Das Museum für Gegenwartskunst in Barcelona hat er in den letzten Jahren zu einem international beachteten Kunstzentrum gemacht. Die Besucherzahl konnte seit Borja-Villels Amtsantritt 1999 nahezu verdreifacht werden und lag 2006 bei 470 000. Die Sammlung beginnt mit der Nachkriegsepoche, setzt Schwerpunkte in der 68er Ära und besitzt zahlreiche Werke aus der Zeit nach 1989. Zu den wichtigsten Ausstellungen des MACBA, das von einer privaten Stiftung und einem öffentlichen Konsortium finanziert wird, gehören Präsentationen zu Kunst und Politik (2001), zum künstlerischen Aufbruch im Spanien der siebziger Jahre (2004) und zu Fluxus (2006). Der zur Verfügung stehende Etat würde sicherlich etliche deutsche Museumsdirektoren vor Neid erblassen lassen – 2007 betrug er 10,3 Millionen Euro. Borja-Villel gab deutlich den künstlerischen Anspruch des MACBA vor, der sich bewußt von anderen Museen unterscheidet. Sein Credo: »Normalerweise durchläuft man die Museen in einer Abfolge von Räumen, hält sich in den ersten mehr auf, durchschreitet die weiteren schneller und nimmt die letzten nur noch im Vorbeigehen wahr. Und schließlich, halb hypnotisiert, entdeckt man den Raum mit den Katalogen, kauft sie, nimmt sie mit und liest sie dann doch nicht. Genau das wollen wir vermeiden. Das MACBA spiegelt die Komplexität und die Widersprüche der jüngsten Geschichte. Wir beabsichtigen, den Diskurs voranbringen und setzen weniger auf die Präsentation von großen Künstlerpersönlichkeiten. Wir möchten Künstler, die mit der Vorstellung des Genies brechen und den Zuschauer einbeziehen.«

Frank O. Gehry, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 1997 (S. 64)

Der legendäre »Bilbao-Effekt« gehört zu den erstaunlichsten Phänomenen der internationalen Museumslandschaft der letzten Jahre. Alles fing damit an, daß sich die baskischen Behörden dazu entschlossen, die heruntergekommene Industriestadt Bilbao an den Ufern des Flusses Nervión zu revitalisieren. Man konnte die reiche Guggenheim Foundation in New York gewinnen, von deren Sammlungsbestand und internationalen Kontakten die Basken maßgeblich profitierten. In einem beschränkten Wettbewerb, den die New Yorker Stiftung veranstaltete, setzte sich der Kalifornier Frank O. Gehry gegenüber Coop Himmelb(l)au und Arata Isozaki durch. Gehry wählte aus den zur Disposition stehenden Standorten ausgerechnet den schwierigsten aus: unmittel-

bar im Flußtal des Nervión, neben einer mächtigen Eisenbrücke, mit Blick auf einen gegenüberliegenden Hang. Aus diesem unruhigen Ort zog Gehry die Kraft seines Entwurfs. Der ruppige, industrielle Charme der Stadt, die Hafenschuppen, die Bewegung der Flußmündung, die Hanglagen – all das bündelt sich in der Expressivität dieser architektonischen Skulptur, die in den letzten Jahren Bilbao einen phänomenalen Aufstieg bescherte.

Der künstlerische Charakter der Großskulptur, die eine Gesamtfläche von 32 500 m² einnimmt, wird am stadteinwärts gelegenen Zugangsbereich durch Jeff Koons' Floralplastik eines Hundes und an der Flußpromenade durch die überdimensionale Spinne *Maman* von Louise Bourgeois akzentuiert. Offenbar wollte die Museumsleitung in letzter Zeit dem Eindruck entgegenwirken, Gehrys Titankoloß sei weit und breit das einzig maßgebende Kunstwerk und förderte zahlreiche Skulpturen im öffentlichen Raum. Für die Museumsterrasse erwarb man außerdem Koons' bunt-kitschige *Tulips*, für lächerliche 3,7 Millionen Euro. Anlässlich des zehnjährigen Jubiläums von Guggenheim Bilbao im Oktober 2007 wurde zudem Daniel Buren beauftragt, die angrenzende Puente de la Salve künstlerisch zu gestalten. Der französische Künstler entschied sich dafür, den Brückenpylon in eine rote Skulptur und in ein visuelles Gegengewicht zu Gehrys glänzender Titanskulptur zu verwandeln. Außerdem fügte er an den Brückenrändern seine bekannten schwarz-weißen Streifen an.

Der Gebäudekomplex ist keineswegs so heterogen wie er auf Photos meist erscheint, wenngleich das Bild vom Gebirgsmassiv an den Wassern des Nervión die Stadtlandschaft Bilbaos seither nachhaltig geprägt hat. Gehry gestaltete die Verwaltung, die den stadteinwärts gelegenen Museumsplatz flankiert, als nüchternen Baukörper, verkleidet mit einer Sandstein-Fassade und mit konventionellen Fenstern. Diese Orientierung am urbanen Kontext gab er allerdings im hinteren Museumsbereich auf, um eine Architektur der Spannungen zu erzeugen.

Dieser Eindruck wird durch die uneinheitliche Konstruktion der Volumina verstärkt: Neben orthogonalen, mit Kalkstein verkleideten Baukörpern gibt es gekrümmte, die mit einer metallischen Haut aus Titan bedeckt sind. Diese Titanhaut prägt maßgeblich die Ausstrahlung des gesamten Gebäudekomplexes, obwohl die Metallplättchen lediglich eine Dicke von einem halben Millimeter aufweisen. Zu diesen Stein- und Metallvolumina fügte Gehry spannungsvoll vorgehängte Glasfassaden hinzu, die für die nötige Helligkeit der Museumsbereiche sorgen. Die Glasflächen wurden eigenständig behandelt, damit nur gefiltertes Licht in die Räume dringt und die Kunstwerke nicht schädigt.

Das Guggenheim wird zur wahren Kulissenarchitektur, wählt man die rückseitige Promenade zwischen Flußufer und künstlichem Teich, der dem Museum vorgelagert ist. Die Fassadengestaltung wirkt hier durch ein kurioses Detail besonders imponierend – durch eine mächtige Rundsäule mit krönendem Baldachin und Stahlhamellendach. Dahinter stößt die machtvolle Glasfassade hervor.

Der Haupteingang befindet sich am stadteinwärts gelegenen Museumsplatz: Eine großzügige, theatralisch anmutende Freitreppe führt den Besucher in ein weiträumiges Foyer. In diesem Atrium bündeln sich die Energien des Bauwerks, hier ist der Ort, an dem Gehry sein Konstruktionsprinzip offen vorführt. An der Decke erstrahlt eine metallische Blume, ein Oberlichtkegel, vom dem sich das Licht über den gesamten Raum verteilt. Abgestützt werden die schrägen Wände von runden Betonsäulen, deren Basis mit braunen Steinplatten verkleidet ist, und einem mächtigen, elliptischen Betonträger. Als Augenfang dienen die Brücken, die dramatisch an den Glasfassaden vorbeiführen und den Besucher auf Erkundungsreise durchs Gebäudeinnere schicken. Vorbildhaft wirken sie als *promenade architecturale* und lassen einen in die atmosphärische Welt des Museums eintauchen. Dabei gewähren sie Einblicke ins großzügige Atrium, eröffnen Blickkontakte in die Stadtlandschaft und auf den Nervión.

Das weitläufige Atrium vermittelt den Eindruck, Gehry gefalle sich in der Selbstinszenierung der Architektur und vernachlässige die museale Aufgabe. Aber immerhin, es bleiben 11 000 m² Ausstellungsfläche, das heißt zehn Räume mit konventionell rechteckigem Grundriß – und nach außen abgegrenzter Steinfassade. Zudem neun unregelmäßig geschnittene Galeriestäle – mit einer Fassade aus geschwungenen Formen und Titanverkleidung. Der größte

Saal hat eine Breite von 30 m und eine Länge von 130 m und wurde lange für Sonderausstellungen genutzt. Seit 2005 beherbergt er Richard Serras *The Matter of Time*, eine höchst eindrucksvolle Serie aus acht geometrischen Skulpturen aus Corten-Stahl.

Das Guggenheim Bilbao hat in der Vergangenheit viele wichtige Ausstellungen organisiert, etwas von Andy Warhol, Eduardo Chillida, Anselm Kiefer und Frank Lloyd Wright, andererseits übernahm es die Marketing-Strategie von Thomas Krens' New Yorker Guggenheim Foundation, die in den letzten Jahren auch dubiose Ausstellungen zu Armani und Motorrädern veranstaltete. Kritik kam etwa von dem spanischen Schriftsteller Antonio Muñoz Molina, der lange Direktor des New Yorker Cervantes-Instituts war. Als das Guggenheim Bilbao 2006 die großzügig vom Reiche Putins unterstützte Rußland-Schau aus New York übernahm, schrieb Muñoz Molina in der Tageszeitung *El País*: »Schon vor Jahren wählte Guggenheim den Gigantismus, den überwältigenden Bilderwusch, die schockierenden Ausstellungen, um Polemiken unter den ehrenwerten Verteidigern der Kunst zu entfachen. Alles mit der Absicht, im Wettstreit mit anderen Museen die Aufmerksamkeit von Presse, Öffentlichkeit und Sammlern auf sich zu ziehen. Das Guggenheim wählte das Modell ›Wall Mart‹: immer mehr Filialen und überwältigendes Angebot. Man möchte ganze Länder einspannen, was den Vorteil hat, daß man von ihnen großzügige öffentliche Mittel erhält, die sie zur eigenen Imagesteigerung nutzen. Etwa bei Vernissagen, wo ihre Würdenträger samt Gefolgschaft erscheinen.«

Seither kam das Guggenheim Bilbao vermehrt ins Kreuzfeuer der Kritik. Der Geschäftsführung wurde angelastet, durch eine eigenmächtige Einkaufspolitik, die auf riskanten Devisengeschäften basierte, sieben Millionen Euro verloren zu haben. Schließlich klagte man den Finanzdirektor an, der 500 000 Euro veruntreut hatte. Das lange gepriesene Vorzeigemuseum, das den legendären »Bilbao-Effekt« begründete und 2008 immerhin eine Million Besucher anzog, bekam deutliche Blessuren ab.

Rafael, Moneo, Museo Teatro Romano, Cartagena, 2008 (S. 74)

Im November 1936 flog die berüchtigte Legion Condor mit 32 Flugzeugen einen verheerenden Angriff auf Cartagena und tötete über 1 300 Menschen. Dabei bombardierte sie auch die mittelalterliche Kathedrale Santa María la Vieja und hinterließ ein Trümmerfeld. Weil Cartagena den Franquisten als letztes republikanisches Widerstandsnest galt, startete die von den Deutschen ausgerüstete Luftwaffe Francos noch kurz vor Ende des Bürgerkriegs 1939 einen weiteren Angriff auf die gegnerischen Stützpunkte, wobei auch das restliche Gewölbe des Sakralbaus einstürzte.

Lange Zeit dämmerte das Ruinenfeld der Kathedrale vor sich hin, da niemand ernsthaft an einen Wiederaufbau dachte. Erst als man 1988, unweit der Trümmerlandschaft, die oberhalb des Hafens in einem verwahrlosten Viertel lag, auf römische Fundstücke stieß, sollte sich das Schicksal der Kathedrale wenden. Die archäologischen Funde deuteten auf die Zeit von Carthago Nova hin – jene Epoche, in der die Römer an der schönen Bucht des Mare Nostrum ihr eigenes Karthago prachtvoll nachgebaut hatten. Die verbliebenen Archäologen entdeckten, daß die Kathedrale einst über dem oberen Teil eines römischen Theaters errichtet worden war. Und wenig später förderte man an benachbarter Stelle zutage, daß die Fundamente der nahegelegenen Stierkampfarena exakt über dem Mauerwerk des Amphitheaters hochgezogen wurden.

Die Ausgrabungsarbeiten am Theater erwiesen sich als schwierig, da der Verfall schon frühzeitig eingesetzt hatte. Bereits in der Spätantike hatten sich auf dem Bühnenraum Marktstände eingenistet. Die bauliche Lage verschlimmerte sich dramatisch, seitdem sich dort Fischer niedergelassen hatten. Danach kamen arabische Siedler, die ihre Wohnhäuser über den Stufen der Zuschauertribüne errichteten. Noch vor zwanzig Jahren war von der römischen Spielstätte nichts zu sehen, da zahlreiche Behausungen in dem *barrio* die darunter liegende Schicht verdeckten.

Nachdem die Archäologen die untersten Schichten freilegt hatten, kam eine gut erhaltene, halbkreisförmige Theateranlage zum Vorschein, die während der Herrschaft von Kaiser Augustus bis zu 6 000 Menschen aufnehmen konnte. Sie ist ähnlich imposant wie das im römischen Emerita Augusta, dem heutigen Mérida, errichtete Theater mit seinem fast vollständig erhaltenen, zweigeschossigen Bühnenge-

bäude. Dagegen ist das in Cartagena größtenteils zerstört, was das Panorama spielend ausgleicht, da die Spielstätte den Ausblick auf die einzigartige Bucht gestattet.

Daß die römische Tradition von Cartagena wieder das Stadtbild prägt, ist vornehmlich dem Madrider Architekten Rafael Moneo zu verdanken, der das Theater, 17 Jahre nach den ersten Ausgrabungen, in ein wahrhaft städtisches Juwel verwandelte. Als Moneo beauftragt wurde, das imposante Theater zu restaurieren und ein archäologisches Museum anzugliedern, war er gerade mit dem Erweiterungsbau für das Museo del Prado beschäftigt. Während er den klassizistischen Prado unterirdisch mit dem Museumsannex und den Ruinen des Klosterkreuzgangs von Los Jerónimos verband, entwickelte er für die Ruinen Cartagenas eine vergleichbare Lösung, die es ihm gestattete, verschiedene Schichten der Stadt zusammenzuführen.

Herausgekommen ist ein komplexes urbanistisches Projekt, daß sich über drei Ebenen erstreckt, einen klassizistischen Adelspalast, die mittelalterliche Kathedrale und einen kleinen viergeschossigen Museumsneubau einbezieht, durch zwei Tunnelbauten miteinander verbindet, und schließlich, als Krönung des *Parcours*, im römischen Theater endet. Moneos Entwurf erscheint höchst verwegen, ist dabei aber unmittelbar einleuchtend. Denn der Madrider Altmeister strebte keineswegs nur an, das römische Monument zu restaurieren und Ausstellungsflächen anzugliedern, vielmehr wollte er eine umfassende Stadterneuerung mitsamt Parkanlage, die den gesamten Komplex abschließt.

Den Eingang zum hafennahen Museumskomplex versteckte Moneo im wiederhergestellten Palacio Riquelme, um seine Fassade gegenüber dem prachtvollen Rathaus möglichst wenig zu stören. Die Ausstellungsbereiche des Gebäudes und der weiterführende Tunnel, der an den Museumsneubau unterirdisch andockt, widmen sich der Geschichte des römischen Theaters in Cartagena und den Ausgrabungsarbeiten. Die durch Oberlicht erhaltenen Ausstellungsebenen des klinkerverkleideten Museums präsentieren schließlich die archäologischen Schätze, die im Verlauf von zehn Jahren aus dem Erdreich befreit worden sind. Beispielsweise eine fast unversehrte Augustus- und Apollo-Statue, eine grazil geschwungene Skulptur der halbverkleideten Vestalin Rhea Silvia sowie die kapitolinischen Gottheiten Jupiter, Juno und Minerva, die vor der Theaterbühne verehrt wurden.

Abschließend führt ein mit dünnen Ziegeln verkleideter Tunnel, der auf dem obersten Stockwerk beginnt, durch die über 2 000jährige Geschichte des Ortes – vorbei am kalligraphischen Mosaik eines römischen Hauses, an Krypta sowie Fundamenten der Kathedrale und öffnet sich schließlich vor dem beeindruckenden Halbrund des Theaters. Allein diese *promenade architecturale* durch die Anhöhe und die zeitlichen Schichten Cartagenas machen deutlich, wie einzigartig Rafael Moneos stadträumliches Gespür unter den zeitgenössischen Architekten ist.

Guillermo Vázquez Consuegra, Museo Nacional de Arqueología Subaquática (ARQUA), Cartagena, 2008 (S. 78)

Vor einigen Jahren beschloß die Stadtverwaltung von Cartagena, dem Vorbild von Barcelona und Vigo zu folgen: Man baute die Hafenanlagen ab und öffnete die Stadt zum Meer hin. Mittlerweile erfreut man sich in Cartagena über eine neue Meeresfront mit Restaurants, Museen und Kongresszentrum. Sie befinden sich entlang einer abwechslungsreich gestalteten Promenade, die in westlicher Richtung von der Verkehrsstraße und der antiken römischen Stadtmauer säumt wird. Der neue Stadtteil erweist sich als deutliche Bereicherung der Altstadt, die stark von den Funden aus römischer Zeit geprägt ist.

