





Saarlandmuseum  
Moderne Galerie

Die  
Erweiterung

The  
Extension

Herausgegeben von  
Edited by

Roland Mönig  
Wilfried Kuehn

Fotografie von  
Photography by

Hans-Christian Schink

Beiträge von  
Contributions by

Giovanna Borasi  
Marlen Dittmann  
Oliver Elser  
Wilfried Kuehn  
Mark Lee  
Roland Mönig

Saarbrücken 2017

## Inhalt / Contents

S. 4 Geleitwort	p. 5 A word of introduction
S. 6 Vorwort und Dank	p. 7 Preface and acknowledgements
S. 10 Die Moderne Galerie von Hanns Schönecker und ihre Erweiterung Eine wechselvolle Planungsgeschichte	p. 11 Hanns Schönecker's Modern Gallery and its extension A changeful history of planning
Marlen Dittmann	Marlen Dittmann
S. 22 Vom Entwurf von twoo architekten zur Neukonzeption durch Kuehn Malvezzi	p. 23 From the design by twoo architekten to the redesign by Kuehn Malvezzi
Roland Mönig	Roland Mönig
S. 34 Anmerkungen zu Kunst und Architektur und zum Werk von Kuehn Malvezzi	p. 35 Notes on art and architecture and the work of Kuehn Malvezzi
Mark Lee	Mark Lee
S. 44 Wie man einem in sich geschlossenen Objekt etwas hinzufügt	p. 45 How to add to a finite object
Giovanni Borasi	Giovanna Borasi
S. 58 Museum	p. 59 Museum
Oliver Elser, Wilfried Kuehn und Roland Mönig im Gespräch	Oliver Elser, Wilfried Kuehn and Roland Mönig in conversation
S. 68 Bildnachweis	p. 68 Credits
S. 71 Impressum	p. 71 Colophon

Die Moderne Galerie des Saarlandmuseums ist das museale Aushängeschild unseres Landes. Ihre Sammlung hat internationalen Ruf. Ihre Architektur genießt hohe Anerkennung. Hanns Schönecker aus St. Ingbert hatte sich 1962 als junger Architekt im Wettbewerb zum Bau der Modernen Galerie durchgesetzt. Sein Konzept eines offenen Baukörpers mit klarer Struktur war architektonische Avantgarde.

Den wachsenden Raumbedarf hatte Schönecker vorausgesehen und eine mögliche Erweiterung vorgeplant. Für die Umsetzung gab es mehrere Anläufe. So wurde 1988 von der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz eine Arbeitsgruppe zur Planung einer Erweiterung eingesetzt. Nach dem Hochwasser 1993–94 gab es einen erneuten Anlauf und schließlich 2009 den Baubeginn. Gravierende Planungs- und Finanzierungsprobleme machten eine Neuausrichtung notwendig.

Der Erweiterungsbau der Modernen Galerie war ein Nachlass, den ich 2012 als Kulturminister mit gemischten Gefühlen angenommen habe. Es galt, weiteren kulturpolitischen Schaden zu vermeiden, denn ein gescheiterter Bau hätte dem Museum für lange Zeit jede Erweiterungsmöglichkeit genommen. Zudem musste das schwer beschädigte Ansehen der politisch Verantwortlichen durch größtmögliche Transparenz und verlässliche Zusagen wiederhergestellt werden.

Am 12. September 2014 gab das Kuratorium der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz grünes Licht für die neue Planung der Architekten Kuehn Malvezzi in Zusammenarbeit mit dem Künstler Michael Riedel. Aus der Not, mit der vorhandenen Bausubstanz zu arbeiten, ist ein wunderbares Werk geworden, das sich städtebaulich gut einfügt, mit dem Bestand verträglich und eine charakteristische individuelle Ausprägung hat. Über eine konzeptkünstlerische Arbeit von Michael Riedel werden der Baukörper des Erweiterungsbaus und die Außenanlage miteinander verbunden. Ich bin mir sicher, dass dieses Konzept viel Beachtung finden wird.

Ende gut – alles gut? Die Erfahrungen mit dem Erweiterungsbau lehren, dass es wichtig ist, von Anfang an mit seriösen Zahlen zu arbeiten, eigene Grenzen zu respektieren und Fachleute dort ans Werk lassen, wo Fachkompetenz benötigt ist.

Für die Planung und Betreuung möchte ich mich ganz besonders bedanken bei:

- dem Kuratorium der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz,
  - dem Baubegleitgremium unter Leitung der früheren Staatssekretärin Andrea Becker und des Staatssekretärs a.D. Gerhard Wack,
  - dem Projektsteuerer Klaus Bosslet,
  - den Architekten Kuehn Malvezzi, der Bauleitung der Firma Wenzel + Wenzel und den mitwirkenden Unternehmen,
  - der Beauftragten für Kultur und Medien des Bundes, Prof. Monika Grütters, für die Mitfinanzierung,
  - allen Kolleginnen und Kollegen in der Landesverwaltung, die daran mitgewirkt haben, das Bauvorhaben wieder auf feste Füße zu stellen,
  - dem Vorstand und der Belegschaft der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz für ihren engagierten Einsatz in der hektischen Bauphase.
- Erfreuen Sie sich an den wunderbaren Aufnahmen von Hans-Christian Schink und den lesenswerten Erläuterungstexten in diesem Buch. Besuchen Sie unsere neue kulturelle Attraktion möglichst häufig. Ich verspreche Ihnen: Das Museum ist außen wie innen wieder ein Juwel.

Ulrich Commerçon  
Kurator der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz  
Minister für Bildung und Kultur

The Modern Gallery of the Saarlandmuseum counts among the cultural flagships of our region. Its collection boasts international renown. Its architecture enjoys high esteem. In 1962, Hanns Schönecker, a young architect from St. Ingbert, won the architectural competition for the building of the Modern Gallery. His concept of a clearly structured, open design was the avant-garde architecture of the time. Schönecker had already foreseen the growing lack of space and had made provision for the possibility of an extension. There were several attempts to put his plans into practice. In 1988, for instance, a project team was set up by the Saarland Cultural Heritage Foundation for the purpose of planning an extension. Following the flood of 1993/94 a renewed start was made and building work was finally able to begin in 2007. However, serious planning and funding problems soon brought the building project to a standstill yet again.

The planned extension to the Modern Gallery was a legacy that I accepted with mixed feelings in 2012 when I was appointed Minister of Education and Culture. It was absolutely necessary to avoid any further political damage on a cultural level, for a failed building project would have ruined the museum's chances of an extension for many years to come. Added to this was the heavily damaged reputation of the politically responsible that now had to be restored through the greatest possible transparency and altogether reliable assurances.

On 12th September 2014 the Board of Trustees of the Saarland Cultural Heritage Foundation gave the go-ahead for the replanning of the extension to the architects Kuehn Malvezzi and their collaborating artist Michael Riedel. Out of their necessity to work with the partially completed structure of the extension, they have created a wonderful work of architecture that not only blends well with the urban setting but is also altogether compatible with the existing building without losing anything of its individual

character. The conceptual art of Michael Riedel brings the new extension building into harmony with the museum's surrounding grounds. I am confident that this concept will enjoy high esteem and approval.

All's well that ends well? Our experiences with the extension building have taught us that it is essential, from the very beginning, to calculate with reliable figures, to respect one's own limits and to give experts a free rein where expertise is called for.

As regards the planning and implementation of the project I should like to extend very special thanks to:

- the Board of Trustees of the Saarland Cultural Heritage Foundation,
- the Building Advisory Committee headed by the former State Secretaries Andrea Becker and Gerhard Wack,
- the project coordinator and monitor Klaus Bosslet,
- the architects Kuehn Malvezzi, the construction management personnel of the firm of Wenzel + Wenzel and their collaborating companies,
- the Federal Commissioner for Culture and Media, Prof. Monika Grütters, for the joint funding of the project,
- all my regional administration colleagues who had their part to play in getting the project back onto its feet,
- the management and members of staff of the Saarland Cultural Heritage Foundation for their committed contribution to the success of the building project during its most hectic phase.

Last but not least, I invite you to take delight both in the wonderful photographs taken by Hans-Christian Schink and in the highly readable explanatory texts in this book. This new cultural attraction deserves more than just one visit. You have my word: the museum is a gem both inside and out.

Ulrich Commerçon  
Curator of the Saarland Cultural Heritage Foundation  
Minister of Education and Culture



Dieses Buch dokumentiert die Architektur der Erweiterung der Modernen Galerie des Saarlandmuseums. Es gibt Einblicke in die Genese des phasenweise kritisch verlaufenen Vorhabens und macht den Ansatz von Kuehn Malvezzi Architekten und Michael Riedel transparent, die die Planung nach der Analyse und Neuordnung der gesamten Projektstruktur 2013 übernahmen. Besonderen Charakter gewinnt die Publikation durch die enge Zusammenarbeit mit dem Künstler Hans-Christian Schink. Er hat, auf Anregung von Wilfried Kuehn, den neuen Museumstrakt zweimal fotografiert: einmal zu Beginn des Jahres 2014, als er noch im Rohbau stand, und einmal im Sommer 2017 nach Abschluss der Bauarbeiten. Dass Hans-Christian Schink dafür aufgeschlossen war, seine einzigartige Weise des Sehens einzubringen, muss als Glücksfall gelten. Seine Bilder, ebenso sachlich wie in den Nuancen sensibel, rahmen und halten gleichsam den im Textteil sich entfaltenden Diskurs über die Architektur, über den Prozess und die Prinzipien der Planung.

Wenn das Projekt Erweiterung Moderne Galerie in diesem Buch aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln beleuchtet und eingeordnet wird, so ist das den externen Autorinnen und Autoren zu verdanken. Marlen Dittmann, in Saarbrücken tätige Architekturhistorikerin und -kritikerin und eine Autorität, was das Schaffen von Hanns Schönecker betrifft, skizziert in ihrem Text die Entstehung des ursprünglichen Museumsgebäudes und erläutert die lange und wechselvolle Planungsgeschichte seiner Erweiterung seit den ersten Entwürfen Ende der 1970er Jahre. Mark Lee, der gemeinsam mit Sharon Johnston das renommierte Architekturbüro Johnston Marklee in Los Angeles leitet und die diesjährige Ausgabe der Chicago Architecture Biennial kuratierte, setzt sich mit der spannungsvollen Beziehung zwischen Architektur und Kunst und den möglichen Modi der Kooperation zwischen Künstlern und Architekten auseinander. Giovanna Borasi, Chef-Kuratorin am Canadian

Centre for Architecture in Montreal, reflektiert die Frage, inwiefern ein Museum überhaupt als finites Objekt zu betrachten ist und welche Spielregeln gelten, wenn es eine bauliche Erweiterung erfährt. Und Oliver Elser, Kurator am Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt a. M., fand sich bereit, ein Gespräch zu moderieren, in dem die konzeptionellen Hintergründe der realisierten Architektur entfaltet und diskutiert werden.

Was die Verwirklichung des Bauprojekts selbst betrifft, so ist die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz vielen verpflichtet. Ich nenne zunächst das Stiftungskuratorium und dessen Vorsitzenden, Minister Ulrich Commerçon, sowie das von ihm eingesetzte Baubegleitgremium unter dem Vorsitz von Staatssekretärin a. D. Andrea Becker und Staatssekretär a. D. Gerhard Wack. Das Ministerium für Bildung und Kultur hat das Vorhaben immer vorbehaltlos mitgetragen und maßgeblich unterstützt. Substanziell war ferner die großzügige Förderung, die wir von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien erfuhren. Ein herzlicher Dank gilt dem gesamten Planungsstab im Büro von Kuehn Malvezzi, namentlich Wilfried Kuehn und der leitenden Architektin Nina S. Beitzen, sowie der Bauleitung, Wenzel + Wenzel. Die Projektsteuerung war institutionell angesiedelt bei der LEG Service, wurde aber insbesondere verkörpert von Klaus Bosslet, dessen Verdienste um die Maßnahme kaum ausreichend zu würdigen sind.

