

Das neue De Young

Neuerfindung einer Institution in San Francisco

Architekten:

Herzog & de Meuron, Basel

Projektteam:

Jayne Barlow, Béla Berc, Christine Binswanger, Christopher Haas, Jacques Herzog, Roger Huwyler, Thomas Jacobs, David Jaehning, Lisa Kenney, Philipp Kim, Martin Knüsel, Carla Leitão, Mark Loughnan, Jean-Frédéric Luscher, Nick Lyons, Dieter Mangold, Ascan Mergenthaler, Pierre de Meuron, Thomas Robinson, Anita Rühle, David Saik, Roman Sokalski, Bernardo Tribolet, Marco Volpato

Kontaktarchitekten:

Fong & Chan Architects, San Francisco

Tragwerksplanung:

Rutherford & Chekene, San Francisco

Landschaftsarchitekt:

Hood Design, San Francisco

Fassade:

A. Zahner Architectural Metals, Kansas

Generalunternehmer:

Swinerton and Walberg Builders, San Francisco

Bauherr:

Corporation of the Fine Arts Museums of San Francisco

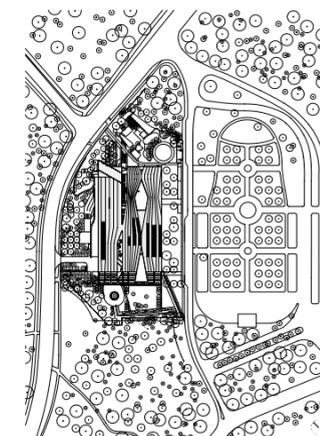
Das De Young Museum ist eines der wenigen Museen in den USA, die sich in öffentlicher Hand befinden. Es gehört gemeinsam mit dem Legion of Honour, einem Museum für antike und europäische Kunst, zu den Fine Arts Museums der Stadt San Francisco. Das erste De Young, das eine heterogene Sammlung von ethnographischer und nordamerikanischer Kunst beherbergte, war in einem ehemaligen Ausstellungsgebäude untergebracht, einem mehrmals erweiterten eklektizistischen Beaux-Arts-Bau von 1894, gelegen inmitten des von Eukalyptus und Pinien wild durchwachsenen Golden Gate Park. Benannt ist das Museum

nach Michael Harry de Young (1849–1925), dem damaligen Verleger der Tageszeitung San Francisco Chronicle und Initiator der California Mid-Winter Exposition von 1894, aus deren Überschüssen das Museum finanziert wurde.

Das Erdbeben von 1989 beschädigte den Bau ernsthaft, wodurch sich die Gelegenheit für eine Neuordnung und Erweiterung bot. Zwei Versuche, die Wähler der 750.000-Einwohner-Stadt davon zu überzeugen, öffentliche Anleihen für einen Neubau aufzunehmen, scheiterten. Daraufhin ging der Museumsvorstand im Juni 1998 in die Offensive: mit der Entschei-

dung, auf öffentliche Gelder vollkommen zu verzichten und zugleich nach geeigneten Architekten zu suchen. Nach einem beschränkten Auswahlverfahren wurden im Juni 1999 Herzog & de Meuron zusammen mit dem ortsansässigen Büro Fong & Chan mit dem Bau beauftragt. Der Projektetat – 200 Millionen Dollar, davon 138 Millionen Baukosten – wurde von privaten Gönnern aufgebracht, was das neue De Young zu einem der größten jemals in den USA getätigten privaten Geschenke an die öffentliche Hand macht.

War die Wahl des Basler Architekturbüros für den Museumsvorstand ein renditesicherer Im-



Der Golden Gate Park, Teil der Stadterweiterung des 19. Jahrhunderts, war früher Schauplatz diverser Gewerbeausstellungen. Der Vorgängerbau des Museums wurde 2002 zugunsten des Neubaus abgebrochen, der Palmenbestand konnte erhalten werden. Der Zugang zum Innenhof, wo sich der Haupteingang befindet, ist durch den Rücksprung der Erdgeschossfassade gekennzeichnet.

