

VORWORT

»Fiktion statt Funktion«, mit dieser epigrammatischen Formel lässt sich der architektonische Wandel umschreiben, der seit einem Vierteljahrhundert zu beobachten ist. Diese Veränderung manifestiert sich in dezidierter Abkehr von jenen rigiden Formen, die sich im weitesten Sinne noch dem Bauhaus verdanken. Propagiert wird stattdessen der spielerische Umgang mit historisch vorgeprägten und freien Versatzstücken. Einerseits gerät bei den wichtigsten Exponenten der architektonischen Postmoderne das Collagieren unterschiedlichster Baukörper, Stoffe und Formen zu bildhafter Eindringlichkeit. Andererseits sind die computergenerierten Raumfantasien nicht ohne hoch spezialisierte Ingenieure und innovative Techniker zu realisieren. Als urbanistische Fremdkörper bestaunt, wirken die entsprechenden Bauten überraschend und spektakulär oder im positiven Sinne pittoresk. Zunächst zurückhaltend oder argwöhnisch betrachtet, kontrastieren die eher Großskulpturen ähnelnden Gebäude mit einer obsoleten Tradition, die durch Wiederholung gleicher Strukturen vielfach als steril empfunden wird. Alles in allem bleibt festzuhalten, dass dieser in den Achtzigerjahren einsetzende Prozess nicht nur eine Vielfalt architektonischer Objekte von signalartiger Prägnanz hervorgebracht hat, sondern auch ein verstärktes Interesse an den mit ihnen verknüpften Problemen. Bauten, ganz gleich welcher Art, werden von den Bürgern als essenzieller Teil ihrer Lebenswelt bewusster als früher wahrgenommen. Angesichts einer zum Theatralischen tendierenden Architektur der Postmoderne mit ihren dekonstruktivistischen Methoden formierte sich relativ rasch eine Gegenbewegung, die auf Einfachheit von Form und Material setzt, mit dem Ziel, nicht weniger eindrucksvolle Raumkonstellationen von eminenter Faszinationskraft, bestechender Klarheit und nicht zuletzt von effektiver Funktionalität zu realisieren.

Das lässt sich nicht zuletzt an der Intensität ablesen, mit der eine Bauaufgabe reflektiert wird, die – berücksichtigt man die Gesamtheit des architektonischen Geschehens – im Hinblick auf den finanziellen Aufwand und die Masse des umbauten Raumes eigentlich als marginal gelten müsste. Wie kaum eine andere Bauaufgabe verlangt die Errichtung eines neuen Museums die Berücksichtigung sehr heterogener, teilweise sogar einander widersprechender Vorgaben. Vor allem die Bauherren waren und sind bestrebt, Nutzen mit Signifikanz, Praktikabilität mit Einzigartigkeit zu verknüpfen, und das alles selbstverständlich zu möglichst geringen Kosten. Angesichts der fortschreitenden Musealisierung ganzer Lebensbereiche überrascht es kaum, dass in den letzten Jahren weltweit eine unübersehbare Zahl von neuen Museen eröffnet wurde, die sich zu einem ebenso aufschlussreichen wie spektakulären Panorama summieren. Vor allem in den Kunstmuseen spiegeln sich Zielsetzungen, Tendenzen, Möglichkeiten, aber auch Moden und Extravaganzen einer architektonischen Kultur. Im Idealfall handelt es sich um Bauten, die ästhetisch überzeugen, die

den hohen museumstechnischen Anforderungen von heute entsprechen, die städtebaulich eingebunden, aber dennoch unübersehbare Zeichen von durchschlagender medialer Präsenz sind, die publikumswirksam ausstrahlen und zugleich repräsentativ wirken. Und solche Bauten müssen zudem auf den rasanten Wandel der zeitgenössischen Kunst reagieren, auf die spezifischen Anforderungen ihrer Präsentation und ihrer Wahrnehmungsbedingungen. Anders gesagt zielt eine Architektur, die solchen Vorgaben zu entsprechen sucht, auf die Verschränkung von unübersehbarer Aktualität mit dem Anspruch auf historische Bedeutung. Dass solche hohen Erwartungen in ihrer Gesamtheit nur selten einzulösen sind, liegt auf der Hand.

Soweit heute absehbar, erfüllt das von Sauerbruch Hutton entworfene und über viele Stadien hinweg zur Vollendung geführte Museum Brandhorst glücklicherweise die meisten der hier nur knapp umrissenen Voraussetzungen auf überzeugende Weise. Auf dem schwierigen Grundstück ist es den Architekten im Zusammenwirken mit dem Freistaat Bayern als Bauherrn, dem Staatlichen Bauamt, den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Ingenieuren beziehungsweise Technikern gelungen, ein Haus zu errichten, das den Vorstellungen von Udo und Anette Brandhorst entspricht, oder sagen wir besser, das den Erfordernissen einer optimalen Präsentation ihrer umfangreichen Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst Rechnung trägt. Um nicht der eingehenden Analyse von Andres Lepik und der präzisen Darstellung der richtungsweisenden und innovativen Gebäudetechnik durch Andreas Burmester vorzugreifen, heben wir hier nur ein markantes Phänomen hervor, das zeichenhafte Qualität hat und daher für die Erscheinung und Wirkung der Architektur von großer Bedeutung ist.

Die äußere Struktur des Museums ist von prägender Klarheit: Einem lang gezogenen schmalen Riegelbau ist ein deutlich erhöhter Kopfbau über trapezoidem Grundriss so angesetzt, dass die Achsen deutlich gegeneinander versetzt sind. Das Haus wendet sich mit seinem Eingang der belebten Maxvorstadt zu und formuliert gleichsam eine architektonische Antwort auf den ebenso hohen und ungemein eleganten Wohnungsbau auf der anderen Seite der Theresienstraße. Sep Ruf entwarf diese Inkunabel der Nachkriegsmoderne Anfang der Fünfzigerjahre.

So einfach die Disposition der Bauvolumen zwischen der Türkenstraße und den Institutsgebäuden der Ludwig-Maximilians-Universität auch ist, das Außergewöhnliche manifestiert sich in der überaus markanten farbigen Erscheinung. In drei deutlich voneinander abgesetzten Zonen ist das gesamte Haus bis auf die Fenster von waagerechten Blechstreifen ummantelt. Jeweils zwei Farben in vergleichsweise breiten Lagen alternieren pro Bereich. Vor dieser metallenen Haut liegt in deutlichem Abstand eine Schicht aus schmalen, vertikal angeordneten und eng gestaffelten Keramikstäben von circa einem Meter Länge – über 36 000 am gesamten Baukörper. Nicht weniger als dreiundzwanzig verschiedene Farben evozieren je nach Blickrichtung eine ungewöhnliche Vielzahl