Große Anerkennung ist auch der gesamten Belegschaft der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz auszusprechen. Eine Baumaßnahme bedeutet immer eine Ausnahmesituation, aber bei diesem Projekt kamen aufgrund seiner schwierigen Vorgeschichte zahlreiche zusätzliche Belastungen hinzu, die nur von einem engagierten und couragierten Team geschultert werden konnten. Erhöhter Arbeitsdruck entstand vor allem bei der Stiftungsverwaltung, die darauf mit ebenso viel Professionalität wie Flexibilität antwortete.

Ein besonderes Wort des Dankes zum Schluss: Als ich im Dezember 2013 meinen Dienst als Kunst- und kulturwissenschaftlicher Vorstand der Stiftung antrat, stand Bernd Therre, Verwaltungsvorstand seit 2011, bereits seit geraumer Zeit im Thema und in der Verantwortung. Er gehörte zu den Preisrichtern jenes Wettbewerbs 2012/2013, aus dem Kuehn Malvezzi und Michael Riedel als Architekten für die Fortführung des

This book documents the architecture of the extension to the Modern Gallery of the Saarlandmuseum. It furnishes insights into the beginnings of the at times critically jeopardized building project and lends transparency to the approach adopted by the Kuehn Malvezzi architects and the artist Michael Riedel, who took over the planning of the extension following the analysis and restructuring of the entire project in 2013. The book owes its particular character to the very close collaboration with the artist Hans-Christian Schink, who, at the inspired suggestion of Wilfried Kuehn, photographed the new extension twice: once at the beginning of 2014, when it was still only a bare shell, and once in the summer of 2017 following completion of the building work. The fact that Hans-Christian Schink made free use of his unique way of seeing things may be regarded as a stroke of luck. His images, at once as objective as they are subjectively nuanced, provide the visual framework for the discourse in the text section of the book on the architecture, the process and the principles of planning.

That the extension project is viewed in this book from a variety of different angles is thanks not least to our external authors. In her essay, Marlen Dittmann, a Saarbrücken-based architectural historian and critic and an authority on the architecture of Hanns Schönecker, outlines the genesis of the original museum building and gives an account of the long and changeful history of the planning work for its extension, beginning with the initial designs towards the end of the 1970s. Mark Lee, who together with Sharon Johnston heads the renowned architectural practice Johnston Marklee in Los Angeles and curated this year's Chicago Architecture Biennial, expounds upon the exciting relationship between architecture and art and the possible modes of cooperation between artists and architects. Giovanna Borasi, Chief Curator of the Canadian Centre for Architecture in Montreal, reflects upon the question whether

a museum may be regarded as a finite object at all and what rules apply if or when it needs to be extended. And Oliver Elser, Curator of the German Museum of Architecture in Frankfurt/Main, willingly moderated a discussion that deeply explored the conceptual backgrounds of the now realized architecture.

As regards the realization of the building project itself, the Saarland Cultural Heritage Foundation owes thanks to many. I should first like to mention the Board of Trustees of the Foundation and its Chairman, Minister of Culture Ulrich Commerçon, and also the Building Advisory Committee set up by the Board of Trustees and chaired by the former State Secretaries Andrea Becker and Gerhard Wack. The Ministry of Education and Culture has at all times unreservedly and decisively supported the project. Likewise substantial—and generous—was the support received through the Federal Commissioner for Culture and Media. Our grateful thanks, too, go to the entire planning staff at Kuehn Malvezzi, especially Wilfried Kuehn and chief architect Nina S. Beitzen, as well Wenzel + Wenzel, who were in charge of the construction project.

While LEG Service was institutionally responsible for the coordination and monitoring of the entire project, the actual service was rendered mostly by Klaus Bosslet, whose commitment to the project could hardly be praised more highly. Also highly deserving of thanks is the entire team at the Saarland Cultural Heritage Foundation. Any building project always creates an exceptional situation, but here the chequered history of the project brought with it numerous additional challenges that could be shouldered only by a committed and courageous team.

The increase in the pressure of work was borne mainly by the Foundation's administrative department, which responded with a due combination of professionalism and flexibility.

I should like to finish with a very special word of thanks: when in December 2013 I took up my position as Art and Culture Director of the Foundation, Bernd Therre, Director of Administration since 2011, had already been responsibly involved in the project for quite some time. He had been one of the adjudicators of that competition in 2012/2013 that had selected Kuehn Malvezzi and Michael Riedel as the architects for the continuation of the project that had ground to a halt, and was also instrumental in ensuring that our collaboration with the architects could begin right away. At all stages

zum Erliegen gekommenen Bauvorhabens hervorgingen, und hat maßgeblich dazu beigetragen, dass unsere Arbeit mit den Architekten sogleich beginnen konnte. In allen Stadien der Entwicklung brachte er sich konstruktiv in die Planungen und die komplexe Realisierung der Maßnahme ein. Viele zunächst unlösbar scheinende Probleme (und keineswegs die schwierigsten lagen auf dem Gebiet der Architektur) hat er zu bewältigen geholfen. Ohne Bernd Therre und seine Kompetenz und Klugheit in administrativen Belangen sowie sein Vermögen zu Empathie und Mediation wäre, davon bin ich überzeugt, das gesamte Bauprojekt nicht derart erfolgreich umzusetzen gewesen. Dafür schuldet die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz und schulde ich persönlich ihm großen Dank.

Roland Mönig

of development he was able to make constructive contributions both to the planning work and to the realization of this most complex project. He also helped to solve many problems that at first seemed irresolvable, and in no way did the most difficult ones concern just architecture. Without Bernd Therre and his competence and acumen in administrative matters, not to mention his ability to empathize and mediate, the entire project—and of this I am convinced—would not have been realized so successfully. It is for this that the Saarland Cultural Heritage Foundation, and I personally, owe him the greatest thanks.

Roland Mönig

Die Moderne Galerie von Hanns Schönecker und ihre Erweiterung  
Eine wechselvolle Planungsgeschichte

Marlen Dittmann

Manchmal lohnt sich auch langes Warten. Bei der Modernen Galerie des Saarlandmuseums hat es sich gleich zweimal als Glücksfall erwiesen. Zunächst wurde auf ein eigenes Haus gewartet, auf den Erweiterungsbau dann noch länger.



1 Die Moderne Galerie von Norden / The Modern Gallery as seen from the North, 1968.

Sucht man nach einem Anfang, dann sind es Rudolf Bornscheins erste Ankäufe von Werken der modernen Kunst in den frühen 1950er Jahren. Am 30. April 1957 beschäftigte sich ein Artikel in der Saarbrücker Zeitung vorrangig mit dem Geschenk der Bundesrepublik an das Saarland, einem Kulturhaus für Kongresse und musikalische Veranstaltungen mit bis zu 2000 Besuchern auf dem Gelände der Villa Rexroth. Aber unter der Aufzählung von dafür benötigten Räumen taucht auch eine 400 m<sup>2</sup> große Galerie für die Sammlung Moderner Kunst auf.<sup>1</sup>

1 hb „Das Kulturhaus zwischen Stadttheater und ‚Haus Brandt‘“, in: Saarbrücker Zeitung, Stadt und Kreis Saarbrücken, Nr. 106, 30.4.1957, o.S.

2 Landtag des Saarlandes, Ausschuss für Kulturpolitik und Jugendfragen, Drucksache 82 vom 8.2.1963: Antrag betreffend Bau einer Ausstellungshalle in Saarbrücken, S. 4, Saarlandmuseum.

3 Wettbewerbsausschreibung vom 31.7.1962; Wettbewerbsentscheidung vom 12.12.1962, Landesarchiv Saarbrücken.

Erst 1965 entstand die Kongresshalle – ohne Kunstgalerie – auf der Hafensinsel. Ein Haus für die Sammlung moderner Kunst aber wurde immer dringlicher, denn sie fristete am St. Johanner Markt in den wenigen Räumen des Saarlandmuseums gemeinsam mit den Werken alter Kunst, mit Skulpturen und Kunstgewerbe ein kümmerliches Dasein.

Rudolf Bornschein, der damalige Museumsdirektor, betonte diesen unhaltbaren Zustand immer wieder, bis die Landesregierung 1961 endlich den Bau eines eigenen Hauses für die Moderne Galerie zusagte.<sup>2</sup> Er war aber nicht finanziert. Trotzdem wurde ein Wettbewerb durchgeführt, Hanns Schönecker gewann ihn, auch weil sein Entwurf abschnittsweise realisiert werden konnte.<sup>3</sup> Bei der Vorstellung der Preisträger appellierte Ministerpräsident Franz Röder an die Spendierfreudigkeit der Bürger, da Kultur auch ihre Aufgabe wäre. Um wenigstens mit der „vorbereitenden Planung“ zu beginnen, wurde das benötigte Geld aus verschiedenen Töpfen des Ministeriums zusammengekratzt.



2 Moderne Galerie, Wechselausstellungspavillon von Südwesten / Modern Gallery, Pavilion for Temporary Exhibitions as seen from the Southwest, 1971.

Im Sommer 1965 kurz vor einer Landtagswahl begann Schönecker mit dem Bau, drei Jahre später, am 25. September 1968 wurde der erste, mit Hilfe großzügiger Sponsoren errichtete, Bauabschnitt feierlich eingeweiht (Abb. 1–6). Dazu gehörten ein erster 400 m<sup>2</sup> großer Pavillon für die Präsentation der ständigen Sammlung, ein weiterer für Wechselausstellungen, das sie verbindende Foyer sowie die Räume der Verwaltung und das Museumscafé. Ministerpräsident Röder betonte in seiner Eröffnungsrede, „mit dem Neubau werde das Saarland noch besser als bisher seinem Auftrag gerecht, im Herzraum europäischer Kultur neben wirtschaftlichen und politischen auch künstlerische Kontakte zu knüpfen.“<sup>4</sup> Im nächsten Bauabschnitt 1972/1973

Hanns Schönecker's Modern Gallery and its extension  
A changeful history of planning

Marlen Dittmann

Sometimes a long wait is well worth its while. Indeed, for the Modern Gallery of the Saarlandmuseum this adage proved to be a happy truth twice over. In the first place, the museum had a long wait for its own building, and then the wait for the extension was even longer.

Any search for a beginning to the story will take us back to Rudolf Bornschein's first acquisitions of works of modern art during the early 1950s. The main topic of an article published in the Saarbrücker Zeitung on 30th April 1957 was a gift made by the German Federal Republic to the Saarland: an arts and leisure centre for congresses and music events accommodating up to 2,000 visitors and to be built in the grounds of what used to be Villa Rexroth. However, among the listed requirements for this new centre was a 400 m<sup>2</sup> gallery for the collection of modern art.<sup>1</sup> The collection had meanwhile assumed considerable proportions and was much too large to be shown in its entirety in Saarbrücken.



3 Moderne Galerie, Foyer / Modern Gallery, Entrance, 1971.

The floor space of 400 m<sup>2</sup> would perhaps have just covered the requirement, but for how long? It was not until 1965 that the Congress Hall was built—without the art gallery—on Saarbrücken's Harbour Island. Meanwhile the need for a building to house the Modern Art Collection was becoming more and more urgent, for it was leading a pitiful existence in the few available rooms



4 Moderne Galerie, 1. Pavillon / Modern Gallery, 1st pavilion, 1968.

of the Saarlandmuseum on St. Johann Market Square in the company of old masters, sculptures and arts and crafts. Rudolf Bornschein, the then director of the museum, never ceased to draw attention to this untenable state of affairs until the regional government finally agreed the building of a Modern Gallery in 1961.<sup>2</sup> But the building could not be financed. Nonetheless, an architectural competition was organized and this was won by Hanns Schönecker, not least because his design could be realized in sections.<sup>3</sup> At the prizewinners' presentation ceremony, Franz-Josef Röder, the then Minister President of the Saarland, appealed to the generosity of the people, as culture was just as much their responsibility as that of the government. So as to be at least able to begin with the preliminary design work, the necessary money was scraped together from various budgets of the Ministry of Culture.