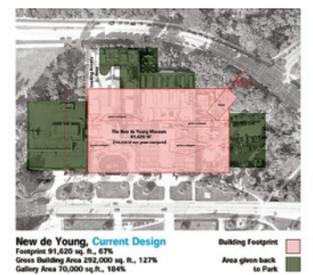
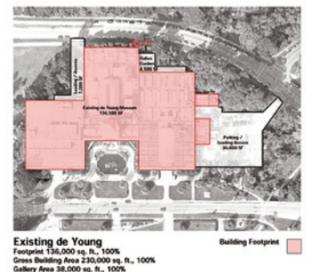
Lageplan im Maßstab 1:5000
Satellitenbild, Modellfoto und Zeichnungen: Herzog & de Meuron, Basel;
Fotos: Christian Richters, Münster

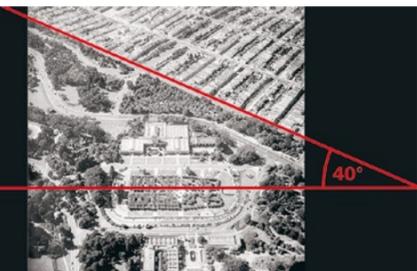


port? Keineswegs. In den USA waren Herzog & de Meuron zu jenem Zeitpunkt außerhalb von Architektenkreisen wenig bekannt, ihre nördlich von San Francisco gelegenen privat beauftragten Bauten für die Dominus Winery und die Kramlich Residence hatten bis dahin noch keine so breite Anziehungskraft, die Tate Modern in London war noch im Bau, die Erweiterung des Walker Art Center in Minneapolis (im April dieses Jahres eröffnet) noch nicht einmal beauftragt. Insofern war die Architektenwahl ein gewagter Schritt des Vorstands, zudem in einem Umfeld, das, um es milde auszudrücken, dem Bau nicht wohlgesonnen war. Das Projekt wurde hauptsächlich von zwei Seiten angefochten: einerseits von „Transit First“, einer Gruppierung, die sich grundsätzlich gegen den Pkw-Verkehr einsetzt; andererseits von Bürgern, die sich eine klassischere Architektur wünschten. (Allerdings sprach sich niemand für den Wiederaufbau des alten De Young aus.) In zwei Gerichtsverfahren hätte dem Vorhaben aus Umweltschutzgründen ein Ende gesetzt werden sollen. Über fünfzig Foren wurden einberufen, um das Projekt mit Bürgern zu erörtern. Überzeugt hat letztlich die Vision des Vorstands, im Wesentlichen getragen durch dessen Vorsitzende Dede Wilson.

Und wie sahen es die ortsansässigen Architekten? Gab es Neid gegen die eingeflogenen Stars? Im Gegenteil. Angesichts der allgemeinen Anfeindungen in Bezug auf das Projekt sprachen sie sich lautstark für den Bau aus und organisierten eine beispiellose Unterschriftensammlung. Das Projekt war ein hochwillkommener Anstoß von außen für eine Stadt, die gefangen ist – und so schildern es die Bewohner selbst – zwischen ihrem progressiven Gesellschaftsverständnis („1968 ff.“) und einem kräftigen Unternehmertum („Dot Com Boom“) auf der einen Seite und dem Bedürfnis nach Schutz des Umlands und des viktorianischen Stadtbilds auf der anderen. Ein Anstoß, den offenbar Mario Botta 1995 eröffnete axial-symmetrischer rot-weiß gestreifter Neubau für das San Francisco Museum of Modern Art nicht hatte leisten können. Das neue De Young ist also ein Befreiungsschlag, den die Stadtzeitschrift „San Francisco“ zur Eröffnung des Museums mit einem Fotoessay würdigte und folgendermaßen bewertete: „Das Kupfer-verkleidete, aggressiv-moderne neue De Young ist ein lauter und emphatischer Bruch mit der Vergangenheit. Von nun an, proklamiert das Museum dreist, werden die Gebäude in dieser selbstgefälligen Enklave am