Kurz nachdem Moneo sein dem römischen Theater gewidmetes Museum vollendet hatte, wurde auch das Meeresarchäologie-Museum eröffnet, das der aus Sevilla stammende Guillermo Vázquez Consuegra überzeugend in die transformierten Hafenanlagen setzte. Allerdings beschränkt sich das Museum, anders als Moneos unweit gelegenes Museo del Teatro Romano, einzig auf Fundstücke, die aus der Tiefe des Mittelmeeres hervorgeholt wurden.

Vázquez Consuegra vermied glücklicherweise die von zahlreichen Architekten bis zum Überdruß gewählte Schiffsmetaphorik und arbeitete statt dessen die Gestalt des Gebäudeensembles, das sich in Forschungszentrum und Mu-

seum aufteilt, aus der gegebenen Topographie heraus. So antwortet der langgezogene Riegel des Forschungszentrums auf die römische Stadtmauer und die parallel verlaufende Verkehrsstraße, während der Museumsbau auf intelligente Weise die Nähe zum Wasser betont. Wer nämlich an dem Ausstellungsbau vorbeigeht, wird nicht nur über den gezackten Grundriß und die geneigte Fassade staunen, sondern vielleicht noch mehr über die Extrovertiertheit des Meeresarchäologie-Museums. Denn jeder Passant kann von außen einen Blick in das tiefer liegende Ausstellungsgeschoß werfen und etliche Objekte erspähen, die vom Meeresgrund an die Oberfläche befördert wurden. Damit nimmt er sozusagen die Position des Tauchers ein, der aus der Ferne die ungeborgenen Schätze entdeckt. Die breite Fensterfront verschafft also einen unmittelbaren Innen-Außen-Kontakt, während der Riegel des Forschungszentrums ein wenig abweisend wirkt.

Die beiden Teile des Ensembles erscheinen zwar *prima vista* als heterogen, tatsächlich sind sie aber über eine gemeinsame Erschließungsrampe miteinander verbunden. Der kleine öffentliche Platz, der durch die gezackte Linienführung des Museumsbaus entstanden ist, strahlt gegenüber der Betonfassade des Forschungszentrums eine freundliche Atmosphäre aus und integriert sich bestens in die von Palmen gesäumte Uferpromenade.

Ganz im Gegensatz zu Rafael Moneos Römischen Museum ist das Meeresarchäologie-Museum aufgrund seiner medialen Präsentationsformen vornehmlich auf didaktische Zwecke ausgerichtet und wird deswegen stark von Schulklassen besucht. Der Reichtum seiner Ausstellungsobjekte ist sicherlich ausbaufähig. Der bereits von außen erkennbare Blickfang des Museums ist ein phönizisches Schiff, das 1993 am Strand der Insel Mazarrón bei Cartagena ausgegraben wurde. Ebenso finden sich in der Dauerausstellung zahlreiche Kultobjekte, Amphoren, Werkzeuge und Münzen aus phönizischer und römischer Provenienz.

Mansilla+Tuñón, Museu de Bellas Artes, Castellón, 2000 (S. 82)

Das Museu de Bellas Artes in Castellón war bereits das zweite Museumsgebäude des damals noch jungen Madrider Architektenduos Mansilla+Tuñón. Zuvor errichteten die beiden das Provinzmuseum der kastilischen Stadt Zamora (1996), über die Landesgrenzen berühmt wurden sie später durch das Museum für Gegenwartskunst (MUSAC) in León (2004). 1999 gewannen sie zudem den Wettbewerb für das Museum der Königlichen Sammlungen in Madrid. Das Kunstzentrum im valencianischen Castellón verdeutlicht bereits gut die stilistischen Eigenheiten der Architekten Luis Mansilla und Emilio Tuñón. Zwar sind ihre Museumsentwürfe sehr unterschiedlich, dennoch gibt es formale Gemeinsamkeiten: die dramatischen Raumfolgen, die unterschiedliche Behandlung der Räume innerhalb eines festen Kanons.

Abgegrenzt von einem grauen Stadtviertel umgibt das Museum in Castellón eine Oase aus Zypressen, Jakarandabäumen und Palmen. Integriert ist eine Klosteranlage mit Überresten des ehemaligen Stiftes Serra Espadà, die den Musengarten vervollständigen. Um den sakralen Garten herum gruppiert sich der Ausstellungsbereich, unter dessen gemeinsamen Dach vier verschiedene Museen vereint sind: das Keramikmuseum, Völkerkundemuseum, Archäologisches Museum und das Museum der Schönen Künste. Das fünfgeschossige Gebäude mit seinen kastenförmigen Oberlichtaufbauten und der schimmernden Aluminiumhaut vermittelt einen durchaus massiven, festungsartigen Eindruck.

Im Inneren haben die Madrider Architekten ein ausgeklügeltes System nach dem Motto Thema und Variation umgesetzt. Gleich strukturierte und ausgestattete Räume erhalten dabei einen völlig verschiedenen architektonischen Ausdruck. Diese Leitidee verfolgten Mansilla+Tuñón bei den sich wiederholenden, zweigeschossigen Raumfolgen, die sie um einen Lichthof herum verzahnten. Dadurch entstanden bis ins Untergeschoß hinein seitlich versetzte Hohlräume, eine geschickte Abfolge von zweigeschossigen und eingeschossigen Teilen. Die Raumdramatik, die bereits im Provinzmuseum Zamora vorherrscht, wurde hier bis zur Kaskade gesteigert. Schlendert man durch das Museum, ergibt sich der Eindruck, als werde man von einer Wasserkaskade getrieben. Dieses Spiel mit Raumabfolgen, die dem Museumsinneren eine überraschende Leichtigkeit gibt, spiegelt sich in der Kombinatorik der sieben Farben, die sich im

gesamten Interieur wiederholen. Die passionierten Schachspieler Mansilla+Tuñón verstehen »Thema« und »Variation« als ein System, das bei aller Regelmäßigkeit Möglichkeiten und Veränderungen bereithält.

Der Bestand des Museo de Belles Arts geht vornehmlich auf kirchliche Sammlungen vom 14. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert zurück. Teile der ausgestellten Werke gehören zum Lager des Museo del Prado.

Nieto Sobejano Arquitectos, Museo y Sede Institucional de Madinat al-Zahra, Córdoba, 2008 (S. 88)

»Niemand außer mir wurde getrieben von einer solch edlen Empörung, durchschritt mit gezücktem doppelschneidigen Schwert die Wüste, überquerte das Meer, ließ Wellen und fruchtlose Äcker hinter sich, um endlich ein Königreich zu erobern, einen Staat zu gründen und eine Gebetskanzelle zu bauen. Niemand richtete ein zuvor vernichtetes Heer auf, niemand bevölkerte einst verlassene Städte. Und niemand vereinigte seine gesamte Familie in einem Land, das ihnen bald ein neues Zuhause bieten sollte.« So hat Emir Abd al-Rahman I. den Beginn der Omajjaden-Herrschaft auf spanischem Boden beschrieben. Damit verbunden siebenhundert Jahre maurischer Herrschaft in Al-Andalus, dem heutigen Andalusien. Abd al-Rahmans I. Gedicht bekundet seine Absicht, Córdoba zum Sitz eines von der Abbasiden-Zentralregierung in Bagdad unabhängigen Emirats zu machen. Zu diesem Zweck knüpfte der junge Omajjade politische und militärische Allianzen mit Berbern und Jemeniten, holte syrische, persische, byzantinische und koptische Künstler ins Land und regelte durch Arabisierung der Juden und Christen ein Zusammenleben der verschiedenen Religionen. So begann eine unvergleichliche Blütezeit der Künste und Wissenschaften.

Ihren Gipfel erreichte sie, als Abd al-Rahman III. seine Herrschaft, laut Chronist Ibn-Hayyán, wie Sonnenstrahlen über die Landstriche scheinen ließ. Er, der sich selbst 929 zum Kalifen ernannte, ließ an den Höhenzügen von Córdoba, seinerzeit mit etwa 500 000 Einwohnern die größte und wohlhabendste Stadt Europas, das Herrschaftszentrum Madinat al-Zahra errichten. Die glanzvolle Palaststadt war die Residenz des neuen Kalifen und Sitz der Verwaltungsgorgane, die bislang im alten Alcázar von Córdoba untergebracht waren. Madinat al-Zahra, die ehrgeizigste Stadtgründung im islamisch dominierten Abendland, wurde somit zum politischen Zentrum von Al-Andalus. Dynastische Zwistigkeiten waren dafür verantwortlich, daß nach 1010 die herrliche Palaststadt zerfiel und damit der Niedergang des Kalifats in Al-Andalus einsetzte. Bereits im 12. Jahrhundert wurden große Teile der Anlage vornehmlich von der christlichen Bevölkerung schamlos geplündert. In der heutigen archäologischen Zone, die nur etwa 10 % des einstigen Ensembles umfaßt, sind von der Blütezeit der Omajjaden-Regentschaft noch der Salon des Kalifen, der Palast der Wesire, das Bogenportal des Ya'far-Hauses, der Säulen-Patio und die Überreste von Wohnungen erhalten.

Die Madrider Architekten Fuensanta Nieto und Enrique Sobejano bauten am Rande des ursprünglichen Areals von Madinat al-Zahra, das mittlerweile von ausgreifenden, teils illegalen Wohnsiedlungen bedrängt wird, ein einzigartiges Museum, das die Ausgrabungsstätte unberührt läßt. Das Duo wollte den Museumsbau am liebsten unsichtbar machen, und so entschieden sie sich, die Haltung von Archäologen einzunehmen: Sie entwarfen den Neubau wie ein Fundstück, das gerade aus der Erde gegraben wurde. Tatsächlich ragt der Komplex aus Museum und Forschungszentrum nur wenig über die Erdoberfläche heraus und läßt so das eindrucksvolle Ambiente von Madinat al-Zahra möglichst unangetastet. Er wirkt wie eine in die Landschaft verwobene Teppichstruktur, umgeben von Palmen und Wacholder. Wer zuvor die Ausgrabungsstätte durchquert hat, wird entdecken, daß Nieto und Sobejano einen dezidiert modernen Baukörper schufen, aber dennoch aus dem Fundus arabischer Bautradition schöpften. Bereits die ummauerte Wegstrecke, die den Museumskomplex einfaßt, erinnert an den mächtigen, von der christlichen Bevölkerung geschleiften Umfriedungswall von Madinat al-Zahra.

Entsprechend ihrem minimalistischem Konzept beschränkten sich die beiden Architekten auf die Baustoffe Beton, Corten-Stahl und Holz. Dabei erinnert der Kontrast von weißem Beton und rotem Corten-Stahl an die weißrot verputzten Wände in der Palaststadt Madinat al-Zahra. Noch deutlicher werden die mauresken Zitate im Innern des

Neubaus, wo die fließenden Abfolgen von Gängen, Sälen und Patios die historische Grundrißstruktur von Madinat al-Zahra wachrufen – mit den engen Gassen, abgeschirmten Häusern und offenen Innenhöfen. Das Madrider Architektenpaar hielt das arabische Bauerne Andalusiens lebendig, indem es das Raumgefüge immer wieder durch Patios unterbrach. Dabei entstanden drei völlig unterschiedlich gestaltete Innenhöfe. Der größte Patio, der den Blick auf die Sierra Morena und das Kloster San Jerónimo lenkt, zeigt nach maurischem Vorbild einige wenige Granatapfelbäume und ein flaches Wasserbecken. Minimalistisches Dekor zeichnet auch den Innenhof an der Cafeteria aus, den Nieto und Sobejano mit vier Orangenbäumen bepflanzen ließen. Ansonsten werden hier archäologische Fundstücke, etwa Kapitelle mit ihren typisch vegetabilen Ornamenten präsentiert. Ein letzter, lang gestreckter Patio, der von hohen, weißen Betonwänden eingefäßt ist und am Kopfende von einer, die Gebäudestruktur überragenden Wand aus Corten-Stahl begrenzt wird, interpretiert ebenfalls, wenngleich höchst eigenwillig, arabische Baukunst: Horizontale Schlitze aus dunklem Irokoholz und kleine rechteckige Maueröffnungen lassen gefiltertes Licht in die angrenzenden Restaurierungswerkstätten einfallen. Diese Details erinnern an das ornamentale Gitter von Córdoba Moschee, mit dem die arabischen Baukünstler, die den Sakralbau zwischen 784 und 987 errichteten, schon damals für Belüftung und Wärmeschutz sorgten. Auch die von Nieto und Sobejano angebrachten Oberlichtschlitze im doppelgeschossigen Ausstellungsraum, der den künstlerischen Reichtum von Al-Andalus ausbreitet, verbreiten jenes *clair-obscur*, für das die legendäre Mezquita, einst die drittgrößte Moschee des Islams, berühmt ist.

Chillida-Leku, Hernani, 2000 (S. 94)

Chillida-Leku ist ein in ganz Spanien einzigartiger Skulpturenpark, den der baskische Bildhauer Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924–2002) kurz vor seinem Tod vollenden konnte. Der 10 km von San Sebastián entfernt gelegene Park liegt auf einer Anhöhe und gestattet den Blick hinunter auf den Golf von Vizcaya. Als Chillida nach einem dreijährigen Paris-Aufenthalt 1951 in seine baskische Heimat zurückkehrte, entschloß er sich, Eisenbildhauer zu werden und das notwendige Handwerk in einer Schmiede von Hernani zu lernen. Nach vielen Auslandsaufenthalten, etwa an amerikanischen Hochschulen, kehrte Chillida 1984 an diesen Ort zurück und erwarb ein zwölf Hektar großes Land mit einem Bauernhaus aus dem Jahre 1543. Das Gehöft, eines der ältesten im Baskenland, erwies sich zwar als stark renovierungsbedürftig, aber für den damals schon weltberühmten Bildhauer ging ein Traum in Erfüllung: »Eines Tages träumte ich von einer Utopie: Ich wollte einen Raum finden, in dem meine Skulpturen Ruhe finden und die Menschen zwischen ihnen wie in einem Wald umhergehen.«

Bis zur feierlichen Eröffnung von Chillida-Leku im September 2002 widmeten sich Eduardo Chillida, der selbst drei Jahre in Madrid Architektur studiert hatte, und der Architekt Joaquín Montero jahrelang den Restaurierungsarbeiten. Wie Montero bestätigte, wollte Chillida das alte caserío ohne zeitliche und finanzielle Beschränkungen in ein Ausstellungsgebäude verwandeln. Der Bildhauer sprach selbst von einem Dialog, den er mit dem Gebäude führte: »Ich fragte das Haus, wie es aussehen wolle, ich ging durch die Räume und erkundigte mich, ob jene Mauer, diese Wand oder das Zwischengeschoß beibehalten werden sollte, und schließlich sah das Bauernhaus genauso aus, wie es sich uns mitgeteilt hatte.«

Das baskische caserío ist heute alles andere als ein nach traditionellen Konzepten renoviertes Gehöft: Chillida überwand, nachdem er störende Zwischengeschosse entfernen ließ, jedes Gefühl von Enge und Beklommenheit. Er entkleidete die Balkenkonstruktion und beließ das Mauerwerk unverputzt. Zu dieser ursprünglichen Materialität gesellte sich, durch die großzügigen Raum- und Lichtverhältnisse, eine überraschende und einnehmende Offenheit. Der Bildhauer entleerte das Gebäude bis auf seine konstruktiven Elemente und machte es damit selbst zu einer Skulptur. Nicht nur das renovierte Bauernhaus mit dem darin aufbewahrten künstlerischen Œuvre, den gesamten Skulpturenhain – die Eingangsgebäude und den wellenförmigen Park mit den vierzig Skulpturen – gestaltete Chillida ausgehend von seinem Raumverständnis. »Leku« bedeutet im Baskischen »Ort«, Landstrich. Raum, Grenze, Leere waren für Chillida zentrale

bildhauerische Motive. Deswegen verstand er das Gehört Zabalaga, ebenso wie sein unvollendet geliebtes Tindaya-Projekt auf der Kanareninsel Fuerteventura, als gestaltendes Arbeiten ausgehend von der Leere des Raums. Für die künstlerische Gestaltung des Skulpturenparks konnte Chillida den damaligen Direktor des Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Kosme de Barañano, gewinnen. Der meinte zu dem künstlerischen Konzept: »Die Skulpturen sind nicht in chronologischer Folge aufgestellt und selbst der Ausgang vom Gebäude ergibt keinen Rundweg. Das Ganze soll als offener Raum erlebt werden. Dabei entwickeln sich einerseits Dialoge zwischen den Kunstwerken, die sich auf unterschiedlichen Niveaus im Gelände befinden, andererseits zwischen den Skulpturen und dem Bauernhaus. Diese Blickbeziehungen stellen sich immer auf verschiedene Weise her, ausgehend von den verschiedenen Orten. Zabalaga erscheint als ein Ensemble von Skulpturen, das stets andere Eindrücke hinterläßt.«

Eduardo Chillida verwandelte das Landhaus Zabalaga in ein zweigeschossiges Gebäude. Im Erdgeschoß sind die größeren Eisen-, Alabaster-, Granit und Terracotta-Skulpturen aus den letzten zwanzig Jahren seiner Schaffenszeit versammelt. Das obere Geschoß ist in drei verschiedenen große Räume unterteilt. Es präsentiert Werke aus der frühen Pariser Zeit des Künstlers sowie die ersten in Hernani angefertigten Eisenskulpturen. Ein weiterer Raum ist unter anderem öffentlichen Auftragsarbeiten vorbehalten. Ein intimes Kabinett zeigt schließlich, daß sich Chillida auch in anderen Kunstgattungen erprobte: Hier sind seine schönen, geradezu minimalistischen Gravuren und Zeichnungen zu sehen.