1 hb „Das Kulturhaus zwischen Stadttheater und ‚Haus Brandt‘“, in: Saarbrücker Zeitung, City and Region of Saarbrücken, No. 106, 30.4.1957, n.p.

2 Landtag of the Saarland, Gazette No. 82, Application for the Building of an Exhibition Hall in Saarbrücken, Minutes of the Meeting of the Committee for Cultural Policy and Youth Issues, 8.2.1963, p. 4.

3 Saarlandmuseum Archive, Saarbrücken, File: „Modern Gallery Competition“, invitation for submissions dated 31.7.1962; Regional Archive of Saarbrücken, City History Section, Past Invitations for Competition Submission, XIV, File 54, Decision of 12.12.1962.

In the summer of 1965, shortly before a regional election, Schönecker began with the building work. Three years later, on 25th September 1968, the first completed section of the building project was solemnly inaugurated (Figs. 1–6). This section comprised the first of the pavilions—with a floor area of 400 m<sup>2</sup>—for the presentation of the permanent collection, a further pavilion

entstand der zweite Pavillon für die ständige Sammlung. Am 17. September 1976 konnte auch der dritte eröffnet werden. Auch diese beiden baute man mit mäzenatischer Hilfe. Bei den Feierlichkeiten glaubte man noch, ein in 16 Jahren Bauzeit entstandenes Projekt sei damit vollendet.<sup>5</sup> Doch wusste man schon bald, auf Dauer würden die Räumlichkeiten für die wachsende Sammlung nicht reichen.

Die Alte Sammlung verblieb im Haus am St. Johanner Markt, aber auch für sie war ein neues Domizil wünschenswert. Also skizzierte Schönecker einen Vorschlag für eine Museums-erweiterung: einen Vierten Pavillon, der westlich der Modernen Galerie frei im Gelände an der Bismarckstraße stehen sollte, mit unterirdischen Ausstellungs- und Verbindungsflächen (Abb. 7). Das Kuratorium des Museums konnte sich nicht einigen, die einen plädierten für den Verbleib am alten Standort, andere wollten sie auf dem Gelände der Modernen Galerie in dem skizzierten neuen Pavillon sehen. Die Vorgehen-erlaubnis



6 Die Moderne Galerie von Norden / The Modern Gallery as seen from the North, 1976.

waren die bedeutenden kunst- und kulturhistorischen Werke mehr als unzulänglich untergebracht, in viel zu engen Räumen, mit ungünstigen Lichtverhältnissen und Ölofenheizung, ohne gleichmäßige Wärmezufuhr, ohne Klimaanlage. Das Obergeschoss konnte man gar nicht heizen

und litt abwechselnd unter klirrender Kälte und größter Hitze. Als dann ein Kunstwerk unbemerkt verschwand, zudem auch noch Wasserschäden auftraten, musste eine neue Bleibe gesucht werden. Inzwischen hatte sich im März 1980 die „Stiftung Saarländischer Kulturbesitz“ konstituiert, Kuratorium und Vorstand waren berufen. Am 1. Januar 1982 gehörte auch das Saarländische Museum, bisher eine Anstalt des öffentlichen

4 Landesarchiv Saarbrücken, Festansprache, Bestand Nachlass Dr. F.J. Röder, Nr. 44, 25.9.1968.

5 Baugeschichte und Baubeschreibung der Modernen Galerie sind ausführlich dargelegt in: Hanns Schönecker: Moderne Galerie, hrsg. von Roland Mönig, Ausst.-Kat. Saarländisches Museum – Moderne Galerie, Saarbrücken 2016.

6 Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 27.9.1978.

7 fb, „Der schöne Schein trägt. Barocke Heiterkeit versteckt die Sorgen. Wertvolle Sammlung in notvoller Enge“, in: Saarbrücker Zeitung, Beilage, 26./27.5.1979, S. 3.

for temporary exhibitions, the connecting foyer between them, as well as administration offices and the museum café. In his inauguration speech, Minister President Röder emphasized that “the new building will now better enable the Saarland to discharge its obligation to support and further, in a heartland of European culture, not just economic and political relations but artistic ones as well.”<sup>4</sup> In the next section of the project, in 1972/73, the second pavilion for the permanent collection was completed. The third pavilion was completed and opened on 17th September 1976. These two pavilions were likewise built with financial assistance from patrons. The celebrations were thought to mark the end of a building project that had taken a good 16 years to complete,<sup>5</sup> but it soon became clear that in the long run the pavilions would not be adequate for the ever growing collection. The Old Collection (Alte Sammlung) had remained in the building on St. Johann Market Square but it too was in dire need of a new home. So Schönecker sketched a proposal for a further museum extension: a fourth pavilion that would stand alone in the grounds on Bismarckstrasse, to the west of the Modern Gallery, and feature underground exhibition and connecting spaces (Fig. 7). The members of the Board of Trustees of the Museum were unable to agree—some wanted the Old Collection to remain at its existing location, others wanted it transferred to the pavilion in the grounds of the Modern Gallery,

4 Regional Archive of Saarbrücken, Estate of Dr. F. J. Röder, No. 44, ceremonial address at the opening of the Saarländisches Museum on 25.9.1968.

5 The history and description of the building of the Modern Gallery are described in detail in: Hanns Schönecker: Moderne Galerie, ed. by Roland Mönig, exhib. cat. Saarländisches Museum—Moderne Galerie, Saarbrücken 2016.

6 Saarländisches Museum Archive, Saarbrücken, Minutes of the Meeting of the Board of Trustees held on 27.9.1978.

7 fb „Der schöne Schein trägt. Barocke Heiterkeit versteckt die Sorgen. Wertvolle Sammlung in notvoller Enge“, in: Saarbrücker Zeitung, supplement, 26./27.5.1979, p. 3.

as proposed by Hanns Schönecker. While preliminary approval for the new building was finally granted, there were no funds and so the plans were shelved for the time being.<sup>6</sup> Thus it was that the Old Collection of the Saarländisches Museum, the upkeep of which was at that time the responsibility of both the City of Saarbrücken and the regional government of the Saarland, remained on St. Johann Market Square, in the city-owned building that was in such urgent need of renovation.

An article published in the Saarbrücker Zeitung on 26th/27th May 1979 put the matter in a nutshell: “The culture and art of past centuries are suffering from dire neglect in the very place where nostalgic yearnings led to a boom in buildings supposedly committed to the awareness and preservation of our history.”<sup>7</sup> The historical works of art and cultural artefacts were indeed accommodated inadequately, in overly confined spaces, unfavourably illuminated rooms heated by oil stoves and without any uniform control of the heating and without air conditioning. The top storey could not be heated at all and suffered alternating extremes of unbearable heat and perishing cold. Finally, when a work of art disappeared unnoticed and, on top of that, the building had begun to suffer damage through the ingress of water, it was high time to find a new home for the Old Collection.

In the meantime, in March 1980, the “Saarländische Kulturbesitz” (Stiftung Saarländischer Kulturbesitz) was established and the members of the Board of Trustees and the Board of Directors elected. The Saarländisches Museum, hitherto an institution under public law, was taken over by the Foundation on 1st January 1982, together with all its collections.

This meant that the City of Saarbrücken was now exempt from its responsibility and so terminated its rental agreement for the building on St. Johann Market Square with effect from 31st December 1981. The building then had to be emptied as quickly as possible and a new home found for the Old Collection without delay. The former Schiller School on Bismarckstrasse, directly opposite the Modern Gallery, had been empty for years, and Hanns Schönecker was commissioned to examine its suitability as a museum building. His positive findings largely facilitated the decision to purchase. While still an institution under public law, the Saarländisches Museum had already purchased the school building and also the building at its rear in October 1981, and Schönecker began the conversion work immediately. On 7th June 1984, the Old Collection, now housed in the former Schiller School, was opened to the members of the public. It was shown there for many years, perhaps not perfectly, but adequately all the same. The rear building remained the store room for the time being. In 1992, the owners of the building at No. 1 Karlstrasse donated their property to the regional government. It became the home of the Saarland Artists’ House, a registered



5 Moderne Galerie / Modern Gallery, Cafeteria, 1968.

für den Neubau war erteilt, aber die Finanzierung fehlte. So wurden diese Pläne zunächst nicht weiter verfolgt.<sup>6</sup>

Die Alte Sammlung des Saarländischen Museums, für dessen Unterhalt zu diesem Zeitpunkt Stadt und Land noch gemeinsam verantwortlich waren, blieb also vorerst am St. Johanner Markt, in dem der Stadt gehörenden, dringend sanierungsbedürftigen Haus. Am 26./27. Mai 1979 schrieb die Saarbrücker Zeitung: „Kultur und Kunst vergangener Jahrhunderte leiden Not, ausgerechnet an jenem Platz, wo nostalgische Sehnsüchte zu einem Bauboom führten, der angeblich geschichtsbewusst, Historie pflegt.“<sup>7</sup> Tatsächlich

Rechts, mit all seinen Sammlungen zur Stiftung. Die Stadt Saarbrücken war damit ihrer Verantwortung ledig und kündigte den Mietvertrag für die Immobilie am St. Johanner Markt zum 31. Dezember 1981. So musste das Haus geräumt und schnellstmöglich eine neue Bleibe gesucht werden. An der Bismarckstraße, unmittelbar gegenüber der Modernen Galerie, stand die ehemalige Schillerschule seit Jahren leer, und Hanns Schönecker wurde beauftragt, ihre Eignung als Museumsbau zu überprüfen. Sein positives Gutachten erleichterte die Kaufentscheidung. Noch als Anstalt des öffentlichen Rechts erwarb das Saarlandmuseum im Oktober 1981 Haus und Hintergebäude, und Schönecker begann mit dem Umbau. Am 7. Juni 1984 wurde in der Schillerschule die Alte Sammlung eröffnet. Für viele Jahre war sie hier vielleicht nicht perfekt, aber angemessen präsentiert. Das Hintergebäude blieb zunächst Magazin. 1992 schenkten die Eigentümer das benachbarte Haus Karlstraße 1 dem Land. Es wurde zur Heimstatt des Vereins Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken und erhielt einen Durchbruch in das Hintergebäude. Dieses baute Schönecker jetzt zur Landesgalerie um und schloss es mit einem gläsernen Eingangsfoyer an die Alte Sammlung an. War der Entwurf zweigeschossig, also großzügiger, vorgesehen, so konnte er nur einen niedrigen gläsernen Verbindungstrakt auf polygonalem Grundriss realisieren, der die alten Fassaden kaum beeinträchtigt. Am 23. Mai 1992 war Eröffnung. Ein Museumsareal mit Moderner Galerie, Alter Sammlung und Landesgalerie sowie Künstlerhaus war entstanden. Und man träumte nicht ohne Grund von einer Verbindung des schönen neuen Platzes vor der Schillerschule, über eine verkehrsberuhigte Bismarckstraße hinweg, zu den Grünanlagen im Umkreis der Modernen Galerie.