Die publikumsintensiven Bereiche wie Museumsshop, Eingang, Erschließung korrespondieren über flächige Schau-fenster mit dem Eingangshof. Über 420 Tonnen Kupfer wurden für die Außenhaut des Museums verbaut, sie besteht aus 7200 unterschiedlichen Kassetten, die in Deutschland hergestellt wurden (KME, Osnabrück). Die Studien illustrieren die konzeptionelle Flächenentwicklung des neuen De Young aus dem Vorgängerbau.



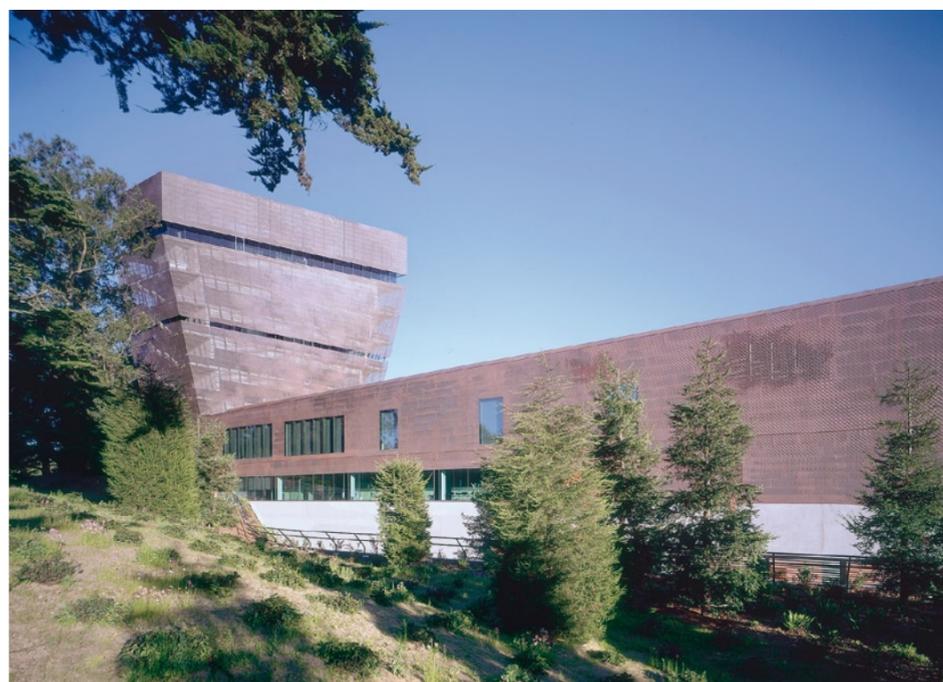


Ende des Kontinents dem radikalen Ruf ihrer Stadt entsprechen müssen.“
Zwei in der Planung befindliche Museen, deren Eröffnung für Ende 2008 vorgesehen ist, werden sich damit messen müssen: der Bau von Daniel Libeskind's Contemporary Jewish Museum – die Umnutzung und Erweiterung eines Umspannwerks soll im Frühjahr 2006 beginnen – und Renzo Pianos Neubau der California Academy of Sciences, vis-a-vis dem De Young gelegen. „Aggressiv-modern“ ist frei-lich in genanntem Zusammenhang zu verste-hen. Denn so außergewöhnlich das Gebäude ist, aggressiv ist es keineswegs. Es ist unerwar-tet nahbar und überrascht in seiner Praktika-bilität. Und vielleicht ist das gerade das „Radi-kale“: seine Angemessenheit.
Diese Angemessenheit wird im Maßstab, in der Dimension und in der Zugänglichkeit deut-lich. Die Verflechtung, im direkten Sinne des Wortes, von Innen und Außen ist hierfür der Schlüssel. Dies beginnt mit der Positionierung des Baukörpers innerhalb des Parks. Der Bau – noch immer Kiste, jedoch eine, die im Begriff ist, sich aufzulösen – orientiert sich mit der Längsseite zur bestehenden axialen Platzan-lage, ebenfalls ein Relikt der Ausstellung von 1894; der Haupteingang des Museums liegt in dessen Mittelachse. An der nordöstlichen Ecke