Rafael Moneo, Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas (CDAN), Huesca, 2004 (S. 98)

In der nordspanischen Region Aragón, vor dem Ortseingang von Huesca, baute Rafael Moneo für Werk und Sammlung des befreundeten Malers José Beulas ein kleines Museum. Von seinem Namen Centro de Arte y Naturaleza leitet es sein Programm ab: Neben den üblichen Ausstellungen widmet man sich auch kulturellen Veranstaltungen über Kunst und Natur. Zudem wurden in den letzten Jahren internationale Künstler wie Richard Long, Ulrich Rückriem und Alberto Carneiro eingeladen, in der gesamten Provinz, zumeist in der nördlichen Bergregion, Skulpturen *in situ* zu schaffen. Von diesem Programm ließ sich Rafael Moneo inspirieren, denn sein Museum erscheint von weitem als Großskulptur, die sich in Farbe und Gestalt ihrer Umgebung angleicht. Tatsächlich ließ sich Moneo durch benachbarte Felsformationen, den Ausläufern der Pyrenäen, anregen, außerdem ahmte er für die Kubatur des Ausstellungssaals den Umriß eines Wassergrabens nach, und schließlich senkte er den Boden des Saals um 2,5 m ab und gab der Betonmauer einen erdfarbenen Charakter. Um diese Farbnuance besser zu erreichen, mischte er dem weißen Zement mineralische Stoffe bei.

Der Madrider Architekt errichtete das Museum inmitten eines Weinanbaugebiets, unmittelbar neben dem Wohnsitz des Künstlerehepaars Beulas-Sarrate. Zu dem Ausstellungsgebäude gehört auch eine Parkanlage und ein kleines Amphitheater, das Freilichtaufführungen dient. Die Fundación Beulas zieht ihren Reiz besonders aus dem zuvor bestehenden Wassergraben, der das Museum fast vollständig umgibt. Die Nähe des Wassers war Moneo sehr wichtig, und so zog er undulierende und fließende Betonwände hoch, die er als »zersprungene und fragmentierte Kubatur« versteht. Hinter dieser wellenartigen Formation erstreckt sich der große Ausstellungssaal und ein Wechselausstellungsraum. Im Untergeschoß hat Moneo weitere Räumlichkeiten für Ausstellungen untergebracht. Doch das Hauptaugenmerk richtete Rafael Moneo auf den großen, von konkaven und konvexen Linien umgebenen Sammlungsraum mit Gemälden und Skulpturen von José Beulas. Auffallend ist, wie so oft bei Moneo, das Beleuchtungssystem: Zwar wird der Blickkontakt zur Außenwelt durch zwei Fenster hergestellt, doch die gleichmäßige Beleuchtung des Innern erfolgt durch ein Sonnenfilter, ein Glasdach, das von selbsttragenden Bindern abgehängt wird. Dieses künstliche Lichtsystem gibt dem Museumsraum eine höchst atmosphärische Wirkung.

Der Weg zur Fundación Beulas lohnt sich nicht nur wegen der Gemälde und Skulpturen von José Beulas. Die Sammlung, die der Künstler zusammen mit seiner Frau María Sarrate aufbaute, umfaßt unter anderen auch Werke

von Eduardo Chillida, Juan Gris, Roberto Matta, Jorge Oteiza, Jaume Plensa, Carlos Saura und Bill Viola.

Nieto Sobejano Arquitectos, Museo del Mar, Castillo de la Luz, Las Palmas de Gran Canaria, 2005 (S. 104)

Das Meeresmuseum von Las Palmas befindet sich im Castillo de la Luz, einer Festungsanlage aus dem 15. Jahrhundert, das zu den beeindruckendsten historischen Zeugnissen auf Gran Canaria gehört. Im Verlauf ihrer Geschichte wurde die Festung mehrmals in Brand gesteckt und geplündert, konnte aber ihre ursprüngliche Struktur im wesentlichen beibehalten. Erst 1969, als die militärische Anlage bereits zu verfallen drohte, entschloß man sich zu einer umfangreichen Restaurierung. In der Folgezeit fanden hier zahlreiche Ausstellungen und kulturelle Veranstaltungen statt, doch in den letzten Jahrzehnten wurde zusehends klar, daß die Innenräume keineswegs modernen Museumsstandards entsprechen.

Deswegen wurden die Architekten Fuensanta Nieto und Enrique Sobejano beauftragt, die bestehenden Ausstellungsräume umzugestalten. Das Madrider Paar gehört mittlerweile zu den gefragtesten spanischen Museumsarchitekten. Zu ihren aktuellen Projekten zählen beispielsweise Ausbau und Modernisierung des staatlichen Kunstmuseums in der Moritzburg (Halle), die Erweiterung des beliebten Museo Canario in Las Palmas und des Museo Nacional de Escultura in Valladolid, aber auch das abgesenkte Museum in Madinat al Zahra (Córdoba), das dem archäologischen Erbe der maurischen Omajjaden gewidmet ist.

Nieto und Sobejano stellten den ursprünglichen Charakter der Festung wieder her und orientierten sich bei den Eingriffen, ohne dabei in die Bausubstanz einzugreifen, an zeitgemäßen Ausstellungsanforderungen. Die Festungsmauern blieben unversehrt, lediglich die flache, begehbare Dachkonstruktion und die Galerietrakte aus oxydiertem Stahl lassen die baulichen Veränderungen von außen erkennen. Diese Trakte erstrecken sich im Innenbereich teilweise auf halber Höhe entlang des Mauerwerks. Boden und Treppen des neuen Rundgangs wurden einfach mit Betonplatten bedeckt. Den natürlichen Lichteinfall regelten Nieto und Sobejano, indem sie in der eingezogenen Decke, die nur punktuell die Umfassungsmauer berührt, Lichtschlitze freiließen. Für den Patio haben sich die beiden Architekten etwas Besonderes einfallen lassen: Der mit oxydiertem Stahl eingefaßte Aufzug ragt, von außerhalb gesehen, wie ein Fremdkörper über den Innenhof hinaus in die etwas unwirtliche Stadtdlandschaft. Eine städtebauliche Bereicherung bietet die Vergrößerung der öffentliche Freifläche vor dem Museum, das deutlich von den wuchernden Häusermassen bedrängt ist.

Es ist bedauerlich, daß man in Las Palmas die für Spanien übliche Museumspraxis fortsetzte und zunächst über die Architektur der Räume und erst danach über den geeigneten Sammlungsbestand nachdachte. Man darf sich zwar in der kanarischen Hauptstadt über eine attraktive Museumsarchitektur freuen, aber noch drei Jahre nach Eröffnung des Museo del Mar gibt es noch immer keinen Inhalt vorzuweisen. Auch der abschließende Teil des Museumsprojekts – ein abgesenkter Pavillon, der Einrichtungen wie Museumsshop, Servicräume und einen Mehrzwecksaal aufnehmen soll –, befindet sich noch im planerischen Schwebezustand.

Mansilla+Tuñón, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, 2004 (S. 108)

Seit wenigen Jahren durchzieht die historische Region Castilla-León, das Herrschaftszentrum der mittelalterlichen Könige im Herzen Spaniens, ein unübersehbarer Modernisierungsschub. Die Problemregion, die auf 1200 km² kaum Industrie und mit zwei Millionen Einwohnern die geringste Bevölkerungsdichte Europas aufweist, möchte nicht länger nur auf Kirchen, Kathedralen und Adelspaläste setzen. Den Anfang machte vor einiger Zeit Valladolid, als man ein Klostergebäude in ein Museum für spanische Gegenwartskunst (Museo Patio Herreriano de Valladolid) umbaute.

Danach baute man in der traditionellen Universitätsstadt Salamanca ein ehemaliges Gefängnis in das Centro de Arte de Salamanca um, das sich auf internationale zeitgenössische Kunst spezialisiert. Natürlich wollte die alte spanische Kapitale nicht die Rolle des Nachzüglers spielen. Und so wurde bereits 1994 das Madrider Studio von Luis Mansilla und Emilio Tuñón beauftragt, am westlichen Rand Leóns

eine moderne Konzerthalle zu bauen – das Auditorio de la Ciudad de León, das den Premio Nacional de Arquitectura 2003 erhielt. Hier, ganz in der Nähe des Renaissanceklosters San Marcos, das heute ein Museum beherbergt, soll die moderne Stadt entstehen. Nachhaltig gefördert wird sie von dem aus Castilla-León stammenden Regierungschef Luis Rodríguez Zapatero. Und so verwundert es nicht, daß die mittelalterliche Stadt nun auch ein Kongreßzentrum erhalten soll. Ein beschränkter Wettbewerb ist ausgeschrieben worden, in dem sich Dominique Perrault mit einem verwegenen Entwurf, der Anfang 2006 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde, gegen eine hochkarätige Konkurrenz durchsetzte. Sein Entwurf sieht vor, eine alte Zuckerfabrik und einen modernen TGV-Bahnhof in das Ensemble einzubinden.

Vorläufiger Höhepunkt des neuen Stadtviertels ist das Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) von Mansilla+Tuñón, das im Jahr 2007 den internationalen Mies van der Rohe Award errang. Die Kunsthalle liegt direkt an der Avenida de los Reyes Leones, die aus der Altstadt Leóns herausführt. Sie lockt die Besucher mit ihrem farbig leuchtenden Eingangshof an. Im unwirtlichen Umfeld des neueren Wohngebiets herrscht kein Platzmangel, und so konnte sich das MUSAC auf einer Grundfläche von 18000 m² und einer Ausstellungsfläche von 3400 m² ausbreiten. Die Madrider Architekten legten besonderen Wert darauf, die Fassaden an der vielbefahrenen Hauptstraße eindrucksvoll zu gestalten. Die eingeschossig aneinandergereihten Module für Ausstellung, Atelier, Verwaltung, Auditorium, Bibliothek, Restaurant, Café und Foyer wurden hier zu einem konkav eingebuchteten Cluster geformt, das in der Mitte den Zugang über den Vorplatz freigibt. Die Fassade, die den Eindruck eines dreigeschossigen Ensembles vermittelt, haben Mansilla+Tuñón als regelrechten Blickfang gestaltet. Die insgesamt 3351 Glasmosaik aus den Hochschiff-Fenstern der Kathedrale analysierten sie mit dem Computer und übertrugen die gewonnenen Farbwerte auf die vordere Glasfassade, die dem Besucher wie ein überwältigendes Farbenmeer erscheint.

Betritt man das geräumige Vestibül, erschließt sich peu à peu das Konstruktionsprinzip des Bauwerks. Die turmhohen Einschnitte in den Decken formen sich zu turmhohen Lichtschächten, durch die seitlich das natürliche Licht einfällt. Auch in den öffentlichen Bereichen wie Restaurant, Bibliothek und Ausstellung ragen diese hohen Schächte auf, die die Museumslandschaft von außen wie ein wogendes Meer erscheinen lassen. Diese Wassermetapher findet sich nicht nur im Aufriß, sondern auch im Grundriß wieder. Mansilla+Tuñón erinnern an den mäandrierenden Río Duero, der sie auf die Idee brachte, die aus Weißbeton konstruierten Raumsequenzen als Zickzacklinien zu gestalten. Diese Räume fließen ineinander, wobei sich jede Raumeinheit in Quader und Rhombus teilt und jedes Raumsegment verschiedene Blickrichtungen erlaubt – auf andere Räume, auf Patios, auf Lichtschächte, auf den Vorhof.

Was zunächst so spielerisch erscheint, ist in Wirklichkeit nach einem strengen System geordnet: Jedem Raumquader folgt ein Rhombus, selbst die Bodenplatten gehorchen dieser Ordnung. Die begeisterten Schachspieler Luis Mansilla und Emilio Tuñón interessierten sich für diesen modularen Rhythmus, weil er überraschende Kombinationen erlaubt. Dabei wird einem gewahr, daß diese Serialität, die zusätzlich von der Rhythmisierung der Raumfolge durch fünf-hundert Stahlbetonbinder unterhalb der Decke betont wird, zu stets verschiedenen Raumeindrücken führt. Leider erwies es sich seit Beginn der Ausstellungsperiode, daß es den Museumsmachern einigen Mut aberlangt, die großzügigen Flächen ohne Beeinträchtigung dieser Raumeindrücke sinnvoll zu bespielen.

Gründungsdirektor Rafael Doctor hatte sich für das MUSAC viel vorgenommen. Er war davon überzeugt, daß sein Museum fürs 21. Jahrhundert innerhalb der spanischen Ausstellungslandschaft einzigartig ist und nur mit wenigen internationalen Kunstzentren konkurriert. Einzigartig ist tatsächlich, daß man es sich in Spanien (noch) leisten kann, daß die Finanzmittel für Museumsbauten und den Aufbau von Sammlungen aus öffentlichen Budgets fließen. So steht hinter dem MUSAC die Regionalregierung Castilla y León, die jährlich 5 Millionen Euro beisteuert, davon allein 2 Millionen für den Aufbau einer eigenen Sammlung (zum Vergleich: Die beiden großen Häuser der Kunstsammlung NRW K20 und K21 im reichen Düsseldorf bekommen aus Lan-

desmitteln sieben Millionen Euro). Dank dieser freigebigen öffentlichen Zuwendungen besitzt das MUSAC 700 Kunstwerke von insgesamt 200 zeitgenössischen Künstlern, darunter Stars wie Andreas Gursky, Pipilotti Rist, Candida Höfer, Santiago Sierra, Thomas Hirschhorn und Pilar Albarracín.

Ob das Konzept tatsächlich funktioniert, ob sich ein Museum mit immerhin 3 400 m² Ausstellungsfläche für León lohnt, ob die Touristen neben Kathedrale, Pantheon und Basilika auch in moderne Kunstaustellungen strömen, blieb lange fraglich. Ein Jahr nach Eröffnung des Museums stellte sich aber heraus, daß 200 000 Besucher vom MUSAC angelockt wurden – in einer Stadt mit lediglich 140 000 Einwohnern.

Paseo del Arte, Madrid (S. 114)

Madrids Paseo del Prado ist eine sechsspurige Verkehrsachse, auf der die Autos in Richtung Atocha und Plaza de Cibeles brausen. Das soll aber nicht mehr lange so bleiben. Denn das Projekt Paseo del Prado/Paseo Recoletos (neuerdings auch Paseo del Arte) sieht vor, das historische Gedächtnis des Ortes – wie es Miguel Zugaza, Direktor des Museo del Prado nennt – wiederherzustellen. Und das ist untrennbar mit der ursprünglichen Gestalt des Salón del Prado verbunden. Hier spazierten einst die Madrider entlang des königlich Botanischen Gartens, der Adelspaläste, des Palacio del Buen Retiro, des Museo del Prado und ausgedehnter Grünflächen.

Den Grundstein für den öffentlichen Lustgarten legte Karl III., der in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts die besten Bildhauer und Landschaftsarchitekten verpflichtete, um für die Bevölkerung Parks, Gärten und Brunnen anzulegen. Als eines der wichtigsten Gebäude des Salón del Prado wurde kurze Zeit später der Prado errichtet, der zunächst das Naturalienkabinett der Akademie beherbergte. Erst 1819 nahm das vom renommierten klassizistischen Architekten Juan de Villanueva konstruierte Gebäude die berühmte Gemäldesammlung des Habsburger Königs Philipp IV. auf und trug seither den Namen Museo Nacional del Prado. Zuvor war die hochkarätige Sammlung im angrenzenden Lustschloß, dem Palacio del Buen Retiro, untergebracht, der Philipps Ruf als großer Kunstmäzen im *siglo de oro* begründete. Niedergang und Verfall des königlichen Palastes begannen, als 1808 die napoleonischen Soldaten den riesigen, auf quadratischem Grundriß errichteten Renaissance-Palast besetzten und in eine Kaserne verwandelten. Heute sind nur noch zwei Gebäudeteile des Palacio del Buen Retiro erhalten: der Salón de los Reinos (heute Heeresmuseum oder Museo del Ejército) und der klassizistisch umgewandelte Tanzsalon – der Casón del Buen Retiro mit Luca Giordanos Gewölbefresken. Mit dem heute etwas vergessenen Casón begann 1983 der rauschhafte spanische Museumsboom. Damals kam nämlich, nach 42jährigem Exil im New Yorker Museum of Modern Art, Picassos Guernica nach Spanien zurück und wurde im Casón del Buen Retiro zum ersten spektakulären Ausstellungsereignis der postfranquistischen Zeit. Knapp 1,9 Millionen Besucher besichtigten das Nationalheiligtum, das heute im benachbarten Reina Sofía untergebracht ist. Heute sind hier die von Giordano aufgetragenen Fresken zu bewundern, die seit 2006 nach fünfjähriger Restaurierungsphase wieder öffentlich zugänglich sind.