1979 hatte sich das Kuratorium des Saarlandmuseums bereits erstmals mit der Einrichtung eines „Skulpturengartens“ im Park hinter der Modernen Galerie befasst und das Gelände mit einem Zaun gesichert. Schon beim vorgesehenen Erwerb der Schillerschule wurde Dr. Georg Költzsch, der Direktor, um ein „ideelles Konzept“ für

einen Skulpturengarten gebeten.<sup>8</sup> In seinem ausführlichen Gutachten heißt es: „Die Neuordnung der Trägerschaft des Saarlandmuseums und damit verbunden, die Aufgabe des Hauses am St. Johanner Markt als Ausstellungsort für den ‘alten’ Teil der Sammlung, zwingt allerdings jetzt zu einer bindenden Entscheidung [...] In der ortsnahen Unterbringung der ‘alten’ Museumsbestände gegenüber der Modernen Galerie wird [...] eine Museumskonzeption verwirklicht werden können, in der beide Teile zu einem sinnvollen Ganzen unter Beibehaltung ihrer eigenen Merkmale und Ziele verbunden werden. [...] Die ‘alte’ Sammlung hat [...] einen nicht zu verkennenden Identifikationswert für seine Bevölkerung.“ Da wichtige Museumsbestände Freiplastiken sind, die er eingehender beschreibt, plädiert er für eine Aufstellung im Freien. Dazu böte sich der zur Bismarckstraße gelegene Vorplatz der Schillerschule an. „Bei Erhaltung des alten Baumbestandes und gärtnerischer Umgestaltung dieses Vorplatzes lässt sich eine ebenso angemessene wie ihrer Bedeutung nach sinnvolle Wiederaufstellung der Steinskulptur erreichen. Die Konzeption des ‚Skulpturengartens‘ erfährt damit eine räumliche Ausweitung. Damit [...] ist eine konzeptionelle Geschlossenheit zu präsentieren.“<sup>9</sup> Der Skulpturengarten wurde in den nächsten Jahrzehnten in Teilen realisiert, allerdings nicht mit den Freiplastiken der Alten Sammlung.

Die Objekte der Vor- und Frühgeschichte waren seit den frühen 1960er Jahren im Palais Freithal am Ludwigsplatz, von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen, untergebracht. Von 1986 bis 1993 mussten sie kurzfristig in ein Provisorium im Palais Röder ausweichen, bevor sie ihr eigenes Domizil am Schlossplatz in zwei Geschossen des ehemaligen Kreisständehaus erhielten. In den Obergeschossen residierte das Landeskonservatoramt. Der Architekt Miroslav Volf schuf Ausstellungsräume, die die großartigen Bestände angemessen und wirkungsvoll zur Geltung brachten.

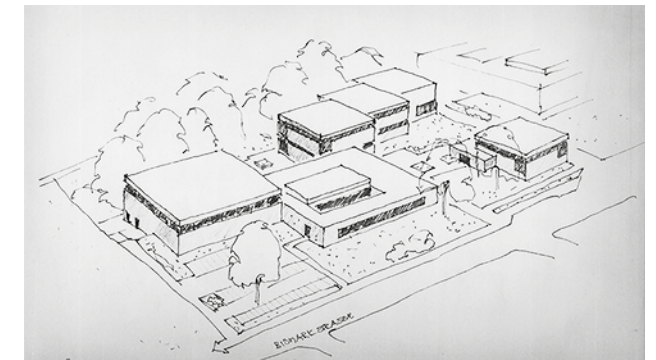
Die Besucher der Alten Sammlung blieben aus, nur zu den Eröffnungen der Sonderausstellungen kamen sie. Die isolierte Landeskunst versagte sich der Auseinandersetzung mit anderen Werken. Während die Moderne Galerie wie ein Fels in der Brandung verankert war, wurden alle anderen Bestände der Stiftung hin und her geschoben. Die Lothringischen Madonnen wanderten in die Schlosskirche, die gemeinsam mit der Orgelklasse der Musikhochschule Saar genutzt wurde.

society (Verein Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken e.V.), and was provided with an access to the aforementioned rear building. The latter was now converted by Schönecker into the Gallery of Regional Art and connected to the Old Collection by a glass entrance foyer. While the original plans featured a generously designed two-story construction, Schönecker's scope was ultimately limited to just a single-storey glass connecting block on a polygonal floor plan, which hardly detracted from the old fronts of the existing buildings. The opening took place on 23rd May 1992. The entire museum complex now comprised the Modern Gallery, the Old Collection, the Gallery of Regional Art and the Saarland Artists' House. The dream that now awaited fulfilment, and not without good reason, was that of a comfortable walk for visitors across a traffic-calmed Bismarckstrasse from the beautiful new space in front of the former Schiller School to the green environment of the Modern Gallery.

As early as 1981, the Board of Trustees of the Saarlandmuseum had begun to reflect upon the creation of a “sculpture garden” in the park behind the Modern Gallery and had already fenced off the dedicated space. Indeed, in that same year, in the course of the acquisition of the former Schiller School, Dr. Georg Költzsch, the then director of the Saarlandmuseum, was asked to furnish an “ideal concept” for a sculpture garden.<sup>8</sup> His detailed assessment read as follows: “The reorganization of the financial responsibility for the Saarlandmuseum and the concomitant abandonment of the building on St. Johann Market Square as the exhibition location of the ‘old’ part of the collection does indeed necessitate a binding decision [...].

Through the accommodation of the museum's ‘old’ collection in close proximity to the Modern Gallery opposite [...] it will be possible to realize a museum concept that will combine both parts into a sensible whole while retaining their own characteristic features and objectives. [...] The ‘old’ collection has an unmistakable identity value for the population.” Költzsch goes on to describe in detail the free-standing sculptures, which are among the museum's most important pieces,

and advocates their installation in the open air, to which end, he writes, the space in front of the Schiller School on Bismarckstrasse would lend itself ideally. “While preserving the existing trees and redesigning the horticultural ambience of this space it will be possible to realize both a suitable and, in terms of its significance, meaningful installation of the stone sculptures in question. The concept of the ‘sculpture garden’ will thus undergo a gradual spatial expansion [...] while at all times maintaining



7  
Hanns Schönecker, Entwurf für den 4. Pavillon /  
Plan for the 4th pavilion, 1979.

the necessary conceptual integrity of presentation.”<sup>9</sup> The sculpture garden was realized in sections over the next decades, albeit without the free-standing sculptures of the Old Collection. For their part, the artefacts and objects dating from pre-historical and early historical times had since the early 1960s been leading a barely noticed existence in the Palais Freithal on Ludwig Square. For a short time, from 1986 until 1993, they were given makeshift accommodation in the Palais Röder before finally occupying a home of their own on two floors of the former House of the Estates on Castle Square. The top floors of the building were occupied by the State Conservation Office. The architect Miroslav Volf designed exhibition rooms that did full justice to the pieces of this magnificent collection.

Regrettably, the visitors to the Old Collection were largely conspicuous by their absence and came only to the openings of the special exhibitions. The Gallery of Regional Art, isolated as it was, was not prepared to accommodate other works. Thus it was that, while the Modern Gallery remained as firm as a rock, all other collections of the Foundation were shifted to and fro like pieces on a chessboard. The Lorraine Madonnas moved into the Castle Church, which was used jointly by the museum

8  
Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 27.5.1981.

9  
Dr. Georg-W. Költzsch, Skulpturengarten – Saarland-Museum, Entwurf einer Gesamtkonzeption, Gutachten erarbeitet im Auftrag des Kurators der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarbrücken, 4 Seiten, o. D. (1981).

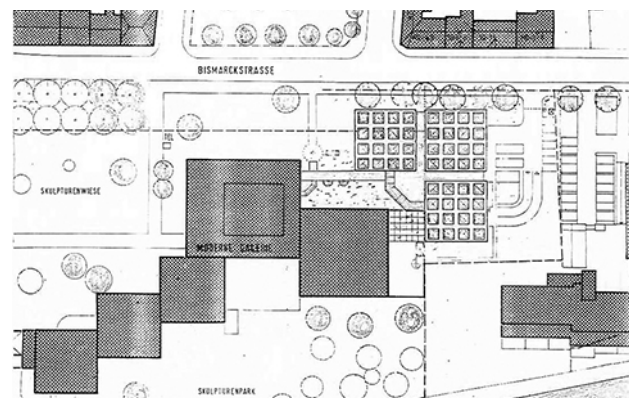
8  
Minutes of the Meeting of the Board of Trustees on 27.5.1981.

9  
Dr. Georg-W. Költzsch, Assessment, “Sculpture Garden” – Saarlandmuseum, Draft of Overall Concept, commissioned by the Board of Trustees of the Saarland Cultural Heritage Foundation, Saarbrücken, n. p. or d. (1981).

Eine Lösung, die nicht immer ohne Störung abging. Das Landesdenkmalamt zog nach Reden um, die Räume wurden frei für die Alte Sammlung. Die Schillerschule wurde wieder geräumt und ging in den Besitz der Musikhochschule über. Um die Alte Sammlung und die Werke in der Schlosskirche zusammenzuschließen, wurde die Vor- und Frühgeschichtliche Sammlung zur Durchgangsstation. Ein komplizierter gläserner Treppenanbau mit Aufzug und engen Treppen verbindet eher unglücklich das Kreisständehaus mit den verschiedenen Ebenen der Schlosskirche. Die Landesgalerie wurde aufgelöst, das isolierte Künstlerhaus muss immer erneut versuchen, sich in Erinnerung zu bringen.

So darf bezweifelt werden, dass bei diesen unentwegten Sammlungsrochaden immer das rechte Maß gefunden und die richtige Entscheidung getroffen wurde. Nur die Moderne Galerie blieb davon weitgehend unberührt. Und so gehen wir noch einmal zurück in das Jahr 1981. 1979 bereits forderte der Vorsitzende des Kuratoriums des Saarlandmuseums, der damalige Oberbürgermeister Oskar Lafontaine, in einem Schreiben an Ministerpräsident Röder den Bau eines vierten Pavillons, den Schönecker ja bereits skizziert hatte, über dessen Nutzung sich das Kuratorium aber nicht einigen konnten. Inzwischen war die neue Heimstatt für die Alte Sammlung geklärt, jetzt ging es erneut darum, für die Vielzahl neuer Werke der Modernen Galerie weitere Räumlichkeiten zu schaffen. Die Gremien waren neu besetzt, andere Entscheidungen konnten fallen. So besichtigten die Mitglieder des Kuratoriums der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz das Gelände der Modernen Galerie und nahmen dabei auch die Nachbargrundstücke in Augenschein. „In der anschließenden Aussprache besteht Einigkeit darüber, dass ein Erweiterungsbau für die Moderne Galerie (Vierter Pavillon) vorzugsweise im Anschluss an den Pavillon für Wechselausstellungen in Richtung auf das Langwiedstift geplant werden sollte.“<sup>10</sup> Also in östlicher Richtung, dort wo sich die Bebauung verdichtete und kein freies Parkgelände in Anspruch genommen wurde. Der Vorstand sollte den möglichen Erwerb erkunden. Es ist kaum vorstellbar, dass das Kuratorium diese Entschlüsse ohne Befragung des Hausarchitekten gefällt hatte. Die Skizze ist zwar ein Hinweis, dass sich Schönecker eine Erweiterung an der Westseite der Anlage vorstellen konnte, aber 1978 hatte er gar keine andere Wahl. Denn das landeseigene Grundstück endete am Haus

Brandt, Bismarckstraße 17. Seine tatsächliche Überzeugung lässt sich heute nicht mehr klären. Auch das kann man wieder der Saarbrücker Zeitung entnehmen: „Der Erwerb des Grundstücks der ehemaligen Bauunternehmung Brandt unmittelbar im Anschluss an das Gelände der



8

Hanns Schönecker, Entwurf für die Erweiterung der Modernen Galerie nach Nordosten / Plan for an extension of the Modern Gallery to the Northeast, 1985.

Modernen Galerie ist gekauft als Voraussetzung für den Bau eines Vierten Pavillons“.<sup>11</sup> Das Blatt beruft sich auf eine Aussage des Vorstandsvorsitzenden der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Dr. Manfred Schäfer, nach einem Vortrag bei den Wirtschaftsjunioren. Haus Brandt und das landeseigene anschließende Gebäude sollten für die Museumserweiterung abgerissen werden. Hanns Schönecker wurde mit der Planung beauftragt.