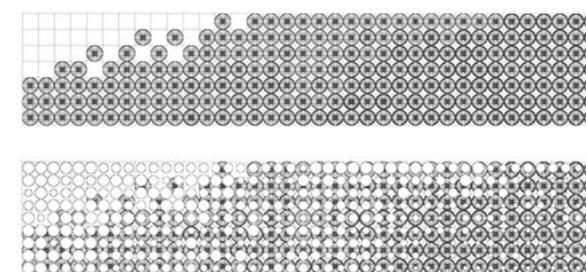
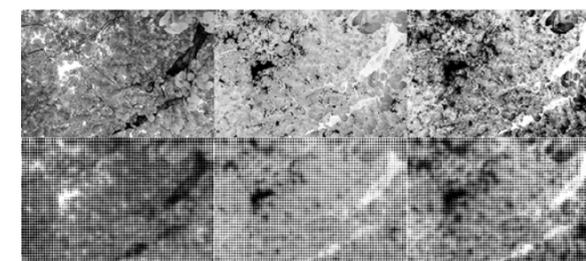
windet sich ein im Grundriss rechteckiger Turm bis in eine Höhe von etwa 40 Metern, wo sich sein oberstes Geschoss nach dem umliegenden Straßenraster ausrichtet. Das ho-rizontale Pendant dazu bildet das weit aus-kragende Dach entlang der Südwestkante, un-ter dem die Café-Terrasse zum Skulpturengar-ten ausufernd (gestaltet, wie auch die anderen Landschaftselemente, von Walter Hood), der sich mit Blickbezügen zum benachbarten Ja-panischen Teegarten hin erweitert. An beiden Schmalseiten des Baus befinden sich die Ne-beneingänge.
Die Verflechtung setzt sich im Inneren fort. Alle drei Eingänge führen in die zweigesch-sige Eingangshalle. Von hier aus erreicht man die Ausstellungsräume im Erdgeschoss – ame-rikanische Kunst des 20. Jahrhunderts und präkolumbianische Kunst. Über eine breite ein-läufige Treppe gelangen die Besucher in das Obergeschoss, mit früher amerikanischer Kunst, den ethnographischen Sammlungen so-wie Textilien und Möbelstücken. Eine schmale einläufige, gespiegelte Treppe führt in das Un-tergeschoss mit der Halle für die Wechselaus-stellungen, die auch direkt von der Tiefgarage erreichbar ist. Ein Großteil der Räume ist ohne Eintritt zugänglich – außer dem Buchladen und dem Café noch ein kleinerer Ausstellungs-



Ganz oben: das Aussichtsgeschoss im obersten Turmgeschoss. Die markante Torsion des Turmes resultiert aus der 40-Grad-Verschwenkung des Gebäudes aus dem Straßenraster; darunter: Modellstudien des Turms. Die Perforation und Stanzung der Kupferfassade folgt einer Struktur, die aus dem digital bearbeiteten Foto eines Laubbaums aus dem Golden Gate Park entwickelt wurde. Der allmähliche Oxidationsprozess des Kupfers wird die optische Einbettung in den Park noch befördern.