Prado-Direktor Miguel Zugaza hat die weiteren ehrgeizigen Ziele formuliert, die im Umkreis der Museumsmeile die bestehenden Aktivitäten des Prado erweitern sollen. Zugaza spricht vom Campus del Museo del Prado. Der Plan sieht vor, die baulichen Reste des einstigen Komplexes Palacio del Buen Retiro zu restaurieren und mit dem Museo del Prado zusammenzuführen.

Das Gesamtprojekt Paseo del Arte umfaßt die Erweiterung der drei großen staatlichen Kunstsammlungen Madrids – des Museums Thyssen-Bornemisza mit den Sammlungen von Heinrich und Carmen Thyssen-Bornemisza, des Prado mit den königlichen Beständen und des Museums Reina Sofía mit der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts. Für den Paseo del Arte war anfangs eine staatliche Gesamtunterstützung von insgesamt 147 Millionen Euro vorgesehen. Nach seiner Fertigstellung wird er nicht nur diese drei Museen, sondern auch das Heeresmuseum und den Casón del Buen Retiro umfassen, das ein dem Prado unterstelltes Studienzentrum aufnehmen wird. Schließlich kommen noch der königliche Botanische Garten und die neue

Kunsthalle CaixaForum der katalanischen Stiftung la Caixa hinzu.

Der Portugiese Alvaro Siza und sein spanischer Kollege Juan Miguel Hernández de León gewannen 2002 den Wettbewerb für die Gestaltung des Boulevards. Siza möchte den künftigen Paseo del Arte wieder in Madrids Flaniermeile verwandeln – mit begrüntem Mittelstreifen, Ruhezonen für Fußgänger und gleichzeitiger Beruhigung des Autoverkehrs. Zudem will er die Museen, die übriggebliebenen Gebäudeeile des Palacio del Buen Retiro und den Botanischen Garten besser verbinden. Das Projekt Paseo del Arte bezweckt außerdem, den heruntergekommenen Stadtteil Lavapiés, der ans Museo Reina Sofía angrenzt, durch kulturelle Aktivitäten zu beleben. Leider wurde das Projekt in den letzten Jahren immer wieder blockiert, weil Carmen Cervera, die Witwe von Heinrich Thyssen-Bornemisza, dagegen protestierte, daß einige alte Bäume auf dem Grundstück des Museo Thyssen-Bornemisza gefällt werden. Zugleich kritisierte die Baronin, ausgerechnet vor ihrem Museum würde der starke Verkehr ungehindert fortbestehen. Cervera bekam dabei sogar Rückendeckung von Isabel Aguirre, Präsidentin der autonomen Regierung Madrid.

Manuel Baquero, Robert Brufau und Studio BOPBAA, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004 (S. 116)

Rafael Moneo renovierte Anfang der 1990er Jahre den klassizistischen Villahermosa-Palast am Paseo del Prado, um dort die hochkarätige Gemäldesammlung des Barons Heinrich Thyssen-Bornemisza aufnehmen zu können. Dabei schuf der Madrider Architekt durch tiefe Einschnitte im Innenbereich und eine zenitale Beleuchtung ein lichtes und weites Foyer, beließ aber den gesamten Außenbereich intakt. Im Jahr 2004 erhielt der Villahermosa-Palast einen modernen Anbau. Er wurde notwendig, weil Carmen Cervera, die spanische Witwe des Barons, einen eigenen Sammlungsbestand aufgebaut hatte, der bislang noch nicht ausgestellt werden konnte. Manuel Baquero, Robert Brufau und das Studio BOPBAA, Sieger des Wettbewerbs, errichteten einen quergestellten Block, der die monumentale Geste des klassizistischen Palastes aufnimmt. Damit entschieden sie sich, nach mehreren sehr unterschiedlichen Entwürfen für ein Volumen, das die Einheitlichkeit des neuen Ensembles hervorhebt, und dennoch für den Neubau eine moderne Fassadengestaltung vorsieht. Vorgelagert ist dem Erweiterungsbau ein gläserner Pavillon, der das Museumscafé beherbergt, von dem man auf eine kleine Gartenlandschaft blicken kann, die sich bis zum Paseo del Prado erstreckt.

Dem Museumsannex mit den schmalen, geschoßhohen Fensteröffnungen stehen nun 16 Ausstellungsräume zur Verfügung, die sich organisch an den Altbau anschließen. Nur der rosa Farbanstrich der Wände erinnert den Besucher daran, daß er sich im Erweiterungsbau mit dem Sammlungsbestand von Carmen Cervera befindet. Im Gegensatz zum verstorbenen Baron Thyssen-Bornemisza muß seine Witwe eine Vorliebe für die amerikanische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts haben, weshalb nicht wenige Besucher überrascht sein dürften, diese eher epigonale Genrebilder neben Meisterwerken der europäischen Moderne zu sehen – Gemälden von van Gogh, Rodin, Monet, Gauguin, Munch, Constable, Beckmann, aber auch von Goya und Picasso. Der Großteil der Neuerwerbungen komplettiert den Werkbestand der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die Vedutengemälde des 18. Jahrhunderts, schließlich die impressionistische und expressionistische Malerei.

Unter den hochkarätigen Museen am neu entstandenen Paseo del Prado konnte das Museo Thyssen-Bornemisza den höchsten Besucherzuwachs verzeichnen. 2007 kamen insgesamt 980 000 Kunstinteressierte, 33 % mehr als im Vorjahr. Guillermo Solana, Chef-Kurator des Museums, reagiert auf diesen Besucherandrang, indem er neben sehr populären Ausstellungen, wie etwa über die Russische Avantgarde und Modigliani, vermehrt auch Schauen einplant, die eher auf kleinere Kreise von Kunstliebhabern zugeschnitten sind. Zu diesem neuen Konzept gehört auch die Zusammenarbeit mit dem schönen Kunstzentrum der Fundación Caja Madrid an der Plaza San Martín.

Herzog & de Meuron, CaixaForum, Madrid, 2008 (S. 120)

Der Umbau der drei namhaften staatlichen Museen am Paseo del Prado konnte im Herbst 2007 mit dem von Rafael Moneo gestalteten Erweiterungsbau des Museo del Prado

beendet werden. Schließlich, im Februar 2008, folgte auch die private Kunsthalle der renommierten katalanischen Stiftung La Caixa. Lange mußten die Madrider auf das mit viel Vorschubflorbeeren bedachte CaixaForum des Basler Teams Herzog & de Meuron warten. Doch nun braucht man nur schräg die Straße zu überqueren, um vom Prado zur neuen Kunsthalle zu gelangen. Auch der erweiterte Musentempel Museo Thyssen-Bornemisza und das Museo Reina Sofía mit Jean Nouvels aufsehen erregendem Anbau befinden sich in unmittelbarer Nähe.

Herzog & de Meuron stellten sich der anspruchsvollen Aufgabe, die denkmalgeschützten Umfassungsmauern eines Elektrizitätswerks, der Central Eléctrica del Mediodía von 1899, nahezu komplett in den Museumsneubau zu integrieren, die Nutzfläche zu verfünffachen und den dabei entstehenden Gebäudezwitter in eine architektonische Ikone zu verwandeln. Arata Isozaki hatte es etwas einfacher, als er sechs Jahren zuvor in Barcelona den Ziegelbau einer modernistischen Tuchfabrik von 1911 in die CaixaForum-Kunsthalle verwandelte und dabei um einen Erschließungsgraben erweiterte.

Herzog & de Meuron erklärten das neue Museum zum Magneten für ganz Madrid. Gemessen an der moderaten Formensprache des klassizistischen Prado-Annexes von Rafael Moneo ist den Schweizer Baumeistern tatsächlich eine architektonische Sensation gelungen. Sie wollten beweisen, wie radikal zeitgenössisches und phantasievolles Bauen in einem traditionellen städtischen Umfeld möglich ist. Der Nachweis ist ihnen zweifellos geglückt.

Gegenüber dem königlich Botanischen Garten gelegen, ragt das CaixaForum aus dem leicht ansteigenden Wohnviertel wie ein Gebirgsmassiv empor. Der vollständig entkernte Altbau, dessen Granitsockel buchstäblich aufgelöst wurde, konnte von drei auf fünf Geschosse aufgestockt werden; zwei weitere wurden unterirdisch eingezogen. Durch diesen radikalen Einschnitt in den Bestandsbau scheint das Gebäude nun zu schweben. Herausgekommen ist eine Fuge, die als neu hinzugewonnener öffentlicher Platz und als Erschließung des Kulturzentrums CaixaForum dient. Der prismatisch geformte und mit Stahlblech verkleidete Eingangsbereich, der hinauf zum Foyer führt, läßt an expressionistische Filmarchitektur denken.

Als besondere Attraktion auf der neu entstandenen Museumsmeile am Paseo del Prado erweist sich die durch Schrägen und Einbuchtungen geformte Dachlandschaft des aufgestockten Neubaus. An der Fassade sind gußeiserner Platten angebracht, deren Farbe sich an den Dachziegeln der angrenzenden Wohnbauten orientiert. Herzog & de Meuron interessieren sich seit einigen Jahren für diese hybriden Konstruktionselemente, die sie wegen ihrer textilen und dekorativen Eigenschaften schätzen. Für das CaixaForum verwandten sie unregelmäßig perforierte Module, die das aufgepropfte Gebilde wie eine Außenhaut abschirmen. Diese porösen Platten, die das gesamte 4. Geschoß mit Restaurant, Café und Verwaltung einfassen, funktionieren gleichzeitig als Fassade und Fensteröffnung: Sie schließen ab, leiten aber zugleich gedämpftes Licht in die Innenräume, in denen sie für ein angenehmes *clair-obscur* sorgen.

Im Innenbereich demonstrieren die Schweizer Architekten, was sie unter sinnlichem Design verstehen: Im Restaurant hängen tropfenförmige Lampen aus der Herzog & de Meuron-Werkstatt. Die elegant geschwungene Treppenhause-Spirale erstrahlt in blendendem Weiß. Das Foyer, mit samt den hinaufführenden Stiegen, überrascht durch den ruppigen Charme eines Industrie-Ambientes, geprägt von Neonröhren, Stahlboden, unverdeckten Ablüftungsrohren. Und an der Seite überraschen violette Sofas. Das Direktorenzimmer mag zunächst klostrophobische Ängste wecken, bis man die Fensterschlitze unterhalb der Decke entdeckt. Mit ähnlichen Gefühlen spielen die beiden unterirdischen Auditorien, deren Wände von einem gewölbten, metallischen Gewebe überzogen sind. Sachlich und neutral wirken dagegen die zwei großen stützenlosen Ausstellungssäle, die nach außen völlig abgeschlossen sind.

Seit langem gehört es zur Arbeitsmethode von Herzog & de Meuron, mit bildenden Künstlern und Fotografen zusammenzuarbeiten. Diesmal luden sie den französischen Botaniker und Gartenkünstler Patrick Blanc ein, auf dem öffentlichen Vorplatz, der früher von einer Tankstelle verstellt war, landschaftsarchitektonische Akzente zu setzen. Blanc dekorierte die Brandmauer eines den Platz einfassenden Gebäudes mit einer lebendigen Pflanzenwand. An dieser

quer zur Kunsthalle emporragenden Mauer wachsen 15000 Pflanzen von 250 verschiedenen Arten, aufgehängt an einem metallischen Gewebe, das gleichzeitig als Bewässerungssystem dient. Gegenüber dem Botanischen Garten zweifellos ein magischer Blickfang für die Passanten am Paseo del Prado. Der belebte Vorplatz wird zudem zur Ausstellung von Skulpturen genutzt. Die Museumskuratoren begannen im Frühjahr 2008 mit Bronzeskulpturen des polnischen Bildhauers Igor Mitoraj.

Das CaixaForum wird sich als machtvolle Konkurrenz zum benachbarten Museo Reina Sofía entwickeln. Beide Institutionen haben sich in Spanien als führende Museen für die Kunst des 20. Jahrhunderts etabliert. Mit ihrem neuen Direktor Manuel Borja-Villel dürfte sich das Reina Sofía, das einen überragenden Fundus an klassischer Moderne besitzt, mehr und mehr auch experimentellen künstlerischen Praktiken öffnen. Den Sammlungsschwerpunkt des CaixaForum macht eher die Gegenwartskunst aus, beginnend mit den Nachkriegsströmungen um Joseph Beuys, Christian Boltanski, Bruce Nauman, Bill Viola, Anselm Kiefer, Gerhard Richter und Georg Baselitz. Ähnlich wie das Reina Sofía wird man nicht nur auf Ausstellungen setzen, sondern auf Konzerte, Debatten und ungewöhnliche Veranstaltungsformen. Diese Rivalität der beiden Institutionen am Paseo del Prado dürfte sich als befruchtend erweisen. Der Publikumsandrang im Frühjahr 2008 hat es bewiesen: An einem einzigen Wochenende kamen 70000 Kulturinteressierte ins neue CaixaForum, und zur gleichen Zeit schlug auch das Reina Sofía die alten Besucherrekorde.

Rafael Moneo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007 (S. 128)

Madrids große Pinakothek ist zweifellos der weltweit bekannte Prado, Juan de Villanueva's berühmtestes Bauwerk. Unter Ferdinand VII. erhielt sie den Namen Real Museo de Pinturas. Damals wurde die opulente königliche Gemäldesammlung aus dem zerstörten Palacio del Buen Retiro aufgenommen – mit Werken von Velázquez, Rubens und der venezianischen Meister, den Lieblingsmalern von Philipp IV. Schließlich kamen die Sammlungen aus dem Alcázar und dem Escorial hinzu. In späteren Jahrzehnten wurden immer wieder Erweiterungen vorgenommen, um neue Werke aufnehmen zu können. Aber erst 1995 entschloß man sich zu einem tiefen Einschnitt. Ein Wettbewerb mit über 500 Teilnehmern sollte über die Zukunft des Museo Nacional del Prado entscheiden. Rafael Moneo gewann damals mit einem dezidiert moderaten Entwurf, und dennoch erhitze er die Gemüter. Dabei war der Madrider Architekt keineswegs ein Unbekannter. Beliebt waren seine wegweisenden Projekte am Paseo del Prado: die Umwandlung des Villahermosa-Palastes für die hochwertige Kunstsammlung des Baron Thyssen-Bornemisza und der traumhafte Umbau des alten Atocha-Bahnhofs in ein tropisches Pflanzenreich. Trotzdem – es half alles nichts. Moneos Burgfrieden mit den Anwohnern war beendet. Die Bewohner des Viertels, die ihre Kunst-Walhalla gefährdet sahen, erzwangen den gerichtlichen Stopp des Projekts. Der Konflikt verhinderte jahrelang den Beginn der Bauarbeiten, doch letztendlich verteidigte Rafael Moneo seinen gemäßigten Entwurf, von dem er zu Recht sagte, er respektiere die Logik des Museums und seiner sukzessiven Anbauten.

Die strikten Wettbewerbsbedingungen verhinderten, daß sich damals die kalifornischen Architekten von Morphosis mit ihrem spektakulären Entwurf durchsetzen konnten, selbst wenn das heute etliche Kritiker bedauern, angesichts von Herzog & de Meurons aufsehenerregender CaixaForum-Kunsthalle. Rafael Moneo errichtete dagegen ein höchst funktionales Gebäude, das den heutigen musealen Ansprüchen bestens entspricht. Dem Madrider Architekten lag es nicht daran, sich selbst ein Denkmal zu setzen, vielmehr ordnete er sich ganz den Erfordernissen einer modernen Pinakothek unter. Der Museumsanbau, der nach fünf Jahren Bauzeit beendet wurde und 152 Millionen Euro verschlang, bietet eine zusätzliche Grundfläche von 16000 m² für vier Wechselausstellungssäle, Auditorium, Bibliothek, Restaurierungswerkstatt, Buchhandlung und Cafeteria. Moneo verzichtete auf einen Annex, der ein spannungs- und kontrastreiches Gegengewicht zum Palast Villanuevas hergestellt hätte. Stattdessen bieten die Ziegelfassaden ein zurückhaltendes Gegenüber für den Prado-Altbau, ebenso für die Wohnhäuser des Quartiers. Rafael Moneo ließ die gesamte Vorderseite von Spaniens Musentempel am Paseo

del Prado unangetastet und stellte zwischen der Rückseite des Museums und der Kreuzgang-Ruine der erhaltenen Klosterkirche Los Jerónimos eine unterirdische Verbindung her. Diese großzügige, aber keineswegs spektakuläre Erweiterung wurde notwendig, weil bislang im Prado Flächen für Wechselausstellungen fehlten. Für einen modernen Museumsbetrieb war der Altbau nicht ausgerüstet.