Am 1. März 1985 stellten der Kurator der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Kultusminister Professor Gerhard Zeitel, und Dr. Manfred Schäfer das Modell eines Vierten Pavillons vor, „ein Wunderding aus Glas“ titelte die Saarbrücker Zeitung.<sup>12</sup> (Abb. 8) Drei quadratische Baukörper umfingen den Wechselausstellungspavillon und fanden mit einem verglasten Trakt Anschluss an die Verwaltung. Charakteristisch war die innere 500 m<sup>2</sup> große Halle, mit freischwebend eingehängten Galerien und hohen Wänden für großformatige zeitgenössische Werke. Die vorhandene Ausstellungsfläche hätte

10

Protokoll der Kuratoriumssitzung vom 27.5.1981, Archiv Saarlandmuseum, Saarbrücken.

11

ug „Grundstück ist gekauft – 4. Pavillon für Moderne Galerie? – Manfred Schäfer sprach“, in: Saarbrücker Zeitung, Feuilleton, 2.2.1982, o. S.

12

us „Die Moderne Galerie an der Schillerstraße wird erweitert. Ein Wunderding aus Glas“, in: Saarbrücker Zeitung, Stadtverband Saarbrücken, 14.3.1985, S. 15/16.

and the organ class of the Saar University of Music, a solution that was not always without its hitches. The State Conservation Office relocated to Reden, leaving its rooms free for the Old Collection. The Schiller School, now vacated, was acquired by the University of Music. So as to link together the Old Collection and the works in the Castle Church the pre-historical and early historical collection now assumed the function of a connecting gallery. A complicated glass stair annex with a lift and narrow staircase connected—through what was far from being a happy solution—the House of Estates with the various levels of the Castle Church. The Gallery of Regional Art was dissolved and the Artists’ House, now more isolated than ever, was constantly at pains to make itself remembered. It may indeed be doubted whether the decisions behind these constant to-ings and fro-ings of the collections were always based on sound judgement. The Modern Gallery was the only one to be largely unaffected by them, and this takes us back full circle to 1981.

As early as 1979, the chairman of the Board of Trustees of the Saarlandmuseum, the then Lord Mayor of Saarbrücken, Oskar Lafontaine, wrote to the Minister President of the Saarland, Franz-Josef Röder, calling for the building of a fourth pavilion, the one, namely, that Schönecker had already drafted but had not been realized due to the said board’s failure to arrive at a consensus as to its use. In the meantime, the question of a new home for the Old Collection had been clarified and attention could again be turned to the matter of creating further space for the multitude of new works belonging to the Modern Gallery. The committees had now been newly appointed and different decisions were now possible. It was against this background that the members of the Board of Trustees of the Saarland Cultural Heritage Foundation came and viewed the grounds of the Modern Gallery, and not without casting an eye on the neighbouring grounds too.

“In the ensuing discussion all were agreed that an extension to the Modern Gallery (‘Fourth Pavilion’) should be planned, preferably adjoining the pavilion for temporary exhibitions and pointing towards the Langwiedstift Old

10

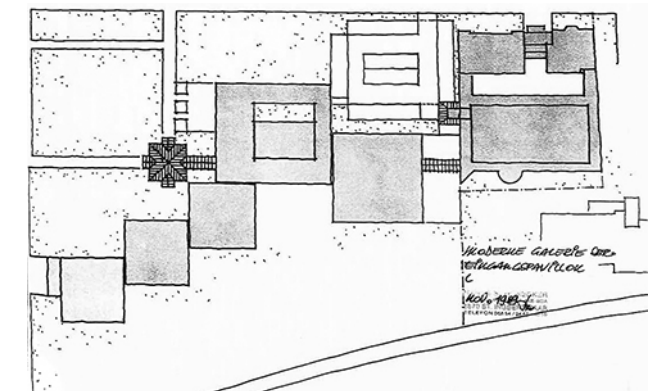
Minutes of the Meeting of the Board of Trustees on 27.5.1981, Saarlandmuseum Archive, Saarbrücken.

11

ug „Grundstück ist gekauft— 4. Pavillon für Moderne Galerie?— Manfred Schäfer sprach“, in: Saarbrücker Zeitung, Feuilleton, 2.2.1982, n.p.

17

People’s Care Centre.”<sup>10</sup> In other words, towards the east, where development was denser and no free parkland would fall victim to the project. It was decided that the Board of Trustees should make enquiries concerning possible acquisition. It is difficult to believe that the Board



9

Hanns Schönecker, Entwurf für die Erweiterung der Modernen Galerie nach Nordosten / Plan for an extension of the Modern Gallery to the Northeast, 1989.

of Trustees had taken such decisions without consulting the Saarlandmuseum’s own architect. Schönecker’s sketch shows that he could certainly envisage an extension on the west side of the museum, but at that time, in 1978, he had no other choice, as the government-owned grounds on the east side of the museum were limited and extended only as far as Villa Brandt, No. 17 Bismarckstrasse. What Schönecker actually thought about the matter can no longer be elicited today, but what we do know is what was printed in the Saarbrücker Zeitung: “The grounds and property of the former building contractor Brandt directly adjoining the grounds of the Modern Gallery have been purchased as a prerequisite for the construction of a Fourth Pavilion”.<sup>11</sup> The source of the newspaper article was a statement made by Dr. Manfred Schäfer, Chairman of the Board of Trustees of the Saarland Cultural Heritage Foundation, after delivering a lecture to the Saarland Business Juniors. Villa Brandt and the adjoining government-owned building were to be demolished for the museum extension. Hanns Schönecker was commissioned to do the planning. On 1st March 1985, the Curator of the Saarland Cultural Heritage Foundation and Minister of Culture, Prof. Gerhard Zeitel, and Dr. Manfred Schäfer presented to the public the model of the planned “Fourth Pavilion”. It was, according to a headline in the Saarbrücker Zeitung,

sich um 1550 m<sup>2</sup> erweitert. 1986 wollte die Stiftung mit dem 20 Millionen DM teuren Bau beginnen.

Nicht von der Hand zu weisen ist, dass es sich um ein Wahlgeschenk handeln könnte, denn im Herbst 1985 waren Landtagswahlen. Sie führten zu einem Regierungswechsel und zu einem Rückzieher bei den Bauplänen. Im August 1986 gab Kurator Kultusminister Prof. Diether Breitenbach bekannt, dass aus finanziellen Gründen der Bau eines vierten Pavillons chancenlos sei.<sup>13</sup>



10 Die Moderne Galerie mit ihrem Erweiterungsbau von Nordwesten / The Modern Gallery and its extension as seen from the Northwest, 2017.

Vielleicht hatte aber auch der Druck einer Bürgerinitiative, die sich gegen den Abriss der beiden Villen Bismarckstraße 17 und 19 und für deren Erhalt einsetzte, die Entscheidung beeinflusst. Prof. Dr. Peter Volkelt schrieb dazu in der „Saarheimat“: „Es ist unbegreiflich, dass die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, deren Aufgabe es ist, ‚saarländischen Kulturbesitz‘ zu hüten und zu pflegen, sich dazu hergibt im Begriffe ist ‚saarländischen Kulturbesitz‘ zu beseitigen. Die Stiftung sollte sich besinnen und die Häuser Brandt und Schmidt in eine Erweiterung der Galerie miteinbeziehen.“<sup>14</sup>

Die beiden Häuser blieben stehen, und Schönecker musste sie in einen Erweiterungsbau integrieren. Jetzt schlug er einen langrechteckigen zweigeschossigen Bau vor, der mit gläsernen Brücken sowohl an den Wechsellausstellungspavillon wie an die beiden Altbauten angeschlos-

sen wäre (Abb. 9). Im Obergeschoss war eine Fläche von 700 m<sup>2</sup> für Wechsellausstellungen vorgesehen, denn im bisherigen Wechsellausstellungspavillon sollten großformatige Bilder und Skulpturen eine Bleibe finden. Zusätzlich standen im Erdgeschoss weitere 900 m<sup>2</sup> für die ständige Sammlung zur Verfügung. Die Baukosten waren mit 11,6 Millionen DM veranschlagt. Kosten für die Sanierung der beiden alten Villen, ihre Verbindung mit einem gläsernen Zwischentrakt und ihre Einrichtung für die Verwaltung waren in den Neubaukosten nicht enthalten. Aber nur sie waren gesichert. Das Kuratorium der Stiftung beschloss im April 1989 den Erweiterungsbau, dennoch wurde daraus wieder nichts. Schönecker revidierte seine Planung mehrfach, weil der damalige Landeskonservator Johann Peter Lüth immer wieder neue Bedenken vorbrachte. Sicher zu Recht, denn eingezwängt in den Bestand wäre dieser Erweiterungsbau weitgehend unsichtbar geblieben. Seit 1993 sind Verwaltung, Bibliothek, Restaurierung und Grafische Sammlung in den für sie eingerichteten Räumen der Altbauten untergebracht. Ob sie eine wirklich sinnvolle Nutzung erlauben, muss bezweifelt werden. Zumindest die Grafische Sammlung führte hier immer ein Schattendasein, die Restaurierungswerkstätten litten unter Raumangel. Nach 25 Jahren Provisorium werden sie sich im jetzt realisierten Erweiterungsbau endlich ausbreiten können. Er steht nicht als separierter Pavillon auf der grünen Wiese, sondern ist dicht an die Schönecker-Bauten gerückt. So kann man darin vielleicht einen Kompromiss zwischen der ersten Skizze zum vierten Pavillon im Westen und den späteren Erweiterungsvorschlägen im Osten sehen, der die Parklandschaft nicht nur bewahrt, sondern in ihrer Weite auch erlebbar macht (Abb. 10).

Aber die Vorgeschichte ist noch nicht zu Ende erzählt. Das schöne Café mit der einladenden Theke im Zentrum war nur zu den Öffnungszeiten des Museums zugänglich, war daher unwirtschaftlich. Also wurde umgebaut. Ein Café-Eingang geschaffen, die horizontale Fensterreihe zur raumhohen Glaswand aufgerissen, eine Außenterrasse eingerichtet, die Theke entfernt, ein leer stehender Verwaltungsraum zum Nebenraum des Cafés „Archipenko“. Auch beeinträchtigten ein Museumsshop, obwohl nur klein und bescheiden, sowie eine neue Garderobe die Weite des Foyers. Diese Maßnahmen wurden jetzt wieder rückgebaut, denn

ein „Miracle in Glass“.<sup>12</sup> (Fig. 8) Three square-shaped structures embraced the pavilion for temporary exhibitions and were connected to the administration offices via a glazed gallery. The most striking feature was the inner hall with its 500 m<sup>2</sup> of floor space, its free-floating galleries and its high walls for large-format contemporary works of art. The new extension would increase the existing floor space by 1550 m<sup>2</sup>. The Foundation planned to commence the building work—the costs of which would amount to a good 20 million DM—in 1986. Naturally, we cannot dismiss the possibility that all this was just an election promise, for the regional elections were due to take place in the autumn of 1985. Indeed, the elections resulted not only in a change of regional government but also in a backtrack on the planned building project. In August 1986, Prof. Diether Breitenbach, the new Minister of Culture and Curator of the Saarland Cultural Heritage Foundation, announced that for financial reasons there was no chance of building a fourth pavilion.<sup>13</sup> Perhaps the pressure from a citizen’s campaign that was against the abolition of the two villas at Nos. 17 and 19 Bismarckstrasse and fought for their preservation had also influenced the decision. Prof. Dr. Peter Volkelt commented in the Saarheimat as follows: “It is incomprehensible that the Saarland Cultural Heritage Foundation, whose task it is to guard and preserve the Saarland’s cultural heritage, should lend itself to, and is in the process of, demolishing precisely that heritage. The Foundation should think again and include the Villas Brandt and Schmidt in the gallery extension.”<sup>14</sup>

12 us “Die Moderne Galerie an der Schillerstraße wird erweitert. Ein Wunderding aus Glas”, in: Saarbrücker Zeitung, Stadtverband Saarbrücken, 14.3.1985, p. 15f.