raum, das Auditorium und der Raum der im Museum beschäftigten Gastkünstler. Diese Räumlichkeiten orientieren sich wiederum über große Glasfronten unmittelbar nach außen. Auch die Aussichtsplattform des Turms ist von der Eingangshalle aus unentgeltlich zugänglich. Der Ausblick ist spektakulär. Nicht zuletzt auf das Gebäude selbst, dessen „fünfte Fassade“, ebenfalls in Kupfer geklei-det, vor dem Betrachter liegt. Von hier erkennt man nun auch die Organisation des Gebäudes: drei Bänder, die sich aneinander und wieder auseinander schieben und damit tiefe räumliche Einschnitte und den Eingangshof entstehen lassen. Der Park mit seiner Vegetation dringt förmlich in das Gebäude ein. Die Gliederung und Verbindung der Einschnitte und Durchblicke – zwischen Park und Museum, Galerie und Garten, Ausstellungsraum und Galerie – bilden letztlich den architektonischen Rückhalt für das kuratorische Konzept. In enger Zusammenarbeit entschieden sich Ar-

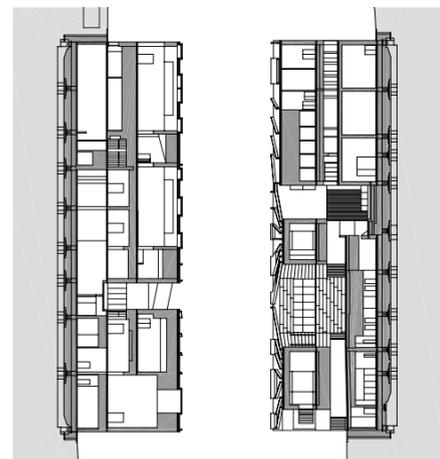
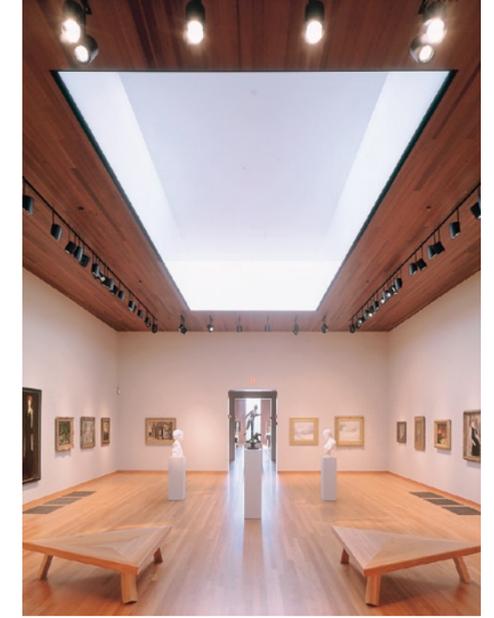
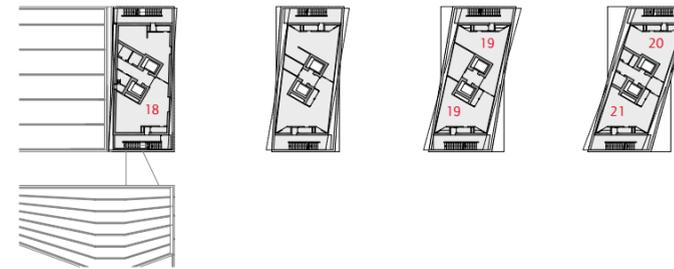
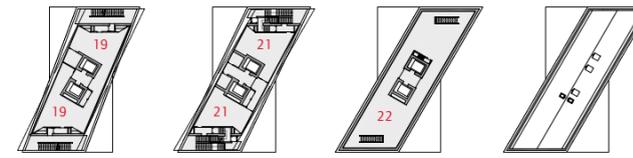
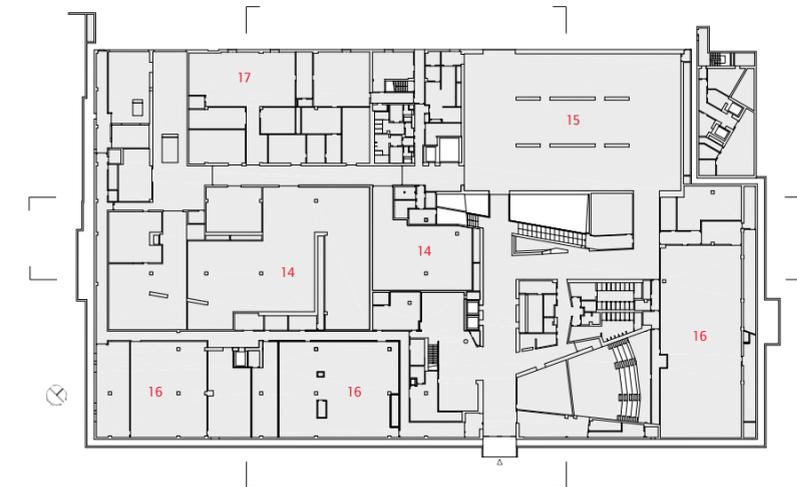
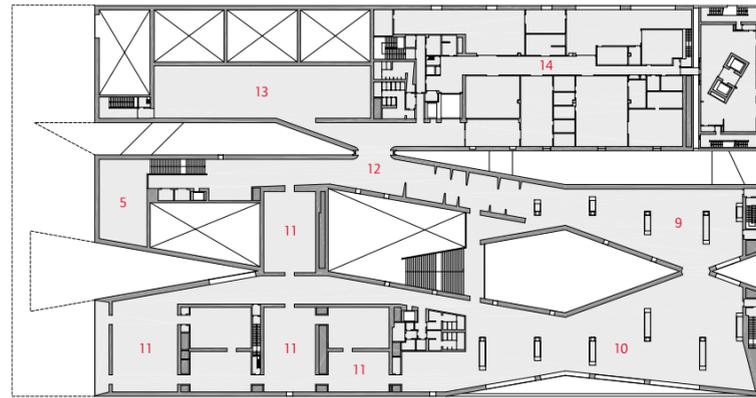