Rafael Moneos Anbau bietet den Vorzug, daß nun im Altbau 25 Säle für die Kunstsammlung freigegeben sind und die Nutzfläche um 50 % zugenommen hat. Der neue Trakt mit den hinzugekommenen, für ein modernes Museum unverzichtbaren Service-Einrichtungen verbindet den Altbau mit dem kubischen Klinker-Annex und verfügt über einen separaten seitlichen Eingang. Die Verbindung der unterirdischen Einrichtungen mit dem klassizistischen Prado gehört zu den hervorsteckenden Neuerungen Moneos. Der Architekt restaurierte nämlich am Scharnier zwischen Alt- und Neubau die Sala de las Musas, die nun als eigentlicher Verteiler im gesamten Ensemble fungiert. Sie stellt endlich wieder die von Villanueva angestrebte Verbindung zur Puerta Velázquez her, dem repräsentativen Portikus am Paseo del Prado.

Im neuen, großzügigen Foyer des Erweiterungsbaus sind Cafeteria, Buchladen und ein Auditorium untergebracht. Die Wechselausstellungsräume – das Herzstück des Neubaus – befinden sich ausschließlich im kubischen Annex, der von einem Granitsockel und einer Ziegelfassade umgeben ist. Rafael Moneo hat in die Mitte des Kubus, der sich gegenüber dem Prado erhebt, ein gläsernes, schachtförmiges Atrium impluvium eingesetzt, das die zwei Ausstellungsebenen mit dem oberen Kreuzgang von Los Jerónimos verbindet und die Räume gleichmäßig ausleuchtet. Dieser quadratische Lichtschacht, der das gedämpfte Oberlicht über dem Kreuzgang in die darunter liegenden Ausstellungssäle weiterleitet, ist eine ebenso einfache wie geniale Idee des Architekten. Glanzlicht des Anbaus sind zweifellos die Ruinen des Jerónimos-Kreuzgangs, die zunächst vorsichtig abgetragen und dann Stein für Stein in den Ausstellungssaal eingefügt wurden. Rafael Moneo gestaltete daraus einen imposanten Skulpturensaal.

An das Renaissance-Kloster grenzt eindrucksvoll der Klinker-Annex, dessen Fassade, auf der Höhe des Kreuzganges, eine Kolonnade kannellierter, rechteckiger Säulen schmückt. Darunter schuf die spanische Künstlerin Cristina Iglesias ein mächtiges Bronzeportal, nach eigener Aussage einen vegetabilen Teppich. Schlußpunkt von Rafael Moneos Prado-Erweiterung bildet eine am klassizistischen Ideal von Karl III. orientierte Gartenanlage. Moneo ließ in geometrisch geordneten Reihen Buchsbäume unmittelbar oberhalb des neuen Verbindungstrakts pflanzen – als sinnfälliges Zwischenglied von Villanuevas Palast und dem modernen Museumsanbau.

Die neuen Ausstellungsräume wurden offiziell im Oktober 2007 eröffnet. Anfang 2008 gab die Prado-Direktion bekannt, daß man im vergangenen Jahr mit 2,6 Millionen Besuchern die Vorjahreszahlen um 23 % steigern konnte und damit die erfolgreichste Bilanz in der langen Geschichte des Prado abschloß.

Jean Nouvel, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 2005 (S. 138)

Am südlichen Ende des Paseo del Prado, dort, wo Rafael Moneo Anfang der neunziger Jahre unter dem gläsernen Gewölbe des alten Atocha-Bahnhofs einen zauberhaften Botanischen Garten einrichtete, befindet sich auch die Erweiterung des landesweit wichtigsten Museums für moderne Kunst – des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, kurz: MNCARS. Jean Nouvel, der sich 1999 in einem hochkarätigen Wettbewerb gegen Dominique Perrault, Juan Navarro Baldeweg, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Zaha Hadid, Tadao Ando, David Chipperfield, Santiago Calatrava sowie Enric Miralles y Benedetta Tagliabue durchgesetzt hatte, entwarf einen leichtgliedrigen Baukörper, den er traumhaft sicher in die Ecke der Ronda de Atocha setzte. Besser als seinen Konkurrenten gelang es Nouvel, das schwierige dreieckige Grundstück auszufüllen und in die städtische Textur zu integrieren. In seinem Entwurfskonzept schrieb er dazu: »Ich schlage einen behutsamen Eingriff vor. Die Einfügung moderner Architektur in ein bestehendes städtisches Umfeld kann nur dann vollständig gelingen, wenn sie dazu beiträgt, dieses Umfeld aufzuwerten. Gleichzeitig muß sie von dieser Aufwertung selbst profitieren.«

Der hintere Ausstellungsannex ist unmittelbar mit dem Museum Reina Sofía verbunden und grenzt an die Reste des einstigen Hospital General del Palacio del Buen Retiro, das der italienische Architekt Francisco Sabatini im Auftrag von Karl III. direkt an der Puerta de Atocha, dem südlichen Zugang zur Stadt, errichtete. Zu den zwei noch verbliebenen Fassaden des Krankenhauses wählte Jean Nouvel den größtmöglichen Kontrast. Auf das freigelassene Grundstück, das ausgehend von der Ronda de Atocha erschlossen wird, setzte er ein elegantes dreiteiliges Ensemble, bestehend aus Bibliothek, Auditorium und Sälen für Wechselausstellungen. Für die drei Bereiche wählte Nouvel jeweils unterschiedliche Baustoffe – Stahl, Granit und Glas. Auf der Farbpalette dominieren Rot, Schwarz und Grau. Die rote Polyesterfassade des Auditoriums und das Kupferrot des Dachs sollen an die umliegenden Ziegeldächer erinnern. Die Bibliothek überrascht wegen der abgehängten Glaskuppel, deren massive Oberfläche kein störendes Licht durchströmen läßt, während die Wechselausstellungssäle vor allem durch variable Raumaufteilungen auffallen. Sämtlichen Bereichen des Anbaus, selbst dem Verwaltungstrakt, fügte Nouvel zur Auflockerung der Fassadenkonstruktion Terrassen an, die den Blick auf den Innenhof gestatten. Doch der Blickfang des neuen Ensembles ist die auskragende, nahezu schwebende Dachkonstruktion, die sich über den gesamten dreigliedrigen Annex samt Patio wölbt. Dieses schwerelos wirkende, perforierte Kupferdach, dessen untere Seite mit einer spiegelnden Aluminiumfläche beschichtet ist, erinnert an das fliegende Dach von Nouvels Luzerner Kongreßzentrum. Es überspannt das öffentliche Atrium, in dessen Mitte eine expressive Skulptur von Roy Lichtenstein aufgestellt ist.

Mit dem Annex zum Museum Reina Sofía gestaltete Jean Nouvel den eindrucksvollen Schlußpunkt des Paseo del Arte. Nach den klassizistischen Ensembles des Museo Thyssen-Bornemisza und des Museo del Prado mitsamt ihren moderaten Anbauten wählte Nouvel für die modernen Sammlungen des Reina Sofía den entgegengesetzten Weg – eine klar zeitgemäße Formensprache, gepaart mit großem Feingefühl für die städtische Textur.

Die staatlichen Museen am Paseo del Prado konnten 2007 und 2008 beachtliche Besucherrekorde aufstellen. Dazu gehört auch das Reina-Sofía-Museum, das, seitdem Manuel Borja-Villel vom MACBA in Barcelona ans wichtigste spanische Museum für zeitgenössische Kunst wechselte, seine Ausnahmestellung nochmals festigte. Bedenkt man, daß Borja-Villel bewußt auf spektakuläre Ausstellungen verzichtet, dann ist der Anstieg auf 2,1 Millionen Besucher im Jahr 2008 einzigartig. Der neue Direktor Borja-Villel möchte mit dem Reina Sofía zu den weltweit führenden Kunstmuseen aufschließen. Es ist erstaunlich, daß er dabei keine Kompromisse hinsichtlich des konsumistischen Massengeschmacks eingehen will: »Der zunehmende Besucherandrang ist weder gut noch schlecht. Der nahe gelegene Prado setzt mehr auf Tradition; das Thyssen-Museum setzt sich programmatisch etwas davon ab. Dagegen müßte sich das Reina Sofía in ein modernes und zeitgenössisches Kunstmuseum verwandeln, das unser Jahrhundert der Moderne mit Blicken in die Zukunft konfrontiert. All dies kann zu Synergieeffekten mit anderen in- und ausländischen Zentren führen. Die Steigerung der Besuchermassen darf nicht allein eine rein statistische Größe bleiben.«

Richard Gluckman, Picasso-Museum, Málaga, 2003 (S. 144)

Geheim und lange im voraus begannen die Vorbereitungen für ein Großereignis, das im Herbst 2003 in Málaga mit königlichem Pomp gefeiert wurde. Zunächst machten sich 204 hochkarätige Kunstwerke, beschützt von einer Eskorte der spanischen Guardia Civil, auf den Weg von Paris nach Madrid. Danach lagerten sie in einer streng bewachten Kaserne bei Burgos und in einem Bankschließfach in Madrid. Schließlich kamen die Werke in ihrem Bestimmungsort Málaga an. Und mit der Kunst kehrte auch Pablo Picasso nach 112 Jahren symbolisch in seine Heimatstadt zurückgekehrt – in das Picasso-Museum in Málaga.

In der endlosen Zeit des französischen Exils träumte Picasso immer wieder davon, nach Málaga heimkehren zu können. Da er jedoch als Atheist und Sympathisant der französischen Kommunistischen im frankistischen Spanien eine *persona non grata* war, schickte er 1954 seinen Sohn Paulo voraus, um in der Heimatstadt zu erkunden, wie man in Málaga über eine öffentliche Ausstellung seiner Werke

denkt. Doch die Hartnäckigkeit der spanischen Behörden und der frühe Tod von Paulo verhinderten die Erfüllung von Picassos Wunsch. »Entartete Kunst« hieß damals das Schlagwort, das man bereitwillig von den Nationalsozialisten übernommen hatte.

Der New Yorker Architekt Richard Gluckman hat für die Picasso-Sammlung den Palacio de los Duques de la Buenavista, einen Palast im Renaissance- und Mudéjarstil, umgestaltet und um neue Gebäude ergänzt. Gluckman, Architekt des Georgia O'Keeffe Museums in Santa Fe (New Mexico) und des Andy Warhol Museum in Pittsburgh, war schon in den frühen neunziger Jahren mit Picasso und Málaga in Berührung gekommen. Damals organisierte Carmen Giménez, Direktorin des neuen Picasso-Museums, eine Schau über die klassische Periode des Künstlers, die erste Picasso-Ausstellung in Málaga. Zu diesem Zweck renovierte Gluckman die Säle des gegenüber der Kathedrale gelegenen Bischofspalastes, wo noch heute eine kleine, aber feine Dauerausstellung des Meisters zu sehen ist. Bei der Renovierung des Palacio de Buenavista in der Judería gab es völlig andere Probleme zu berücksichtigen. Da die Räume des Palastes lediglich für den Sammlungsbestand ausreichten, mußte die Kommune 18 angrenzende Bauwerke hinzukaufen, die nach der offiziellen Eröffnung für Auditorium, Archiv, Restaurierungswerkstatt, Bücherei, Verwaltung und Museumspädagogik ausgebaut wurden. Sechs Neubauten, ein länglicher Riegel mit Oberlicht für Wechselausstellungen und einige kleinere Bauwerke, kamen hinzu.

Im Palacio Buenavista dominiert die symmetrische Grundrißgestaltung der spanischen Renaissance-Architektur, während maurische Einflüsse vornehmlich in den Dekorationen und Kapitellen vorherrschen. Dagegen ließ sich Gluckman in seinem Erweiterungsprojekt, nach eigener Aussage, sowohl vom modernen, orthogonalen Stil als auch von den asymmetrischen Raumorganisationen maurischer Bauweise inspirieren. Überzeugend gelang ihm die Eingliederung der weißen Kuben in die städtische Textur, ebenso der rückwärtige Anschluß zur Calle de Alcazabilla: Von einem kleinen Palmehain wird der Blick über die Reste des römischen Theaters bis hinauf zur maurischen Alcazaba gelenkt. Als Glücksfall erwies sich, daß während der Bauarbeiten phönizische und römische Reste am Palast entdeckt wurden, die nun auch im Museum besichtigt werden können. Das Museo Picasso erhielt 2006 vom American Institute of Architects einen Ehrenpreis, womit es für die gelungene Adaption des fast 500 Jahre alten Bauwerks und seine harmonische Einbindung in die Altstadt gewürdigt wurde.

Die Picasso-Sammlung bildet das Erbe von Paulos Witwe Christine Ruiz Picasso und ihres Sohnes Bernard. Beide erklärten während der Museumseröffnung, es bestehe die Absicht, die Kunstwerke ohne jegliche Bedingung und aus purer Großzügigkeit dem Museum zu übergeben.

Angesichts der Inflation von Picasso-Museen in Paris, Barcelona und Münster drängt sich die Frage auf, wie es um den Sammlungsbestand des neuen Picasso-Museums in Málaga bestellt ist. Gegenüber dem Picasso-Museum in Barcelona, in dem hauptsächlich die frühen Epochen vertreten sind, verfügt das neue Museum in Málaga über sämtliche Werkphasen. Zu den wichtigsten Gemälden gehört das aufwühlende Porträt des toten Freundes Casagamas (1901), das einfühlsame Bildnis des jungen Paulo mit Mütze (1923), die zarte Graphik *Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse* (1933) und *Jacqueline assise* (1954). Einige juristische Fallstricke sind nicht zu übersehen: Von den 204 Kunstwerken sind zwar die meisten Schenkungen, aber 49 sind nur Leihgaben auf zehn Jahre. Und sogar 40 – darunter die wertvollsten – mußten bereits nach einem Jahr zurückgegeben werden.

Die Ausstellungsaktivitäten des neuen Museums stellen in der Regel den großen Sohn der Stadt in den Mittelpunkt der Wechselausstellungen. Hin und wieder widmet man sich auch gänzlich anderen Themen. So gab es Anfang 2008 eine interessante Schau über 50 Jahre Porträtfotographie: »De lo Humano. Fotografía internacional 1900–1950«.

Wolf Vostell, Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres, 1998 (S. 150)

Malpartida de Cáceres in der Extremadura ist ein verschlafenes Nest. Hier sitzen die Alten schon am frühen Morgen mit Filzpantoffeln und Schirmmützen in der Sonne und harren des kommenden Tages. Ein spanisches Dorf wie jedes andere, könnte der Besucher meinen, wüßte er nicht, daß sich

ganz in der Nähe eines der anspruchsvollsten Avantgarde-Museen befindet. Sein Name – Museo Vostell Malpartida – klingt etwas gewöhnungsbedürftig. Doch seitdem ihm der Ruf voraussetzt, das größte Fluxus-Museum zu sein, hat man sich in dieser ländlichen Gegend recht schnell auf das Ungewöhnliche eingestellt. Trotzdem wird der Besucher den Eindruck nicht los, Malpartida sei zu seinem Image als Hort der Avantgarde wie die Jungfrau zum Kinde gekommen. Wundersam dabei war, daß den Rheinländer Wolf Vostell während eines Prado-Besuchs 1958 die tiefreligiösen Bilder Francisco de Zurbaráns in den Bann gezogen hatten. Auf der Suche nach weiteren Gemälden des Barockmalers gelangte er ins Kloster Guadalupe, das damals eine bedeutende Zurbarán-Sammlung beherbergte. Seine Leidenschaft galt seitdem nicht nur der Malerei des extremen Malers, sie galt ebenso der herb-bizarren Felsenlandschaft und dem klaren Licht der Extremadura, und nicht zuletzt einer Frau aus Guadalupe, mit der er seitdem seine Passionen teilen konnte.

Das Museum liegt, 3 km von Malpartida de Cáceres entfernt, im Naturschutzgebiet Barruecos, am Rande von seltsam abgerundeten Felsformationen, die Vostell bereits 1974 dazu inspiriert hatten, ausgerechnet auf diesem Fleck sein Museum zu errichten. Unvermutet tritt hinter einem der vielen Hügel das Museumsgebäude hervor, das sich in Farbe und Gestalt bestens der äußeren Umgebung anpaßt. Das Schrilte der Fluxus-Kunst ist diesem Bauwerk nicht anzusehen. Einzig eine Autoskulptur, wie eine Rakete gen Himmel gerichtet, ist von fern her sichtbar. Ansonsten ist der Besucher friedlich gestimmt, wenn er vor der Museumseinfahrt weidende Esel sowie Herden von Schafen und Rindern erblickt.