13 abu Große Gaia (a large steel sculpture by Brigitte Matschinsky-Denninghoff and Martin Matschinsky) bleibt in Saarbrücken, in: Saarbrücker Zeitung, 9./10.8.1986, p. 5.

14 Peter Volkelt, “Haus Bismarckstraße 19 zu Saarbrücken” (Villa at 19 Bismarckstrasse for Saarbrücken), in: Saarheimat, Saarbrücken, No. 8, August 1988, pp. 184–186, here: p. 186.

The two villas remained standing, and Schönecker had to incorporate them in an alternative extension plan. He now suggested a long, rectangular, two-storey building that would be connected by glazed bridges both to the pavilion for temporary exhibitions and to the two villas (Fig. 9). A floor area of 700 m<sup>2</sup> was planned in the upper storey for temporary exhibitions, as there was a lack of space for large-

format paintings and sculptures in the existing pavilion for temporary exhibitions. In addition, the ground floor offered a further 900 m<sup>2</sup> for the permanent collection. The building costs were estimated at 11.6 million DM. While this sum did not include the costs for the renovation of the two villas, or for their connection via a glazed intermediate section and for the necessary fitting-out for the administration department, these costs were in fact the only costs that were guaranteed. In April 1989 the Foundation’s Board of Trustees voted in favour of the extension, but it came to nothing. Schönecker revised his plan several times, as the State Conservator Johann Peter Lüth had been raising one doubt after the other. He was certainly right to do so, for the planned extension, squeezed between the existing buildings, would have largely remained invisible. Thus it is that, since 1993, the administration department, the library, the restoration workshops and the Graphics Collection have been housed in their specially allocated and adapted rooms in the two historical villas. Whether they could really be utilized sensibly is doubtful. At least the Graphics Collection had forever led a miserable existence, while the restoration workshops constantly suffered from a dire lack of space. After 25 years of improvisation they will now at least be able to spread themselves out comfortably in the newly completed extension. The new building does not stand as a separate pavilion amidst the greenery of the museum’s grounds but rather close up against Schönecker’s pavilions. It is here, perhaps, that we can recognize a compromise between the first sketch of the fourth pavilion on the west side of the museum and the later proposals for the extension on the east side, which not only preserve the parkland but also enable us to enjoy it in all its expanse (Fig. 10). But this changeful history does not end here. The beautifully designed Café Archipenko, with its inviting serving counter in the middle of the room, was accessible only during museum opening times and therefore altogether unprofitable. A conversion was needed. An outside entrance to the café was built; the horizontal row of windows belonging to the room-high glass wall was thrown open and an outdoor terrace was laid; the serving bar was removed and an empty room, formerly belonging to the administration department, was turned into an additional room for the café. A new museum shop, albeit small and modest, and a new cloak room together

hier stoßen Schöneckers Moderne Galerie und der Erweiterungsbau aufeinander, und den Architekten Kuehn Malvezzi gelang ein wahres Kunststück. Ohne eine Narbe zu hinterlassen, wachsen Alt und Neu zu einem harmonischen Ganzen zusammen. „Schönecker“, der Name des neuen Bistros symbolisiert es. Während alle Umbauten weitgehend revidiert werden konnten, bleiben die bei einer Sanierung der Schönecker-Pavillons 1999 ausgetauschten Fenster leider erhalten. Nicht mehr horizontal gegliedert, sondern senkrecht, nicht mehr filigran gerahmt, sondern sehr breit und jeweils nur einseitig sichtbar, beeinträchtigen sie die mit ihrem austarierten Gleichgewicht glänzende Architektur. Ein Wermutstropfen im freudigen Ereignis der Wiedergeburt eines bedeutenden Museums, dem mit seinem beeindruckenden Kind eine großartige Zukunft bevorsteht.

detracted from the grandeur of the foyer. Both of them were now removed, not least because they stood exactly at the point where Schönecker's Modern Gallery and the new extension converge—a veritable feat of ingenuity by the architects Kuehn Malvezzi. Without leaving any scars, they have combined old and new into a harmonious whole. “Schönecker”, the name of the new bistro, ideally symbolizes this achievement. While all building alterations could be largely updated, the replacement windows fitted during the renovation work on the Schönecker pavilions in 1999, have regrettably been retained. They do not conform to the horizontal window pattern, but are of vertical structure and their framing is no longer of the same filigree design but very broad, such that the windows are visible only on one side. While this certainly detracts from the perfect balance of a brilliant work of architecture, it is but one tiny blemish on the happy event marking the impressive rebirth of an important museum that can now look forward to a great future.



Vom Entwurf von twoo architekten  
zur Neukonzeption durch Kuehn Malvezzi

Roland Mönig

Die Moderne Galerie in Saarbrücken gehört zu den Klassikern im deutschen Museumsbau der Nachkriegszeit. Ihr erster Bauabschnitt wurde im selben Jahr 1968 eröffnet wie Ludwig Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie in Berlin und Philip Johnsons Kunsthalle in Bielefeld, und gerade auch im Vergleich mit diesen beiden Bauten internationaler Star-Architekten würdigte die zeitgenössische Kritik den Entwurf des St. Ingberter Architekten Hanns Schönecker als mutig und wegweisend, denn er fügt sich perfekt in das Stadtbild und die Landschaft ein und bietet der Kunst idealen Raum zur Entfaltung. Indes: als die Baumaßnahme, die aus Kostengründen in drei Abschnitte aufgeteilt worden war, 1976 abgeschlossen und das Museum gemäß der ursprünglichen Planung fertig gestellt war, zeigte sich bereits, dass es angesichts der Erfordernisse der Sammlung eigentlich zu klein dimensioniert war. Schon 1978 stellte Schönecker deshalb erste Überlegungen und Konzepte für eine Erweiterung vor. Rund drei Jahrzehnte lang wurde das Vorhaben dann unter wiederholt wechselnden Perspektiven und mit immer neuen planerischen Ansätzen diskutiert<sup>1</sup> – bis 2007 mit einem offenen internationalen Realisierungswettbewerb endlich die Grundlagen zu seiner Umsetzung geschaffen werden sollten. Die Unterlagen für den Wettbewerb definierten den Erweiterungsbau der Modernen Galerie – in diesem Kontext „Galerie der Gegenwart“ genannt – als ein Gebäude mit ca. 2.600 m<sup>2</sup> Hauptnutzfläche, davon mindestens 600 m<sup>2</sup> „Ausstellungsfläche für Sonderausstellungen“ und mindestens 800 m<sup>2</sup> „Ausstellungsfläche für Gegenwartskunst / Sammlung“. Für die Ausstellungsräume waren „größtmögliche Grundflächen“ gefordert, die aber abhängig von den jeweiligen Themen ggf. flexibel teilbar sein sollten. Die Raumhöhen sollten mindestens fünf, „besser jedoch 6 Meter“ betragen<sup>2</sup>, denn das Museum benötige dringend „angemessene Möglichkeiten für Gegenwartskunst, für deren Formate und Medien die bestehen-

den Räume der Modernen Galerie allein schon aufgrund der Raumhöhe problematisch sind“<sup>3</sup>. Im Raumprogramm des Erweiterungsbaus zu berücksichtigen seien, so die Ausschreibung, außerdem neue, dem Wachstum der Sammlung und den aktuellen konservatorischen Standards entsprechende Depots, eine funktionale Restaurierungswerkstatt, eine großzügig proportionierte Anlieferung sowie ein Studiensaal für die Grafische Sammlung. Verbessern sollte der neue Trakt darüber hinaus die allgemeine Infrastruktur des Museums. Es waren daher auch „ein großes Foyer und ein neu gestalteter Kassen- und Shopbereich mit angemessener Garderobe“<sup>4</sup> sowie eine neue Gastronomie zu entwerfen. Tatsächlich sollte „die Erschließung des gesamten Museumskomplexes“ letzten Endes durch die „Galerie der Gegenwart“ erfolgen: „Dazu ist der spätere Haupteingang im Entwurf im Neubau vorzusehen.“<sup>5</sup> Eigene Schwerpunkte innerhalb der Unterlagen bilden die „städtebaulichen Anforderungen“ und der Denkmalschutz. Angesichts der sensiblen Lage der Modernen Galerie – sie ist situiert am Rande der Saarbrücker Innenstadt und bildet zusammen mit dem Staatstheater und der Hochschule für Musik Saar ein hochwertiges Kulturareal – hätten die Teilnehmer am Verfahren auch die Freiraumgestaltung planerisch zu untersuchen und darzustellen. Dabei sollte insbesondere die Beziehung zwischen Museum und Musikhochschule betrachtet werden.<sup>6</sup> Im Hinblick auf den Denkmalschutz wurde betont, dass der besondere Status der Modernen Galerie als herausragendes Beispiel für die „Architektur der zweiten Generation des International Style in Deutschland“ zu beachten sei. Die „neue Erschließungsstruktur“ habe sich folglich an der vorhandenen Struktur zu orientieren, und die „formale Gestaltung des zu planenden Eingangsbereiches“ solle die des Altbaus reflektieren. Das Echo auf die Veröffentlichung des Wettbewerbs war enorm. Tatsächlich handelt es sich um die am stärksten wahrgenommene Ausschreibung des Jahres 2007 in Deutschland. Die Auslobungsunterlagen wurden nicht

1 Vgl. dazu den vorangehenden Beitrag von Marlen Dittmann.  
2 Offener Internationaler Realisierungswettbewerb: Galerie der Gegenwart Saarbrücken, Auslobungsunterlagen 2007, S. 26f.  
3 Ebd., S. 21.  
4 Ebd., S. 22.  
5 Ebd., S. 28.  
6 Ebd., S. 28f.

From the design by twoo architekten  
to the redesign by Kuehn Malvezzi

Roland Mönig

The Modern Gallery in Saarbrücken counts among the classics of German museum architecture of the post-war period. The first section to be built was inaugurated in 1968, the same year that saw the opening of Ludwig Mies van der Rohe's New National Gallery in Berlin and Philip Johnson's Municipal Art Gallery in Bielefeld. And it was precisely by comparison with these two buildings by international star architects that the critics of the time lauded the design of the St. Ingbert architect Hanns Schönecker as “courageous and pioneering”, for it blended perfectly into both cityscape and landscape and offered contemporary art the ideal scope for its free development. Nonetheless: once the project, which had for reasons of cost been divided into three phases, was finally completed in 1976 entirely in accordance with the original plans, it had already become obvious that the museum would actually be too small to cope with the needs of a growing collection. As early as 1978, Schönecker had already begun to put forward ideas and concepts for an extension. For a good three decades the project was repeatedly discussed from ever changing aspects and from different architectural approaches<sup>1</sup>—until it was at last decided, in 2007, to create the necessary prerequisites for its realization through an open international competition. The requirement specifications for the competition defines the extension to the Modern Gallery—in this context it was named “Gallery of the Present Day”—as a building with a usable floor space of approx. 2,600 m<sup>2</sup>, of which at least 600 m<sup>2</sup> were to be “exhibition space for special exhibitions” and at least 800 m<sup>2</sup> “exhibition space for contemporary art / collection”. While the floor areas of the exhibition halls were to be “as large as possible”, the latter still had to permit flexible partitioning in keeping with the actual themes of the exhibitions. The heights of the rooms were to be at least five or—“better still”—six metres<sup>2</sup>, for the museum urgently

needed “suitable facilities for the showing of contemporary art, with special reference to its characteristic formats and media, as the existing rooms are problematical, not least on account of their limited height.”<sup>3</sup> The rooms of the extension building—according to the specifications—had also to accommodate new storage facilities that not only allowed for future growth of the collection but were also in keeping with current conservation standards, as well as a well-functioning restoration workshop, an amply sized delivery bay and a study hall for the Graphics Collection. Moreover, the new extension building was to make an improvement to the overall infrastructure of the museum. To this end, it would be necessary to design “a large foyer and a new ticket sales and shop area, including a suitably sized and designed cloakroom and a new restaurant.”<sup>4</sup> Indeed, the visitor's “exploration of the entire museum complex” was ultimately to begin at the “Gallery of the Present Day”, for which it would be “necessary to include the future main entrance in the design of the new extension.”<sup>5</sup> Special points of emphasis made in the specifications concerned “urban development requirements” and the protection of historical buildings and monuments. In view of the sensitive location of the Modern Gallery—it is situated on the edge of Saarbrücken's inner city and constitutes, together with the State Theatre and the University of Music, a cultural complex of extremely high standard—the participants in the competition were also required to conceive and visualize suitable open space planning, especially with regard to the rapport between the Museum and the University of Music.<sup>6</sup> As regards the protection of historical buildings and monuments it was stressed that the special status of the Modern Gallery, which was an outstanding example of “architecture of the second generation of the International Style in Germany”, was to be given due consideration. Consequently, the “new visitor routing solution” would have to be oriented towards that of the existing system and the “design of