- 1 Haupteingang
- 2 Lobby
- 3 Auditorium
- 4 Amerika 20. Jahrhundert
- 5 „Native Art“ Amerika
- 6 „Museum Family Room“
- 7 Café
- 8 Verwaltung
- 9 Afrikanische Kunst
- 10 Ozeanische Kunst
- 11 Amerika 19. Jahrhundert
- 12 Zwischengalerie
- 13 Textilien
- 14 Lager und Depot
- 15 Wechselausstellung
- 16 Technik
- 17 Werkstatt
- 18 Leseraum
- 19 Museumspädagogik
- 20 Atelier
- 21 Unterrichtsraum
- 22 Aussichtsplattform

Klassische Kabinette, teils mit Oberlicht versehen, wechseln sich mit „freien“ Großräumen für die ethnographischen Sammlungen ab, in denen die Tragstruktur nachvollziehbar in die Vitrinen integriert wurde.

Die Überschneidungen spiegeln das kuratorische Konzept wider.

Grundrisse Unter-, Eingangs- und 1. bis 8. Obergeschoss sowie Querschnitte im Maßstab 1:750

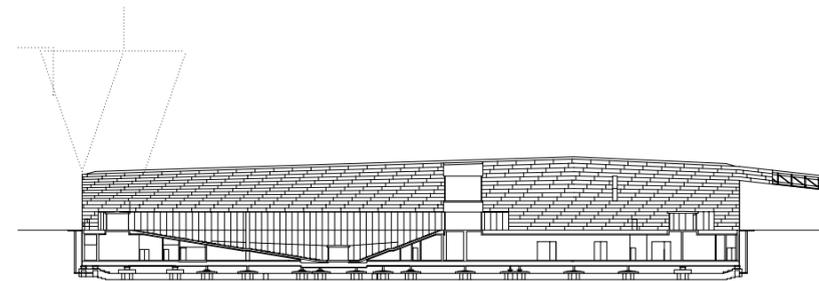




Ausgehend von der zentralen Halle führt der Weg über eine gediegene Treppenanlage nach oben in die Dauerausstellung; den Saal für Wechselausstellungen im Untergeschoss erreichen die Besucher entlang des verglasten Gebäudeeinschnitts, dessen Endpunkt dezent inszeniert wurde.