Wolf Vostell hat bewußt in dieser geradezu idyllischen Landschaft auf jeden provozierenden Eindruck verzichtet. Einige spanische Besucher waren daher wohl eher von der gepflegten Anlage als von den Kunstwerken angetan. In der Tat ist das Gebäude, das heute das Museum beherbergt, einzigartig. Seit dem 18. Jahrhundert ist hier Schafswolle gewaschen worden, bis die Arbeit eingestellt und das Bauwerk 1989 unter Denkmalschutz gestellt wurde. Überblickt man die Mauern an der Rückfront des Museums, zeigt sich der ganze Reiz der Landschaft. Unvermutet wird ein Weiher sichtbar, während sich im Hintergrund die Felsmassive der Barruecos, ein einzigartiges Brutgebiet für Weißstörche, auf-türmen. Mittendrin, als wäre es schon immer dort zwischen den Felsen gewesen, erblickt man Vostells einbetoniertes Auto. Und im Hof ragt eine aus Flugzeugteilen und Autos aufgetürmte Rakete hervor. Sie trägt den kuriosen Titel *Warum dauerte der Prozeß zwischen Pilatus und Jesus nur zwei Minuten?*

Das von Vostell 1976 gegründete Museum ist natürlich nicht wegen seines architektonischen Entwurfs bedeutend, sondern wegen des umfassenden künstlerischen Konzepts, der überzeugenden Verbindung von Kunst und Natur. Leider dauert es sehr lange, bis die heutige Gestalt des Museums erreicht wurde. In den neunziger Jahren gab es insgesamt zwei Renovierungsphasen, die bis 1998 dauerten. Der im selben Jahr verstorbene Künstler konnte das Ende der Renovierungsarbeiten leider nicht mehr miterleben. Doch immerhin bewirkte Vostell, daß das Museum im provinziellen Malpartida zu den aktivsten Kunstzentren in der Ära nach Franco wurde. Zwischen 1977 und 1983 veranstaltete der Fluxus- und Happening-Aktivist mitten in dieser Idylle mehrere Kunsttage, die Verbindungen zu spanischen und portugiesischen, aber auch zu polnischen Künstlern knüpften. Seit 1999 gibt es sogar den jährlich stattfindenden Ciclo de Música Contemporánea.

Der Grundstock des Fluxus-Museums, das heute von einem Trägerverein gesichert wird, geht auf das Jahr 1996 zurück: Der Italiener Gino di Maggio, der 1990 die Biennale-Ausstellung »Ubi Fluxus, ibi motus« in Venedig organisierte, schenkte dem Vostell-Museum seine umfangreiche Fluxus-Sammlung, die 250 Werke von 31 Künstlern umfaßt. Die Dauerausstellung präsentiert neben Videos, Environments, Assemblagen und Objekten auch Partituren. Vertreten sind Photos der Robot-Opera-Aktion (1965) von Nam June Paik und Charlotte Moorman, Ben Pattersons Anordnung für ein akustisches Gesamtkunstwerk mit Materialien der arte povera (1960) und Alan Kaprows *Fluids*, eine photographische Dokumentation langsam schmelzender Eisblöcke. Während die Vostell-Arbeiten – die raumgreifenden Automobil-Environments, die dem Zerfallsprozeß anheimgegebenen Fernseh-

apparate, die weißen Motorräder aus der ehemaligen Privat-Eskorte Francos – in einem schummrig-höhlenartigen Museumsflügel untergebracht sind, befindet sich der Sammlungsbestand in einem lichten, fast beschaulichen Gebäudetrakt. Diese Nachbarschaft setzt spannungsvolle Akzente.

Rafael Moneo, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1985 (S. 154)

Bereits der Name Mérida gibt einen Hinweis auf die alte Römerstadt Emerita Augusta. Sie wurde von Kaiser Augustus gegründet und galt seinerzeit als größte und wichtigste römische Kolonie auf der Iberischen Halbinsel. Noch heute besitzt die zweitgrößte Stadt der Extremadura zahlreiche Zeugnisse aus der römischen Epoche, etwa die Brücke über den Río Guadiana, den Trajanbogen und den Diana-Tempel. Oberhalb des Flusses erstrecken sich zudem Theater und Amphitheater. Ende der siebziger Jahre wurden angrenzende archäologische Ausgrabungen vorgenommen, die umfangreiche Überreste von Häusern, Straßen und Teilen einer Nekropolis zu Tage förderten.

Rafael Moneo erhielt daraufhin den Auftrag, über dem freigelegten Ruinenfeld ein Museum eigens für die Fundstücke zu errichten und eine Verbindung zu dem Grundstück mit Theater und Amphitheater herzustellen. Der spanische Pritzker-Preisträger genöß bereits damals einen außerordentlichen Ruf wegen des kurz zuvor vollendeten Rathauses in Logroño und des Madrider Bankgebäudes Bankinter. Der Architekturhistoriker Antón Capitel bemerkte einmal, das Museo Nacional de Arte Romano markiere einen »Wendepunkt in der zeitgenössischen spanischen Architektur«. Rafael Moneo gelang es nämlich, mit dem Museumsgebäude eine Ahnung vom römischen Leben in Mérida zu vermitteln, ohne dabei in die Falle bloßer Nachahmung zu laufen. In der Blütezeit der Postmoderne schuf der Madrider Architekt ein Bauwerk, das sich nicht einfach mit architektonischen Elementen aus römischer Zeit schmückte. Ihn interessierte kein beliebiges Zitieren aus dem antiken Kanon. Sein Konzept bestand dagegen im Evozieren römischer Konstruktionstechnik, um für die archäologischen Objekte die möglichst passende Atmosphäre zu schaffen.

Unweigerlich fühlt sich der Museumsbesucher in eine römische Basilika versetzt, doch durch die schlichte Gliederung des abstrakten Raumes erinnert man sich möglicherweise auch an die Industriebauten von Peter Behrens und Hans Poelzig ein. Diesen komplexen Bezugsrahmen aus antiken und modernen Verweisen hat Antón Capitel zu Recht als »eklektischen Rationalismus« bezeichnet.

Rafael Moneo schuf einen durchlaufenden Raum mit großen Parallelmauern, die von Bögen vom Format des Trajanbogens durchbrochen werden. Diese seriell gestalteten Bögen finden sich in die Strebebepfeiler übersetzt, die die südliche Fassade rhythmisieren. Moneo ging von der Vorstellung aus, die Monumentalität römischer Bauwerke ließe sich gut durch die serielle Gliederung der mächtigen, quergestellten Bögen darstellen. Außerdem durch einen langgestreckten Verbindungsraum, der an das Hauptschiff gotischer Kathedralen erinnert. Das architektonische Konzept wird durch die offengehaltenen Nischen zwischen den Bögen vervollständigt. Diese Öffnungen, in denen die wertvollsten archäologischen Schätze untergebracht sind, erinnern an die Seitenschiffe einer Kirche. Die zugrundeliegende konstruktive Logik manifestiert sich also, wie Rafael Moneo betont, in den parallel gestellten Bögen, den aufeinanderfolgenden Nischen, mithin in der »Fiktion eines Kirchenschiffs«. Formal ausgedrückt: Sie zeigt sich im Gefüge von »Intervallen, Proportionen und Öffnungen«.

Weil die parallel hochgezogenen Mauern die tragende Struktur des Gebäudes bilden, wurden sie in Beton gegossen. Diese moderne Konstruktion bleibt allerdings unsichtbar, weil dem Besucher lediglich die höchst eindrucksvolle Verkleidung durch Ziegel auffällt. Der Backstein wurde als einheitlicher Baustoff dem Mauerwerk vorgeblendet.

In der darunter liegenden Krypta unterbrach Moneo die beeindruckende und klare Konstruktion durch die mächtigen Bögen, um die archäologische Substanz nicht zu beeinträchtigen. So waren der Verlauf einer Römerstraße, die Ruinen der Umfassungsmauern, zahlreiche Säulenstümpfe und die Überbleibsel der antiken Nekropolis ausschlaggebend für die deutliche Trennung von eigentlichem Museumsbereich und archäologischem Feld. Kurios wirkt der unendlich erscheinende, dunkle Tunnel, der im Untergeschoß

die Krypta mit dem benachbarten Theater und Amphitheater verbindet.

Eines der hervorstechenden Eigenschaften von Moneos Museumsarchitektur ist der zenitale Lichteinfall. Er erweist sich als schonendste natürliche Beleuchtung für die ausgestellten archaischen Objekte, da er aufgrund der Raumbgliederung nur die Nischen erreicht. Auch später, bei der Errichtung der Fundación Beulas, griff Moneo auf zenitale Beleuchtung zurück. Nur an der nördlichen Kopfseite des Museo Nacional de Arte Romano gibt es außerdem seitlich angebrachte Fenster, die natürliche Licht eindrucksvoll wie in den Altarraum einer Kathedrale lenkt.

Die außerordentliche Sammlung im Museumsbereich ist, thematisch geordnet, auf mehreren Ebenen verteilt. Auf der Eingangsebene befinden sich die Funde, die den öffentlichen Theateraufführungen, den Bestattungsriten, der Religion und dem privaten Leben des häuslichen Bereichs zugeordnet sind. Eine Büste von Kaiser Augustus in Gestalt des Pontifex Maximus gehört zweifellos zu den Prunkstücken. Auf der unteren Galerieebene sind verschiedenste Gegenstände des Alltagslebens in Vitrinen ausgestellt. Dagegen macht die zweite Galerieebene das Leben in Emerita Augusta in seinen verschiedensten Facetten anschaulich.

Rafael Moneo, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, 1992 (S. 160)

Palma de Mallorca gilt zwar als eine hoffnungslos dem Tourismus verfallene Stadt, doch sollte man nicht übersehen, daß sie auch einige bedeutende Kunst- und Kulturzentren aufweist. Zu den wichtigsten gehören das Museum für moderne Kunst Es Baluard sowie der Palau Soller, die Fundació La Caixa und der Museu d'Art Espanyol Contemporani der Fundació Joan March. Nicht zu vergessen der Skulpturengarten der Fundació Bartolomé March und der schöne Skulpturenpark der Astroc-Stiftung über der Bucht von Palma. An den Hängen der Vorstadt und mit wunderbarem Blick zum Meer errichtete der Madrider Architekt Rafael Moneo schließlich die Fundació Pilar i Joan Miró. In dieses etwas abseits gelegene Museum verirrt sich nur selten ein Mallorca-Tourist. Offenbar hat es sich noch nicht herumgesprochen, daß das Miró-Museum Mallorcas interessantestes Kunstmuseum ist.

An der Seite des Neubaus, unterhalb von Miró-Villa und Atelier Son Boter, errichtete der katalanische Architekt Josep Lluís Sert, ein enger Freund des Künstlers, Mitte der fünfziger Jahre ein neues Ateliergebäude – eine feingliedrige Betonkonstruktion, deren Fassade mit dem Wechsel der Primärfarben spielt. Später, zwischen 1972 und 1975, baute Sert auf Barcelonas Montjuïc-Hügel die grandiose Fundació Joan Miró. Als Sert 1953 mit der Planung des Ateliergebäudes in Palma begann, ist er gerade, als Nachfolger von Walter Gropius, Dekan an der Graduate School of Design in Harvard geworden. 1985 übernimmt Rafael Moneo Serts Lehrstuhl und wird schließlich 1991 Josep Lluís Sert Professor an der amerikanischen Eliteuniversität. Es war also keineswegs zufällig, daß ausgerechnet Moneo von der Miró-Stiftung beauftragt wurde, auf dem Grundstück des Ehepaars Miró für die Werke aus der letzten Schaffensperiode des Künstlers ein Museum zu errichten.

Rafael Moneo errichtete den Neubau der Fundació Pilar i Joan Miró als geradlinigen dreigeschossigen Längskörper neben dem Ateliergebäude. Der obere Gebäudeabschnitt mit außenliegenden Betonlamellen beherbergt Bibliothek, Seminarräume, Depots, Werkstätten und einen Saal für Wechselausstellungen. Die in der unteren Ebene befindliche Galerie grenzte der Madrider Architekt wie eine Festung gegen die zersiedelte Landschaft ab, von der bereits Miró befürchtete, daß ihre »schrecklichen Wolkenkratzer« sein Grundstück einmal von allen Seiten »umringen« könnten. Moneo nahm die Ängste Mirós ernst, als er über seinen Entwurf schrieb: »Seit den fünfziger Jahren versperrten die umgebenden Eigenheime und Hochhäuser den Blick und bedrängten Mirós Grundstück. Mein Museumsneubau sollte nicht hoch hinausragen, sondern entschieden gegen die gebaute Umgebung reagieren. Ich stelle mir die Galerie, ein wichtiger Teilbereich des Gebäudes, wie eine militärische Festung vor, die sich den eindringenden Feinden entgegenstellt. Mit ihrer kantigen und dynamischen Gestalt antwortet sie zornig auf die fremden Gebäude, die den schönen Hang ruinieren.«

Den sternförmig gezackten Baukörper mit den Gemälden Mirós dockte Moneo an das lang gestreckte Volumen

an. Diesen Sternsaal gestaltete der Architekt als »diskontinuierliche, fragmentierte und zersprungene Galerie«. Tatsächlich spiegelt sich die Leichtigkeit von Mirós Œuvre in den organisch wirkenden Raumfolgen, die jede Wiederholung vermeiden. Die fließende Raumstruktur akzentuierte Moneo mit Sichtbetonplatten, schräg angebrachten Lichtschächten, dezenten Ausblicken, Raumteilern und lichtdurchlässigen Alabasterplatten.

Rafael Moneo hat einen *locus amoenus* innerhalb einer feindlichen Umwelt geschaffen: Auf dem Galeriedach entdeckt man eine kontemplative Seenplatte, aus der drei Lichtschächte hervorstehen. Und in der terrassenförmigen Landschaft wurde ein Skulpturengarten angelegt, in dem Mandelbäume und einheimische Pflanzen gedeihen.

Und wie stellt sich die Stiftung die Zukunft des Museums vor? Laut Satzung soll es »offen für die neuesten Konzepte und Schöpfungen der modernen Kunst sein«. Aber auch »ein Treffpunkt für Schriftsteller, Künstler, Musiker (...), ein idealer Ort zum Nachdenken und Schaffen«. Weit über dem touristischen Gewusel von Palma gelegen, bietet sich dieser Ort als Enklave für den künstlerischen Austausch an.

Herzog & de Meuron, Tenerife Espacio de las Artes (TEA), Santa Cruz de Tenerife, 2008 (S. 164)

Selbst auf der Touristeninsel Teneriffa gab es in den letzten Jahren einen wahren Architekturbauboom, der auch namhafte Architekten anzog. Einer der ersten war Santiago Calatrava, der 2003 am Rande des Hafensareals von Santa Cruz de Tenerife mit theatralischer Geste ein weißfunkelndes Konzerthaus ans Ende des Hafensareals setzte. Eine völlig andere Architektursprache verfolgten Artengo Menis Pastrana, die 2007 ebenfalls in Santa Cruz ein Sportstadion der archaischen Gewalt eines Vulkans nachempfanden. Schließlich bekam das Basler Büro Herzog & de Meuron den Auftrag, an einem sensiblen innerstädtischen Bereich das Kulturzentrum Tenerife Espacio de las Artes – kurz TEA – zu errichten. Da das TEA entlang des Barranco de Santos gebaut werden sollte, der die Grenze zwischen Alt- und Neustadt markiert, war von den Architekten entsprechendes Feingefühl für die Bauaufgabe gefordert.

Die Schweizer entschieden sich, den längs des Barranco de Santos sich erstreckenden Baukörper in das urbane Gewebe einzufügen und damit die Grenzlinie zwischen Neu- und Altstadt zu akzentuieren. Wer nachts die General-Serrador-Brücke in Richtung Neustadt überquert, erblickt zwangsläufig die lang gestreckte Betonfassade und wird vielleicht überrascht die unregelmäßige Pixelstruktur entdecken, deren Löcher es hier und da erlauben, Blicke ins Innere zu werfen. Als erstes erkennt man die Bibliothek des Kulturzentrums. Zugleich wird einem gewahr, wie sehr diese Einrichtung durch künstliche Lichtquellen strukturiert ist – aus der Werkstatt von Herzog & de Meuron stammende Lampen, die stilsicher an 6 m langen, glühenden Glasstäben abgehängt sind. Die grandiose und benutzerfreundliche Bibliothek des TEA ist nicht nur tag-, sondern auch nachtaktiv, denn sie gestattet es jedem, täglich rund um die Uhr an diesem außergewöhnlichen Ort zu arbeiten.

Der auf abschüssigem Gelände errichtete Tenerife Espacio de las Artes ist nach außen durch eine dunkel getönte Fassade abgeschirmt. Anders verhält es sich, wenn man entlang der neu geschaffenen Straße geht, die Herzog & de Meuron wie eine Schneise durch den Baukörper trieben. Sie führt von der merkantill geprägten Neustadt, vorbei an den verglasten Schauseiten der Bibliothek, über eine ausladende Rampe hinunter zum angrenzenden Museo de la Naturaleza y el Hombre. Vor dem weiträumig gestalteten Foyer des TEA weitet sich diese *promenade architecturale*, die unmittelbar über der Bibliothek verläuft, zu einem halb überdachten Platz, der rechts und links Einblicke in die tiefer gelegenen Bibliotheksbereiche gewährt. Bereits beim Madrider CaixaForum waren Herzog & de Meuron darauf bedacht, das Gebäude in einen eigens geschaffenen, öffentlichen Platz zu integrieren. In Santa Cruz ist das strukturierende Merkmal die Dreiecksgestalt des Platzes, dessen geometrische Form sich in vielfältigen Bezügen sowohl im Innern der Bibliothek als auch an der Kubatur zeigt. Allein durch dieses ausgeklügelte Bezugssystem, das einer komplexen Geometrie gehorcht, verknüpft sich der neu geschaffene städtische Raum mit den frei zugänglichen Räumen innerhalb des Gebäudes.