1 Cf. the preceding essay by Marlen Dittmann.  
2 Offener Internationaler Realisierungswettbewerb: Galerie der Gegenwart Saarbrücken, Auslobungsunterlagen 2007, p. 26f.  
3 Ibid., p. 21.  
4 Ibid. p. 22.  
5 Ibid. p. 28.  
6 Ibid. p. 28f.

weniger als 655 mal versandt, 345 Architekturbüros aus aller Welt reichten ihre Entwürfe ein. Im August 2007 suchte ein Preisgericht aus der gewaltigen Fülle der Vorschläge 25 Arbeiten aus, deren Verfasser eingeladen wurden, ihre Konzepte für die zweite Phase der Ausschreibung zu präzisieren. Im November dann wurden



1  
twoo architekten, Simulation des Erweiterungsbaus /  
Simulation of the extension building, 2007.

aus dieser engeren Auswahl acht Entwürfe mit Preisen bzw. Ankäufen ausgezeichnet, und noch im Dezember stattete das Kuratorium der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz den Vorstand mit der Vollmacht aus, das Bauvorhaben im Sinne des Wettbewerbsergebnisses in Angriff zu nehmen. Parallel jedoch wurden von mehreren teilnehmenden Architekten schwerwiegende Rügen gegen das Votum des Preisgerichts vorgebracht, so dass der Fall vor der ersten Vergabekammer des Saarlandes verhandelt werden musste. Nachdem die Kammer im Februar 2008 entschieden hatte, der erste Preis sei fehlerhaft vergeben worden und der Preisträger dürfe im abschließenden Vergabeverfahren nicht berücksichtigt werden, wurden die Verhandlungen mit den verbliebenen vier Preisträgern geführt. Im April 2008 erhielt daraufhin das Kölner Büro twoo architekten, Sabine Trilling und Jörn Warnebie, den Planungsauftrag für den Erweiterungsbau.

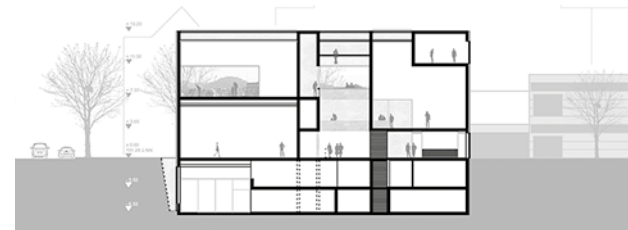
Schon das Preisgericht hatte die Klarheit und den Pragmatismus des Entwurfes von twoo architekten hervorgehoben: Der von ihnen vorgeschlagene einfache Kubus bedeute eine „schlüssige Fortführung der fußläufigen Erschließung aus der Stadt“, und das „Spiel zwischen geschlossenen und offenen Flächen, die dezent hinter einem diffusen Glasüberzug zu spüren sind“, könne „als eine zeitgemäße Antwort auf

die Verknüpfung von öffentlichen und musealen Räumen gesehen“ werden<sup>7</sup>. (Abb. 1) Die Stärke des Planungsansatzes von twoo lag

7  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz: Jahresbericht 2007, Saarbrücken 2008, S. 8.

zweifellos darin, einerseits Hanns Schöneckers Architektursprache zu respektieren und aufzugreifen und ihr andererseits selbstbewusst zu antworten. Das Konzept sah vor, das existierende Pavillon-Ensemble mit einem weiteren würfelförmigen Element konsequent fortzusetzen, den neuen Baukörper aber materiell klar vom Altbau abzusetzen, und zwar durch eine gläserne Vorhangfassade, gebildet aus frei auf Konsolen gelagerten Elementen im Format von ca. 1 × 2 m. Für die angestrebte Komplexität der Gesamtaussage war dabei entscheidend, dass die Glasplatten in einer Fusing-Technik hergestellt werden sollten. Die aus dem Verschmelzen mehrerer Platten entstehende „pâte de verre“ hätte mit ihren zufälligen Lufteinschlüssen und Schlieren sowie mit Transparenzeffekten und Reflexionen eine ähnliche innere Lebendigkeit aufgewiesen wie die an den Fassaden von Schöneckers Pavillons eingesetzten Nagelfluh-Platten.

Was die Organisation im Inneren betrifft, so antworteten twoo architekten auf den horizontal verlaufenden Parcours Hanns Schöneckers mit einer in die Vertikale gestaffelten Raumfolge auf insgesamt vier gegeneinander versetzt angeordneten Etagen (Abb. 2). Im Zentrum des Kubus' sollte das von einem Glasdach überspannte Foyer mit Kasse, Garderobe und Shop liegen. Sein Luftraum durchmisst das gesamte Gebäude und kann aus allen Geschossen von Balkonen aus eingesehen werden (Abb. 3).



2  
twoo architekten, Querschnitt Erweiterungsbaus /  
Cross-section of the extension, 2007.

Überhaupt ist die Kontrastierung und Verschränkung von Räumen und Volumina ein Leitmotiv des Entwurfs. Nicht umsonst sprechen die Architekten in ihren Erläuterungen von einer „Raumplastik“. Die Ausstellungssäle sollten demnach abwechselnd vertikal oder horizontal ausgerichtet sein, mit lichten Höhen von bis zu knapp 7 m. Zwei getrennte gegenläufige Treppenanlagen sollten unterschiedliche und jeweils in sich schlüssige Rundwege im Haus ermöglichen – abhängig davon, ob der Besucher sich für die Dauerpräsentation der Sammlung oder die

the entrance area to be planned” should reflect that of the Modern Gallery.

The response to the publication of the competition was enormous. The competition was in fact the one with the most submissions in Germany in 2007. The application documents were sent to as many as 655 addresses and 345 architect offices from all over the world submitted their designs. In August 2007, an award jury chose from the vast quantity of entries 25 designs, their creators being invited to give detailed presentations of their entries for the second phase of the competition. In November this shortlist was reduced to eight entries, which were honoured with prizes and/or selected for acquisition, and then, in December, the Board of Trustees of the Saarland Cultural Heritage Foundation gave the Executive Board the authority to implement the building project in accordance with the outcome of the competition. However, parallel to this, several participating architects had raised serious objections against the decision of the award jury, which meant that the matter had to be brought before the First Awards Chamber of the State of Saarland. When the said chamber decided, in February 2008, that the first prize had indeed been wrongly awarded and the prizewinner may not be considered in the final awarding stage, negotiations were continued with the four remaining prizewinners. In April 2008, the Cologne architectural practice of twoo architekten, Sabine Trilling and Jörn Warnebie, was awarded the contract for the planning of the extension building.

The award jury had already underlined the clarity and pragmatism of the design submitted by twoo architekten: the simple cube on which their design was based represented, according to the jury, “a convincing continuation of the pedestrian’s approach from the inner city”, and “the subdued interplay of enclosed and open spaces that can be sensed behind a hazy film of glass” may be “seen as a contemporary answer to the problem of bringing museum and public spaces together.”<sup>7</sup> (Fig. 1) The strength of twoo’s approach lay undoubtedly in their ability to respect and assimilate Schönecker’s architectural language while at the same time responding to it with the necessary degree of self-assuredness. Their concept envisaged a logical continuation of the existing ensemble of pavilions with a further cube-shaped element, but one that clearly stood out from the existing buildings in terms of material, namely through a

glass cladding comprising bracket-mounted elements measuring approximately 1 × 2 m. For the intended complexity of the overall impression it was imperative that the glass elements be manufactured by a fusing process. The fortuitous air occlusions and streaks, translucencies and reflections in the “pâte de verre” produced by the fusion of several panes of glass would manifest a similar inherent liveliness to that of the conglomerate slabs used for the cladding of Schönecker’s pavilions.



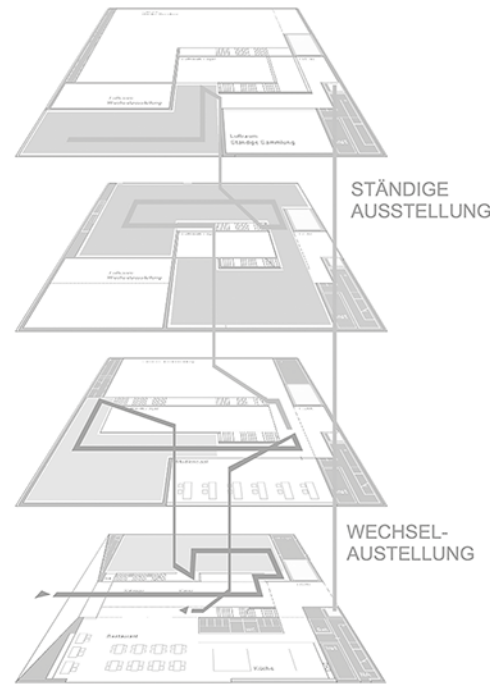
3  
twoo architekten, Foyer des Erweiterungsbaus, Simulation /  
Foyer of the extension building, simulation.

When it came to the internal architecture of the extension, twoo architekten responded to the horizontality of Hanns Schönecker’s design with a vertically staggered sequence of rooms on a total of four floors offset horizontally in relation to each other (Fig. 2). The centre of the cube was to accommodate the glass-roofed foyer with the ticket counter, cloakroom and museum shop. The air space of the foyer extended to the full height of the building, such that the foyer would be visible from balconies on all floors (Fig. 3). Indeed, the contrasting and interaction of rooms and volumes are one of the leitmotifs of the design and it is not without good reason that the architects explained their design in terms of a “spatial sculpture”. Accordingly, the galleries were to be arranged vertically and horizontally in alternating sequence, with headroom of up to almost 7m. Two separate staircases running in opposite directions would make two different round tours of the museum possible, each as convincingly practical as

7  
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz: Jahresbericht 2007, Saarbrücken 2008, p. 8.

aktuelle Sonderschau interessiert (Abb. 4). Und mit bodentiefen Fenstern wollten two architekten aus unterschiedlichen Höhen Perspektiven auf die umgebende Park- und Stadtlandschaft eröffnen und damit das für Hanns Schöneckers Denken zentrale Motiv des Dialogs zwischen Innen und Außen aufnehmen. Den in der Ausschreibung geforderten Studiensaal siedelten sie im ersten Obergeschoss an, die Kunst-anlieferung an der Nordostecke des Gebäudes. Die Gastronomie sollte an der Südwestecke liegen. Die Restaurierung war in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Depots im zweiten Untergeschoss angeordnet, mit einem großen Schacht, der diesem Arbeitsbereich Tageslicht zuführen sollte.