Längsschnitt im Maßstab 1: 750

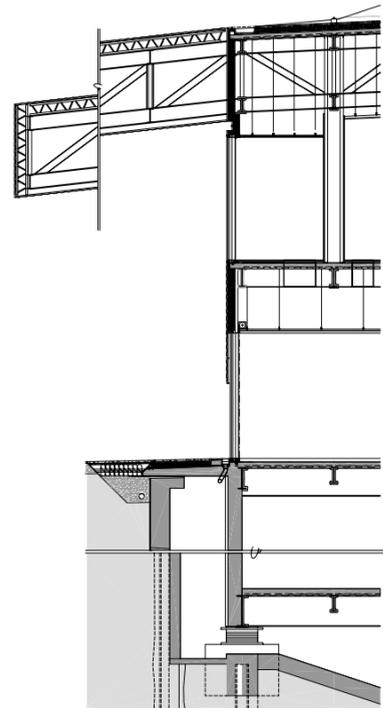
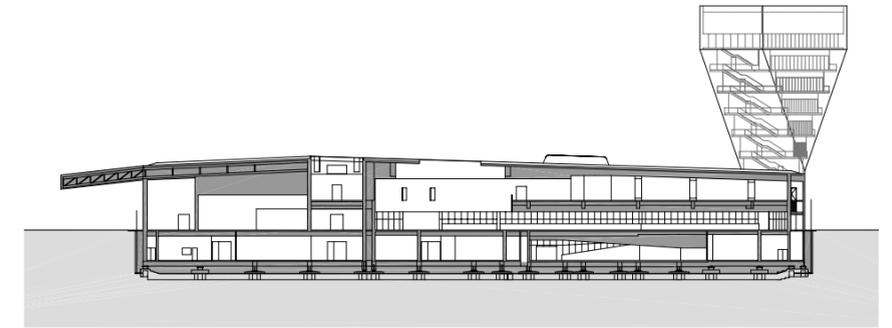
chitekten und Museumsleitung, die Teile der vielgestaltigen Sammlung immer wieder miteinander in Berührung kommen zu lassen. Das ist auch eine konstruktive Leistung. An den *switches*, den Verbindungspunkten zwischen zwei Gebäudeteilen, hätte eigentlich eine Dehnungsfuge nahe gelegen. Die Architekten setzten an diesen wichtigen Punkten jedoch ein steife Verbindung in Form von gebogenen Glasflächen durch, was den Vorteil hat, dass der Besucher ungehindert hinaus auf die gesamte Gebäudelänge blicken kann. Die Architekten haben ihr Ziel eines „nicht-hierarchischen“ Ausstellungskonzepts erfolgreich umgesetzt. Es stoßen dabei drei unterschiedliche Ausstellungstypologien aneinander: die weiße Box für die Gegenwartskunst (Porphyrboden, Kunst- oder Oberlicht, weiße Decken, weiße Wände, fußleistenlos); die farblich abgestimmte Galerien-Enfilade für die ältere Kunst (Decken, Böden und Brüstungen der Durchgänge aus rötlichem Eukalyptusholz, Oberlichtkästen – und Fußleisten, einer der wenigen gestalterischen Triumphe des Museumsvorstands); dunkle, gänzlich aus Holz und Glasvitrinen geformte, scheinbar im offenen Grundriss angeordnete Räume für die ethnographischen Sammlungen (Masken in Vitrinen; Wände, Böden und die sich neigenden Decken aus Holz, das Tragwerk geschickt in den Rahmen einiger überdimensionierter Vitrinen versteckt). Die schwellenlosen Übergänge zwischen den so verschiedenen Sammlungen – gerade weilte man noch in Ozeanien, und schon findet man sich im kolonialen Nordamerika wieder – funktionieren erst in der Wiederholung, in der Bewegung des Besuchers durch





Das kupferverkleidete Dach krägt an die Westseite aus, die darunter liegende Cafétterasse leitet in den Skulpturenpark über. Bei der Gründung des Gebäudes wurde die örtliche Erdbebengefahr berücksichtigt.