Die Hofräume sind zweifellos eine Besonderheit des TEA – der eine ist mit Gewächsen Teneriffas bepflanzt, der

andere zeichnet vage den dreieckigen Grundriß nach und ist als Steingarten angelegt. In diesem Raum hat der einheimische Künstler Juan Gopar eine Wand mit punktierten Mustern errichtet, die gut mit der Pixelfassade harmoniert. Viele Bibliotheksbenutzer werden diesen Innenhof als meditativen Rückzugsort erleben. Als einen *hortus conclusus*, angrenzend an die einzigartige Bibliothek, die ein intelligentes Spiel aus Transparenzen und Spiegelungen, Massen und Perforationen, Kompaktheit und Auflösung bietet.

TEA-Direktor Javier González de Durana hofft, daß etliche Bibliotheksbesucher auch vom künstlerischen Programm des neuen Kulturzentrums angelockt werden. Zu diesem Programm gehört im Erdgeschoß, angrenzend an Bibliothek und Café, das regionale Photographie-Zentrum, das im Herbst 2008 mit einer Ausstellung über die Photo- und Plakatkunst der sowjetischen Avantgarde eröffnete. Das erste Geschoß ist für die Verwaltungsräume und die Wechselausstellungen reserviert. Das wie eine Black Box wirkende Auditorium, das auf dem 2. Geschoß untergebracht ist, präsentiert unter anderem Filmreihen zu den jeweiligen Ausstellungsthemen, etwa zur anspruchsvollen Eröffnungsausstellung »COSMOS. En busca de los orígenes – de Kupka a Kubrik«. Diese Ausstellung unterstreicht den Anspruch des TEA, mit dem musealen Niveau von Sáenz de Oízas Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) in Las Palmas de Gran Canaria gleichzuziehen. Die Spannweite der Ausstellungen umfaßt auch ein im Dezember 2008 veranstaltetes Symposium, das sich mit der öffentlichen Kunst in der spätfraunquistischen Zeit auseinandersetzte.

Das Kulturzentrum sollte ursprünglich unter dem Namen Instituto Oscar Domínguez den Sammlungsbestand des kanarischen Surrealisten Oscar Domínguez präsentieren, nebst Werken von Künstlerfreunden wie Man Ray und Germaine Krull, aber auch zeitgenössischer Künstler wie Imi Knoebel und Jiri Georg Dokoupil. Diese im 2. Geschoß untergebrachte Sammlung ist seit der Namensänderung in Tenerife Espacio de las Artes, und mit der Hinzunahme der öffentlichen Bibliothek, nur noch ein Teilbereich des neuen Zentrums.

Die Ausstellungsräume wurden in der Regel zurückhaltend gestaltet, dennoch fällt auf, daß einige Wände absichtlich unbehandelt blieben: Hier wird die Rohheit der dunklen Pixelfassade ungeschönt gezeigt, was natürlich dazu führt, daß diese Räume, die jedes Ausstellungsobjekt überstrahlen, schwerlich für museale Zwecke taugen. Der Blick wird auf die Konstruktion gelenkt, ohne daß man wirklich erkennt, wie aufwendig die Schalungstechnik war, um die gleichsam aleatorisch angeordneten (nach außen verglasten) Löcher zu erzeugen. Auch das auskragende Dach an der Avenida San Sebastián läßt nicht unbedingt vermuten, daß sich dahinter eine Stahl-Fachwerkkonstruktion verbirgt. Das TEA wartet also mit so mancher Überraschung auf.

Álvaro Siza Vieira, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1993 (S. 170)

Santiago de Compostela ist wie eine museale Pilgerstadt. Weil sich dieses Erscheinungsbild auch in der Zukunft nicht ändern soll, gibt es innerhalb der Altstadt keinerlei moderne Bauwerke. Nur jenseits der sie umgebenden Ringstraße gab es hin und wieder Vorstöße in moderneres Terrain. Als die Xunta de Galicia den portugiesischen Architekten Álvaro Siza Vieira Ende der achtziger Jahre beauftragte, am Altstadtrand ein Museum für zeitgenössische Kunst zu bauen, hatte man noch seine Renovierungsarbeiten in Lissabons legendärem Chiado nach der verheerenden Brandkatastrophe vom August 1988 in frischer Erinnerung. Doch so ganz traute die Landesregierung Alvaro Siza offenbar nicht. Denn sie fürchtete um das Erscheinungsbild des imposanten Klosters Santo Domingo de Bonaval, an dessen Seite sich das Museum erheben sollte. Siza gestand später ein, man habe ihn gebeten, das neue Museum zu verstecken. Zum Glück konnte Siza die Vorstellung seiner Auftraggeber abwehren, das Museum abseits der Straße und inmitten des Gartens von Santo Domingo de Bonaval zu errichten. »Das Museum durfte nicht als Annex in den Garten verlagert werden, es gehört direkt an die Straße, da es Teil des städtischen Lebens ist.«

Álvaro Siza bewältigte schließlich eine doppelte Aufgabe. Anhand eines Entwurfs aus dem 18. Jahrhundert und in Zusammenarbeit mit der Landschaftsarchitektin Isabel Aguirre

und dem Bildhauer Eduardo Chillida restaurierte er den verfallenen Klostergarten. Dabei respektierte er die terrassenförmige Anlage, beließ übriggebliebene Mauern und fügte Skulpturen von Chillida hinzu. Erst beim zweiten oder dritten Hinsehen fallen die Übereinstimmungen zwischen der Wegeführung von Park und Museum auf: »Die Hanglage des Gartens inspirierte mich beim Museumsentwurf. Die Gartengestaltung beeinflusste die Gänge und Grundrisse im Museum: Die Aufwärtsbewegung im Gebäude korrespondiert mit derjenigen im Klostergarten, die Winkel reflektieren die geometrischen Verhältnisse des Gartens.«

Die Wegeführung im Museum erschließt sich nicht sofort. Dem kompakten Ensemble liegt vielmehr eine verborgene Ordnung zugrunde. Es überrascht, daß sich der massive Granitbau in drei verschachtelte Baukörper unterteilt – Bereiche für Atrium und Büros, für Auditorium und Bibliothek, schließlich für Ausstellungssäle. Siza entschied sich dafür, die Baukörper aufzuspalten, um klar strukturierte Räume, ausgerichtet auf den geometrischen Wegeverlauf des Klostergartens, zu erhalten. Die langgestreckten Räume von Foyer, Café und Buchladen sind so aufeinander bezogen, daß sie in der Mitte – dies ist die zweite Überraschung – ein Atrium freilassen, das im Erdgeschoß verborgen bleibt. Álvaro Siza entwarf keine offenen, sondern sequenzartige Räume, die über verschiedene Ebenen und Zwischenebenen sowie durch unverhoffte Blickbezüge miteinander verbunden sind. Natürliches und künstliches Licht läßt diese Räume stets anders erscheinen. Es fließt nicht nur über die abgehängte Decke, sondern fällt auch durch seitliche Öffnungen und läßt leuchtende Bänder entstehen, wie etwa den eindrucksvollen Lichtgaden im Foyer. Analog zu dem Wegesystem des Klostergartens führen die Museumsgänge immer höher hinauf, bis sie schließlich auf einer offenen Dachterrasse mit Skulpturengärten münden.

Eine weitere Überraschung verbirgt sich hinter der Konstruktion. Siza hat sie zugleich versteckt und enthüllt. In einem Gespräch mit dem Autor bekannte er, daß ihn die galizische und nordportugiesische Bautradition, die Verwendung des Granit, stark geprägt habe. Zwar respektiert das Galizische Zentrum für Zeitgenössische Kunst diese Tradition, doch tatsächlich besteht die Fassade nur aus 5 cm dicken Granitplatten. Die Hülle täuscht also nur eine massive Steinwand vor. In Wirklichkeit ist unter der Granitverkleidung ein Stahlskelett verborgen, das lediglich an der Straßenfassade und am Portikus sichtbar wird. Dieses Schwanken zwischen Tektonischem und Nichttektonischem ist zumindest unter spanischen Architekten ungewöhnlich, da sich diese wesentlich mehr an der Tektonik orientieren.

Das Centro Galego de Arte Contemporáneo verfügt über eine umfangreiche Kunstsammlung, die die Zeitspanne seit den sechziger Jahren umfaßt. Zwar wurden anfangs besonders galizische Künstler bevorzugt, doch mittlerweile ist das Spektrum sehr umfassend. Angekauft wurden beispielsweise Werke von Joseph Beuys, Christian Boltanski, Rebecca Horn, Donald Judd und Marie Jo Lafontaine. Auf den oberen Etagen, die für Wechsellausstellungen reserviert sind, zeigte man in den letzten Jahren Ausstellungen des Architekten Juan Navarro Baldeweg und der Aktionskünstlerin Marina Abramovic.

Juan Navarro Baldeweg, Museo de Altamira, Santillana del Mar, 2000 (S. 176)

Der Madrider Architekt Juan Navarro Baldeweg kann durchaus als Experte für Archäologische Museen gelten. In einem begrenzten Wettbewerb setzte er sich Anfang 2001 mit seinem Entwurf für das Museum der menschlichen Evolution in Burgos durch und verwies Arata Isozaki, Jean Nouvel, Steven Holl und Cruz y Ortiz auf die Plätze. Das Museum soll unmittelbar an den archäologischen Fundstellen der Atapuerca-Höhle gebaut werden. Parteipolitische Manöver verhinderten jedoch bis zum Frühjahr 2006 den Beginn der Bauarbeiten. Besser erging es Navarro Baldeweg mit der Errichtung des Altamira-Museums an der Kantabrischen Küste, in der Nähe des Badeortes Santillana del Mar.

Die archaischen Tierdarstellungen in der Altamirahöhle, die 14000 Jahre alt sind, gehören zum spanischen Nationalheiligtum und verlangen als Weltkulturerbe unbedingten Schutz. Da endlose Menschenströme die Zeichnungen zu zerstören drohten, wurde die Höhle 1979 für die Öffentlichkeit geschlossen. Zu diesem Zeitpunkt zählte man jährlich 166000 Besucher. Erst 1982 wurde die Sixtinische Kapelle des Paläolithikums, wie Altamira gerne genannt wird, wieder

öffentlich zugänglich. Jedoch nur mit schriftlichem Antrag und zwei Jahren Wartezeit.

Ein Ausweg aus dieser mißlichen Lage fand sich erst, als man 1992 beschloß, die Höhle an einem anderen Ort zu rekonstruieren. Geplant war eine sogenannte Neocueva mit einer originalgetreuen Reproduktion der Höhlenmalereien. Angrenzend sollte ein Museum und ein Zentrum für Höhlenforschung entstehen. Juan Navarro Baldeweg errichtete das Ensemble etwa 100 m von der authentischen Altamira-Höhle entfernt. Die Restauratoren Matilde Múzquiz und Pedro Saura verwendeten für die Nachbildungen größtenteils natürliches Kalksteinpulver, daneben Polyesterharz, auf das mit mineralischen Pigmenten die Tierdarstellungen aufgebracht wurden. Für die Besucher hat dies den unschätzbaren Vorteil, daß sie sich nicht mehr dreißig Monate im Voraus anmelden müssen. Und daß sie nun die Gravuren und Malereien ohne die hinterlassenen Spuren unzähliger Touristen bewundern können.

Neben der Neocueva ist auch Juan Navarros Museumsneubau eine Augenweide: eine Symbiose aus Farbe und Volumen. Die terrassenförmige Konstruktion und die zurückhaltenden Ockertöne der Fassade passen sich unauffällig der Hügellandschaft an. In diesem Projekt hat man überall das Gefühl von Höhle und Hügel, meint der Madrider Architekt, der sich auch erfolgreich als Maler und Bildhauer betätigt. Diesen Eindruck bekommt man tatsächlich durch das grüne Dach, aber auch durch die Anpassung des Gebäudes an den Neigungswinkel des Hügels. Navarro Baldeweg hat das Bauwerk, das neben der Höhlenkopie ein archäologisches Museum, eine Bibliothek, eine Restaurierungswerkstatt, einen Verwaltungstrakt und ein Café besitzt, im Sinne einer architecture parlante interpretiert – als eine geologische Tektonik. In den Ausstellungsräumen wird beispielsweise die Geschichte des Hobbyforschers Marcelino Sanz de Sautuola erzählt, der 1879 zusammen mit seiner Tochter Maria die Tierzeichnungen in der Höhle entdeckte. Dem Architekten gelang es in Santillana del Mar, die Innenräume durch den immateriellen Lichtzauber zum Schweben zu bringen. Die Ausstellungsbereiche sind strukturiert von durchlaufenden, nach Norden ausgerichteten Shed-Oberlichtern, die eine Länge von 45 m haben.

Ein visuelles Erlebnis ist die Bibliothek: Sie ist in wohl-dosiertes natürliches Licht getaucht und gibt durch eine verglaste Trennwand den Blick auf das schwarze Gesteinsmassiv der Neocueva frei, das an zahllosen Stahlseilen aufgehängt ist und wie ein Bühnenbild wirkt. Diese Assoziation ist durchaus von Navarro Baldeweg beabsichtigt, da er dem Besucher keineswegs weismachen will, er befände sich in der wirklichen Höhle. Mit einem Höhlen-Disneyland, wie es ein Kritiker der spanischen Tageszeitung *El País* bemängelte, hat das Gebäude nichts gemeinsam, eher mit einer Inszenierung, die sich streng architektonischer Mittel bedient.

Die Museumsdirektion weist darauf hin, im Einverständnis mit Juan Navarro Baldeweg habe man sich darauf geeinigt, aus dem international bekannten Juwel der Menschheitskunst keinen Themenpark zu machen. Dagegen wolle man einige angrenzende Häuser für Wechsellausstellungen nutzen und die Umgebung der Höhle mit einem Mischwald aus Eichen, wilden Pinien, Birken, Haselnußsträuchern, Eschen, Erlen, Ulmen, Farnen und Heidekraut bepflanzen, Arten, die zur Zeit des paläolithischen Künstlers hier wuchsen. Ein anspruchsvolles Ziel zur Bewahrung der Sixtinischen Kapelle des Paläolithikums.

Santiago Calatrava, Museo de les Ciències Príncipe Felipe, Valencia, 2002 (S. 180)

Seit einigen Jahren befindet sich Valencia in architektonischer Aufbruchsstimmung. Endlich wollte man weg vom ewiggleichen touristischen Image von Sonne, Meer und Strand. Deswegen setzte die Stadtverwaltung Anfang der neunziger Jahre auf eine vollkommen neue Strategie: Der in Valencia geborene Santiago Calatrava sollte inmitten des Rio Turia eine Kunst- und Wissenschaftsstadt (Ciutat de les Arts i de les Ciències) errichten. Der Gedanke war keineswegs abwegig, denn das Flußbett war nach einer Überschwemmungskatastrophe von 1957 ausgetrocknet und in den nachfolgenden Jahrzehnten in eine Flaniermeile umgewandelt worden. Heute läßt der Rio – wie ihn die Valencianos nennen – zum Joggen und Schlendern ein, vorbei am Musikpalast, an Gärten, Fontänen, Fußballplätzen und Altstadttürmen. Hält man sich in Richtung Meeresufer, werden allmählich die Konturen der Ciutat de les Arts i les Ciències

sichtbar. Zunächst erscheint der Palau de les Arts (Kunstpalastrak), ein gigantisches Gebilde für Theater-, Tanz- und Opernaufführungen, das unweigerlich an einen Riesenkäfer erinnert. Mit diesem Kulturtempel, in dem sich simultan drei verschiedene Bühnen bespielen lassen, möchte Valencia endlich Anschluss an die international renommierten Theater bekommen und aus dem Schatten von Madrid und Barcelona heraustreten.

Die 2005 fertiggestellte Ciutat de les Arts i de les Ciències ist ein blendend weißes fünfteiliges Ensemble, das von Wasserflächen umgeben ist, auf deren Grund weiße Keramikscherven glitzern. Diese Trencadis genannten Mosaiksteine, die beispielsweise auch Gaudís Parque Güell in Barcelona schmücken, bedecken in der Calatrava-Stadt rekordverdächtige Flächen. Innerhalb von zehn Jahren durfte Calatrava die ansehnliche Summe von 500 Millionen Euro verbauen. Zuerst errichtete er das hinter dem Kunstpalastrak gelegene Hemisfèric, ein Imax-Kino in Gestalt eines Riesenauges über dem Wasserspiegel des künstlichen Sees. Dahinter erhebt sich das Umbracle, eine von filigranen Parabolbögen gerahmte Passage, die an eine fortwährende Metamorphose zwischen Insekt, Farn- und Palmwedel erinnert.

Schließlich erkennt man unterhalb des Umbracle eines der populären Highlights spanischer Museumsarchitektur – das Museu de les Ciències Príncipe Felipe. Der Museumsdirektor schwärmte, das interaktive Museum habe es geschafft, die Schallmauer von acht Millionen Besuchern in etwas mehr als zwei Jahren zu überschreiten. Natürlich liege dies nicht allein an dem Konzept, sondern an der Magie von Calatravas Architektur.

Während die auf rationale Nüchternheit setzenden spanischen Architektenkollegen an diesem bildhaften Baustil, der sich an Gaudís Tragkonstruktionen orientiert, wenig Gefallen finden, reagieren die Besucher geradezu enthusiastisch. Offenbar hat es ihnen vor allem die organische Expressivität dieser Architektur angetan: Der aus weißem Beton gefertigte und unverkleidete Skelettbau scheint halb Kathedrale, halb mit scharfen Widerhaken versehene Wirbelsäule eines Urtiers zu sein. Calatrava selbst spricht mit Blick auf das Museum von einem Reflex auf eine zuvor in der Natur bestehende Ordnung, oder er rühmt die Nähe zu kristallinen Formen in der Natur. Im geheimen Zusammenhang zwischen natürlichem und gebauter Form liegt die Philosophie Calatravas. Allerdings legte der Architekt allzuviel Wert auf die expressive Außenwirkung des Museums, die Innenräume sind dagegen recht konventionell gestaltet.

Das Museum, ausgestattet mit 24000 m² Ausstellungsfläche auf drei Etagen, verkauft sich dem Besucher als Supermarkt der Wissenschaftsvermittlung. Bei der Einrichtung des interaktiven Museums im 1. Obergeschoß hat man sich am legendären Exploratorium in San Francisco orientiert. Hier erfährt man beispielsweise, wie Fossile zustande kommen, wie Naturgewalten entstehen und was es mit dem Foucaultschen Pendel auf sich hat. Sämtliche vom Wissenschaftsmuseum organisierte Wechsellausstellungen werden nicht selbst zusammengestellt, sondern eingekauft, zumeist bei amerikanischen Anbietern. Wer die großen Vorzüge von Calatravas Architektur erleben möchte, sollte unbedingt ins 2. Obergeschoß gehen, das eine Raumtiefe und Transparenz ausstrahlt, die für Museumsbauten einzigartig ist.

Am östlichen Rand des Wissenschaftsmuseums Príncipe Felipe wurde 2003 auch die Touristenattraktion Oceanogràfic eröffnet, errichtet nach Plänen des 1997 gestorbenen Félix Candela. Es ist das einzige in Spanien realisierte Projekt Candelas, der 1939 nach Mexiko emigriert war und dort, vornehmlich in den fünfziger und sechziger Jahren, seine feingliedrigen gewölbten Schalenkonstruktionen baute. Für das Oceanogràfic entwarf Candela zwei zentrale Bauten, den Eingangspavillon und das Restaurant. Das gesamte Ensemble wurde nach dem Vorbild eines Archipels konstruiert: Inmitten und am Rande eines künstlichen Sees gruppieren sich die einzelnen Pavillons mit Aquarien, Delphinarium und Aviarium. Zu diesen Pavillons gehört auch ein unterirdisch vernetztes System von Gängen, das wie eine eigenständige Welt funktioniert.

Guillermo Vázquez Consuegra, Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM), Valencia, 2001 (S. 186)

In Valencia sind in den letzten Jahren allein drei neue Museen entstanden – das Wissenschaftsmuseum in der Ciutat de las Artes y las Ciencias, das Instituto Valenciano de

Arte Moderno (IVAM) und schließlich das Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM). Hinter dem umständlichen Namen verbirgt sich die – zumindest architektonisch gesehen – vielleicht interessanteste Kultureinrichtung Valencias.

Der aus Sevilla stammende Guillermo Vázquez Consuegra verstand es vorzüglich, auf dem Grundstück des 1974 abgerissenen Hospital de los Pobres Inocentes einen Museumsbau zu errichten, mit klarem Bezug zur Ringstraße Guillén de Castro und zum angrenzenden archäologischen Garten. Wie das Gros der spanischen Architekten setzt sich Vázquez Consuegra, der 2008 in Cartagena das Meereresarchäologie-Museum vollendete, für ein asketisches Bauen fernab der aktuellen Sensationslust ein. In Valencia beweist er, daß seine Stärken nicht nur in der Einbindung in den städtischen Kontext, sondern auch in der Konstruktion liegen. Mit einer reduzierten Materialpalette – Sichtbeton, Stahl, Aluminium, Glas und Naturstein – gelang ihm eine klare Formensprache.

Der Neubau ist in zwei Blöcke unterteilt – einer birgt die großzügige, lichte Eingangshalle, Verwaltungsräume und eine doppelgeschossige, von oben belichtete Forschungsbibliothek. Der zweite Block ist der Dauerausstellung vorbehalten. Hier führen leicht ansteigende und gekrümmte Rampen an den Themenblöcken des Museums vorbei. Einen dramatischen Akzent bietet eine waghalsige Brücke, die beide Blöcke verbindet. Ihre Expressivität kulminiert im Foyer, wo schnittige Rampen, massive Sichtbetonwände und umlaufende Galerien den Raum strukturieren. Auf die Frage, wie aus Nüchternheit derartige Expressivität entsteht, antwortet Vázquez Consuegra: »Ich wollte das Potential jedes einzelnen Materials erkunden. Beispielsweise führt das Zusammentreffen der gläsernen Deckenleuchten in der Empfangshalle mit dem Corten-Stahl dazu, daß das Glas seine Eigenschaften verstärkt und dabei fragiler, transparenter und leuchtender wirkt.«

Das MUVIM sollte die Kunstszene Valencias vitalisieren. Doch neben dem Wissenschaftsmuseum von Santiago Calatrava und dem IVAM ein drittes Museum zu errichten, erwies sich als vermessen. Zu spät fiel auf, daß es mit den valencianischen Zeugnissen der Aufklärung nicht allzuweit her ist. Ihr Glanz beschränkt sich auf Don Gregorio Mayans y Siscar, der sich rühmte, einmal mit dem großen Voltaire korrespondiert zu haben. Also überlegte man, wie die 8000 m² Grundfläche bespielt werden können, und bereicherte das Museum kurzerhand um das Attribut Moderne. Das half wenig: Der theatralisch inszenierte Rundgang durch fünfzehn Black Boxes ist eher auf Schulklassen zugeschnitten, die nach vorheriger Anmeldung durch den Parcours gescheucht werden.

Dennoch bleibt das überzeugende architektonische Konzept von Vázquez Consuegra. Er versteht es als *promenade architecturale*, mit fließendem Übergang zu den umgebenden Baumbeständen und zu dem Garten des einstigen Hospitals. Dabei akzentuiert er mit Palmen bewachsene Garten ein leichtes, mediterranes Gegengewicht zur Schwere des Baukörpers. Als die Bauarbeiten Fundamente der Stadtmauern aus arabischer Zeit freilegte, beschloß Vázquez Consuegra, weitere Reste von Kloster, Kapelle und anderen Gebäudeteilen des Krankenhauses zu bergen und sie in einen städtischen Park zu integrieren.

Juan Carlos Arnuncio, Clara Aizpún und Javier Blanco, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2000 (S. 190)

In Spanien gibt es etliche Paläste und Klöster, die man im Verlauf der Zeit in Museen umwandelte. Zu den ersten gehört der barocke Palacio de la Virreina in Barcelona, den Felipe Manuel d'Amat, Vizekönig in Peru, an den Ramblas errichten ließ. Nach seinem Tod bewohnte seine Witwe, die Vizekönigin María Francesca de Fivaller i de Bru, den Adelspalast. Auch die heutigen Picasso-Museen in Barcelona und Málaga entstanden, nachdem man die früheren Adelspaläste renoviert hatte. Nicht weniger zahlreich sind die aus ehemaligen Klöstern hervorgegangenen Museumsbauten. Zu ihnen gehört in A Coruña ein Kapuzinerkloster, das Manuel Gallego in das Museo de Belas Artes verwandelte. Ein weiteres Beispiel ist in Sevilla die beeindruckende Klosteranlage Santa María de las Cuevas, die 1997 ins Centro Andaluz de Arte Contemporáneo transformiert wurde. Auch Teile des mächtigen Benediktinerklosters in Valladolid sind im Jahr 2000 für Ausstellungszwecke renoviert worden, und seither

gilt das Museo Patio Herreriano als eines der gelungensten Beispiele für die Umwandlung von Sakralbauten. Der Name geht auf Juan de Herrera zurück. Der Renaissance-Baumeister errichtete den Escorial und den königlichen Palacio de Aranjuez, aber an den Baumaßnahmen für das Benediktinerkloster war er ganz offensichtlich nicht beteiligt.

Die Vorgeschichte des heutigen Museo Patio Herreriano geht bis ins 12. Jahrhundert zurück, als auf dem Grundstück eine Festungsanlage, die Reales Alcázares, stand, mit der sich die Könige von Castilla y León gegen die Araber verteidigten. Nachdem die Festung während des 14. Jahrhunderts aufgegeben wurde, baute man sie in das Benediktinerkloster San Benito um, das im Spätmittelalter aufgrund reicher Spenden zum führenden Kloster des spanischen Ordens aufstieg. Die wohlhabend gewordenen Mönche beauftragten daraufhin den Architekten Juan de Ribero Rada, einen neuen Klosterkomplex zu errichten, der sich um drei Kreuzgänge anordnet. Zu diesen Bereichen gehört der Patio de la Hospedería für die öffentlichen Dienstleistungen des Klosters, der Patio de los Novicios, der die Klausur vom öffentlichen Bereich trennte, und schließlich der Patio Herreriano, der Kapitelsaal, Bibliothek, Refektorium und Schlafräume beherbergte.

Das Klosterleben endete abrupt während der Invasion der napoleonischen Truppen, die in den Räumen Getreide und Stroh horten sowie Steine aus den Böden rissen, um Straßen zu pflastern. Die neuen Dekrete führten 1835 zur endgültigen Schließung des Klosters San Benito. Nachdem es in eine städtische Verwaltung und danach in eine Militäranlage umgewandelt wurde, setzte allmählich der Verfall des Sakralbaus ein. Erst der Beschluß der Stadtverwaltung Valladolid, den klösterlichen Patio Herreriano in ein Museum für spanische Gegenwartskunst zu verwandeln, brachte die Wende für den jahrhundertlang geschundenen Baukörper.

Der Kreuzgang ist das Zentrum des mittlerweile vorzüglich renovierten Bauwerks. Die quadratisch gestaltete Anlage ist von doppelgeschossigen Arkadengängen mit massiven Steinbögen eingefaßt. Das Baumaterial stammte ursprünglich aus einem nahegelegenen Steinbruch und konnte lediglich durch ausdrückliche Zustimmung Philipp II. ausgebeutet werden. Jedenfalls gilt der Patio Herreriano durch seine geometrische und klare Struktur als eines der herausragendsten Beispiele spanischer Renaissance-Architektur.

Die für den Umbau der Klosteranlage verantwortlichen Architekten Juan Carlos Arnuncio, Clara Aizpún und Javier Blanco haben die vorhandene Bausubstanz behutsam den Ausstellungszwecken angepaßt und im Westteil einen Annex für die Museumsverwaltung geschaffen. Nach den Restaurierungen bleibt der Eindruck des ehemaligen Sakralbaus noch immer gewaltig. Der Patio Herreriano beherbergt heute das Museo de Arte Contemporáneo. Es konnte einen Sammlungsbestand einbringen, der auf die Aktivitäten der Asociación Colección Arte Contemporáneo zurückgeht. Diese 1987 gegründete Initiative verfolgt das Ziel, die spanische Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zu fördern und ihr einen angemessenen musealen Rahmen zu geben. Allerdings sammelt man auch Werke nicht-spanischer Künstler, beispielsweise von Martin Kippenberger und Wolf Vostell. Die Wechselausstellungen sind allerdings nur auf die Tendenzen spanischer Kunst im 20. und 21. Jahrhundert ausgerichtet. Zur Sammlung gehören Skulpturen und Gemälde von Miguel Barceló, Eduardo Chillida, Salvador Dalí, Cristina Iglesias, Wifredo Lam, Manuel Millares, Jorge Oteiza, Jaume Plensa, Antonio Saura, Antoni Tàpies und Joaquín Torres-García.

Aldo Rossi, Museo do Mar de Galicia, Vigo, 2002 (S. 194)

Der Italiener Aldo Rossi konnte im galizischen Vigo posthum ein Museum verwirklichen, das zu seinen schönsten Bauwerken gehört. 1992 beauftragte man ihn, zusammen mit seinem spanischen Partner César Portela, eine südlich von Vigo gelegene Schlachtereierei in ein Meeresmuseum umzuwandeln. Das auf einem ehemaligen Kai errichtete Museo do Mar de Galicia gehört zu den atmosphärisch stärksten Kulturzentren, die in den letzten Jahren in Spanien entstanden. Dieser Eindruck stellt sich durch die unmittelbare Nähe zu den Rías Bajas, dem erhalten gebliebenen Leuchtturm, den angelegten Fischerbooten und den hier lebenden Fischern ein. Man wollte dem Ort also ein authentisches Flair belassen.

Als Aldo Rossi 1997 starb, führte César Portela das Projekt nach den vorhandenen Entwürfen allein weiter. Portela gehört zur Generation Manuel Gallegos: Beide stammen aus Galizien, und beide verfolgen vornehmlich in ihrer Heimatregion Projekte, die sich mit der Geschichte des Ortes und mit lokalen Bautraditionen auseinandersetzen. Das Museo do Mar de Galicia integriert den fünfschiffigen, renovierten Altbau mit einem neuen Gebäude, das sich im wesentlichen an der Kubatur der ehemaligen Schlachtereierei orientiert. Diesem Ensemble fügt sich auf dem Kai ein weiterer, jedoch kleinerer Neubau hinzu, der unmittelbar zum Leuchtturm aufschließt und dessen Patina bereits deutlich von den Umbilden des Atlantikklimas zeugt.

Rossis kompromißloser Rationalismus scheint bestens dafür geeignet zu sein, den Eindruck einer seit jeher für diesen Ort bestimmten Architektur zu vermitteln. Es sind archaisch wirkende Volumina, die genau zum maritimen Ambiente passen und sich mit ihm zu einem zeitenthoenen Bild zusammenschließen. Rossi/Portela vermieden jeglichen Bruch mit der Konstruktion des Altbaus. Sie hielten sich an die vorgegebenen Kubaturen und griffen auf den in der Region üblichen Baustoff Granit zurück. Und dennoch weisen die beiden Neubauten, gemessen an ihrer scharfkantigen Form und den kleinen, an Schießscharten erinnernden Fenstern deutlich moderne Züge auf. Rossis minimalistische Handschrift ist auch an den restaurierten Fenstern und Türen des Altbaus ablesbar. Vornehmlich an der gläsernen Brücke, die den renovierten und den neuen Bauteil miteinander verbindet, zudem an der großzügigen Fensterfront des Neubaus, die den Blick auf eine kleine archäologische Ausgrabungsstelle lenkt.

Die graue Atmosphäre des Museumskomplexes besitzt glücklicherweise auch einen heiteren Farbtupfer. In Gestalt einer Taberne, deren Steinquader von einem schrägen, hölzernen Anbau verlängert wird, der auf rechteckigen Granitpfeilern ruht. Der Sockelbereich der Taverne ist hellblau angestrichen, die Fensterrahmen dagegen rot.

Das überzeugende Konzept von Rossis Museo do Mar im Viertel Alcambre ist von einer städtebaulichen Idee inspiriert: Es bietet neben dem musealen Programm eine glückliche Verbindung von Alt- und Neubau und zeugt damit von einer gelungenen Umwandlung des vorgegebenen Bestands, zudem schafft es durch neue Wege und Plätze öffentliche Räume mit außerordentlich gestalterischer Qualität. Das Meeresmuseum fügt sich zu Vigos neuer Meerespromenade, durch die Guillermo Vázquez Consuegra in den späten neunziger Jahren die alte Hafenstadt wieder zum Meer ausgerichtet hatte. Schließlich gelang es dem Rationalisten Aldo Rossi, die geometrisch strenge Architektur so in die natürliche Umgebung zu integrieren, daß man denken könnte, sie sei von alters her dort gewesen.

Das Ausstellungskonzept des Museo do Mar de Galicia zielt darauf ab, die Verbundenheit Galiziens mit dem Meer seit dem 16. Jahrhundert aufzuzeigen. Ebenso wird vorgeführt, wie Menschen in anderen Weltgegenden vom Fischfang leben und wie sich dort das Meeresökosystem auswirkt. Seit 2006 befindet sich das Museum im Umbau, um ein Dokumentationszentrum einrichten zu können. Zudem möchte man Wechselausstellungen, didaktische Angebote, Kurse und Kongresse ermöglichen.