Längsschnitt im Maßstab 1: 750,
Detailschnitt im Maßstab 1: 75



das Museum. Das Untergeschoss für die Wechselausstellungen ist nüchtern gehalten, und auch hier gibt es einen passenden Blickbezug: Beim Verlassen des Saals sieht man direkt in die Tiefgarage.

Das Verflechten von Innen und Außen gibt auch der Kupferverkleidung die Gelegenheit, mehr als eine Außenhaut zu sein. Durch die Einschnitte taucht sie im Gebäudeinneren immer wieder auf und wechselt ihre Erscheinungsform: von blau zu rötlich, vom Relief zur bloßen Oberfläche. Sie ist es, die die Veränderung des Tageslichts vermittelt; sie bildet die Orientierung zwischen den fließenden Räumen, und sie ist es, die durch unterschiedliche Faltung, Schichtung und Perforierung Öffnungen nach außen erlaubt, sogar in jenen Ausstellungsräumen, die stark gedämpftes Licht verlangen. Die Fassade besteht aus 7200 unterschiedlich großen, unterschiedlich gestanzten und perforierten Kupferkassetten. Die Grundlage ist eine hochvergrößerte Fotografie von Baumkronen. Anders als in früheren Gebäuden (Ricola, Eberswalde), bei denen die Architekten ebenfalls mit fotografischen Vorlagen gearbeitet haben, ist der Effekt hier jedoch abstrakt, weder mit historischen noch mit kulturellen Referenzen versehen.

Die markante Fassade führt dennoch zur oft gestellten Frage, ob im aktuellen Museumsbau die Architektur die Kunst dominiere, ob sie selbst den Anspruch habe, Kunstwerk zu sein, anstatt den Exponaten zu dienen. Im neuen De Young kehrt sich diese Frage um. Die Fassade bildet eine subtile, haptische, unaufdringliche Verbindung zwischen den so unterschiedlichen Sammlungsteilen. Dagegen verdeutli-

chen – erstaunlicherweise – die fünf speziell für den Neubau in Auftrag gegebenen Werke (Andy Goldworthy, Gerhard Richter, Ed Ruscha, Kiki Smith, James Turrell) die Kluft, die es zwischen Architektur und Kunst geben kann. In der Eingangshalle, die in ihrer Richtungslosigkeit sicher der schwierigste Raum ist, prangt an der einzigen größeren Wandfläche ein solches Werk: Gerhard Richters „Strontium“, ein etwa 10 x 10 Meter großes, aus 130 identischen Digitaldrucken zusammengesetztes schwarzweißes Muster aus Rund und Geraden. Das Werk hat damit eine unglückliche – angeblich unbeabsichtigte – Ähnlichkeit zur Fassade. Im Vergleich mit der im Augenwinkel zu erhaschenden Kupferhaut wirkt „Strontium“ jedoch eindimensional, flach, zu groß. In dem an sich schon schwierigen, weil unentschieden belichteten Raum erschlägt dieses Kunstwerk jegliche Flexibilität oder Möglichkeit der Aneignung. Anders als in der Maschinenhalle der Tate Modern in London, die in ihren Dimensionen eine künstlerische Bearbeitung geradezu verlangt und bisher auch herausragende Werke erzeugt hat, blockiert Richters Werk den zentralen Raum des Museums. In dieser Eingangshalle gibt es andere, geglückte Momente, etwa die schmalen mannshohen Fenster der seitlichen Wände, in denen die Besucher wie in Bilderrahmen stehen und hinablicken. Oder der Blick durch die punktgerasterte Zweifachverglasung des Fensterbandes, das im Vortragssaal über der raumbreiten Leinwand schwebt. Es verwandelt die vorbeigehenden Menschen in einen Stummfilm, leicht verrückt, tonlos. Die Kluft zwischen Kunst und Architektur ist hier aufgehoben.