Am 14. April 2009 erteilte die Landeshauptstadt Saarbrücken die Baugenehmigung für die Erweiterung der Modernen Galerie, und nachdem am 7. August der symbolische erste Spatenstich stattgefunden hatte, begannen noch im selben Jahr die Tiefbauarbeiten. Allerdings hatte das Gebäude, das dann ausgeführt wurde, außer seiner allgemeinen äußeren Form nur wenig Gemeinsamkeiten mit dem, was two architekten im Rahmen ihrer Teilnahme am Realisierungswettbewerb konzipiert und vorgestellt hatten. Die erste Anpassung betraf die Höhe des Kubus', die aufgrund der öffentlichen Diskussionen um die Proportion des neuen Museumstraktes mit Rücksicht auf die gründerzeitliche Bebauung in der unmittelbaren Nachbarschaft von 16 m auf 14,50 m gesenkt werden musste. Aber die damalige Bauherrschaft nahm noch zahlreiche weitere Änderungen vor, die teils tief in das architektonische Konzept eingriffen und es schließlich an vielen Stellen unkenntlich machten. Nur die wichtigsten können hier genannt werden. Unter museologischen Gesichtspunkten von größter Bedeutung ist dabei sicherlich die Umorganisation des Foyers, durch die der große Ausstellungssaal im Erdgeschoss – nach damaligen Vorstellungen primär für Sonderschauen vorgesehen – aus dem von two geplanten Parcours herausfiel. Er hatte nun einen separaten Eingang direkt hinter dem Kassentresen, der zugleich auch der Ausgang war. Die Treppe, die mit ihm im räumlichen Verbund hätte stehen und die Besucher aus der Sonderausstellung zunächst in den zweiten Wechselausstellungssaal im Obergeschoss und letztlich in die ständige Sammlung hätte führen sollen, lag nun im Foyer und war damit eigentlich redundant (Abb. 5) Auch in



4  
two architekten, Ebenen und Besucherführung im Erweiterungsbau /  
Floor levels and visitor routes in the extension.

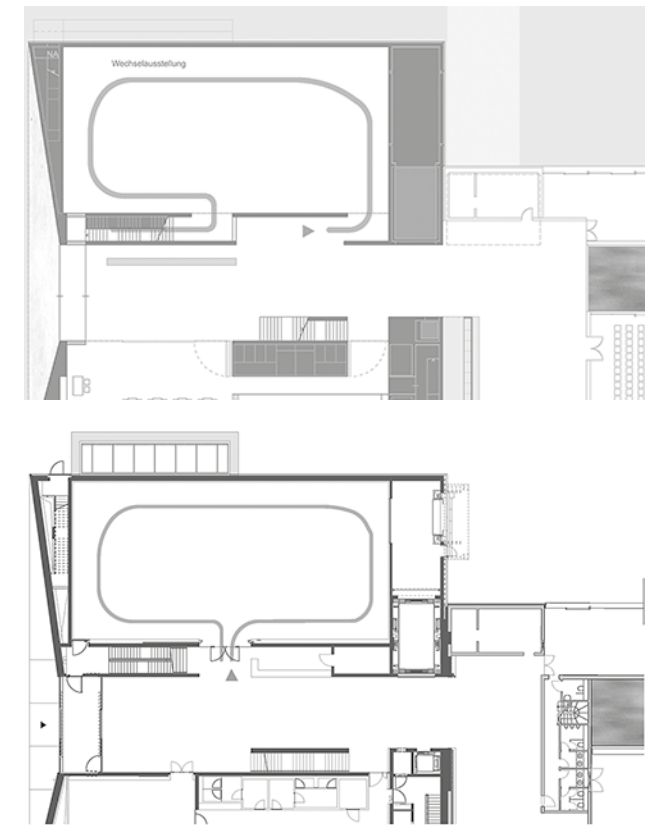
den übrigen Ausstellungsbereichen wurde die „Raumplastik“, die den Architekten vorgeschwebt hatte, empfindlich gestört und ihre Dynamik durch Veränderungen in den Höhen der Säle sowie durch das willkürliche Verlegen von Türen und Schließen von Durchblicken beeinträchtigt. Der Studiensaal entfiel schließlich ganz. Gegenstand langer Erörterungen zwischen two architekten und der Bauherrschaft war insbesondere die Glasvorhangfassade des Erweiterungsbaus, denn die vorgeschlagene „pâte de verre“ hatte sich innerhalb des vorgegebenen Kostenrahmens nicht als realisierbar erwiesen. Zahlreiche Alternativen wurden untersucht und bemustert, immer unter der Prämisse, den ursprünglich angestrebten offenen und spannungsreichen Dialog zwischen Neu und Alt, zwischen Transparenz und Massivität realisieren zu wollen. Letztlich jedoch konnte zwischen Bauherrschaft und Architekten keine Einigung über eine Konzeption erzielt werden, die im Sinne des Gestaltungsansatzes schlüssig gewesen wäre. Das insgesamt falsch bemessene Budget für die Baumaßnahme setzte hier unüberwindbare Hindernisse.

Angesichts der wiederholten Eingriffe in viele Aspekte ihrer Entwurfsarbeit scheint es kaum verwunderlich, dass two sich im Februar 2011 mit Hinweis auf das gestörte Vertrauensverhältnis

the other and contingent on whether the visitor is interested in the permanent presentation of the collection or in a current temporary exhibition (Fig. 4). And with their floor-level windows two architekten sought to open up views of the surrounding parkland and urban landscape from different heights, thus assimilating Hanns Schönecker's central motif of a dialogue between inside and outside. The specified study hall would be located on the top floor and the delivery bay on the north-east corner of the building. The restaurant was to be on the south-west corner. The restoration workshop would be in the immediate proximity of the storage room on the second basement level and illuminated by daylight via a large light well.

On 14th April 2009 the City of Saarbrücken granted building permission for the extension to the Modern Gallery and, once the groundbreaking ceremony had taken place on 7th August, the civil engineering could begin in the same year. However, with the exception of its outward form and appearance, the building that was then built had very little in common with what two architekten had conceived and presented within the framework of the competition. The first alteration concerned the height of the cube, which on account of the public discussions on the proportions of the new extension in relation to the late 19th century residences in the immediate neighbourhood had to be reduced from 16m to 14.5m. But the then project client also implemented numerous other alterations, some of which strongly interfered with the original architectural concept and in many places rendered it unrecognizable. In fact, there were so many alterations that only the most important ones can be mentioned here. From a museological aspect the most significant alteration was certainly the reorganization of the foyer, in consequence of which the large exhibition hall on the ground floor—which had originally been envisaged primarily for special exhibitions—no longer formed part of two's planned route for visitors but now had a separate entrance behind the ticket counters which also served as the exit. The staircase, originally planned to take visitors from this space into the second temporary exhibition hall on the top floor and from there to the permanent collection, now stood redundant in the foyer (Fig. 5). In other exhibition areas, too, the “spatial sculpture” envisaged by the architects was seriously impaired and its dynamic considerably

weakened by the changes in the heights of the rooms and the arbitrary shifting of door openings and the closing of see-through spaces. The study hall was abandoned entirely. The subject of particularly lengthy discussions between two and the project client was the glass cladding of the extension, as the proposed “pâte de verre” had proved infeasible within the given scope of the budget. Numerous alternatives were examined and sampled, at all times under the premise of seeking to generate the originally intended, open and exciting dialogue between old and new, between transparency and solidity. In the end, however, no agreement could be reached on a concept that would be convincingly in keeping with the original design approach, not least because the



5  
Zugang zur Wechselausstellung im Erweiterungsbau: Entwurf von two architekten und Ausführungsplanung / Access to the exhibition hall in the extension building: design by two architekten and implementation plan.

budget for the building work had been altogether wrongly calculated and now posed an insurmountable obstacle. Considering the repeated interventions in many aspects of their original design, it seems hardly surprising that two withdrew from the project in February 2011 and rescinded their contract

zum Auftraggeber aus dem Vorhaben zurückzogen und ihren Architektenvertrag kündigten. Aber nicht nur im Hinblick auf die architektonische Konzeption war die Maßnahme inzwischen aus dem Gleichgewicht gekommen. Auch finanziell war sie in Schwierigkeiten geraten. Mehrfach mussten die Kosten gegenüber der ursprünglichen Prognose nach oben angepasst werden. Und als die damalige Bauherrschaft Anfang 2011 nochmals zusätzlichen Finanzierungsbedarf beim Fördermittelgeber, dem Land, anmeldete, beauftragte der Kurator der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, der Leiter der Staatskanzlei Karl Rauber, einen externen Controller mit der Analyse der Situation, um zu einer verlässlichen Einschätzung der Risiken und Chancen des Projekts zu gelangen. Parallel dazu begann auch der Landesrechnungshof mit einer Untersuchung zum Umgang mit den eingesetzten Fördermitteln. Damit waren die ersten Schritte auf dem langen Weg der detaillierten Aufarbeitung des gesamten Projektverlaufs getan – ein Weg, den die nachfolgenden Kuratoren der Stiftung, die Kultusminister Stephan Toscani (2011–12) und Ulrich Commerçon (seit 2012), konsequent weiter beschritten. Eine wesentliche Rolle dabei spielte die Einsetzung einer Lenkungsgruppe, die nach einer baufachlichen Bestandsaufnahme sämtliche Handlungsoptionen – einschließlich des Abrisses des gerade errichteten Rohbaus – sorgfältig abwog und sich von Experten im Museumsbau, u. a. dem Berliner Architekten Volker Staab, beraten ließ. Begleitet wurde dieser schmerzhafteste Prozess von scharfen Debatten in der Öffentlichkeit und intensiver Berichterstattung in den Medien.

Anfang 2013 kam es schließlich zum Neustart: In einer europaweiten Ausschreibung wurde ein Architekt gesucht, der das Projekt unter Einbeziehung der bestehenden Bausubstanz fortführen sollte. Angesichts der erkannten Defizite aus der ersten Bauphase formulierte man dabei vier grundsätzliche Aufgaben, die zu lösen waren: Erstens seien Bestands- und Erweiterungsbau der Modernen Galerie als Gesamtkomplex zu untersuchen; zweitens sei eine gleichermaßen ästhetisch und denkmalpflegerisch überzeugende wie wirtschaftlich tragbare Fassade zu planen; drittens sei der Anschluss des Erweiterungsbau zu überprüfen; und viertens solle ein Gestaltungs-

konzept für die das Museum umgebenden Freiflächen erstellt werden. two architekten bewarben sich ganz bewusst selbst nicht für den Weiterbau, um einen unbelasteten Neubeginn mit frischen gestalterischen Impulsen zu ermöglichen. Aber sie standen der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz beratend zur Seite und hatten durch ihre Mitwirkung in der Wettbewerbsjury entscheidenden Anteil daran, dass das Verfahren erfolgreich zum Abschluss gebracht wurde. An der zweistufigen Ausschreibung beteiligten sich zwölf teils international tätige Architekturbüros, von denen fünf in die engere Auswahl kamen. Im August 2013 dann konnte Minister Ulrich Commerçon bekannt geben, der Auftrag werde an das Berliner Büro Kuehn Malvezzi Architekten in Kooperation mit dem Frankfurter Künstler Michael Riedel vergeben<sup>8</sup>.

Damit war die entscheidende Wende im Projekt Erweiterungsbau Moderne Galerie vollzogen. Nach einer dynamischen Konzeptions- und Planungsphase war es möglich, der Öffentlichkeit bereits im April 2014 einen ersten Vor-Entwurf zu präsentieren. Im Februar 2015 wurde der Bauantrag eingereicht, der Ende Juli 2015 von der Landeshauptstadt Saarbrücken positiv beschieden wurde. Im Herbst 2015 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen, und im Sommer 2017 waren sie abgeschlossen. Das Kuratorium der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz verfolgte den gesamten Entwurfs- und Bauprozess mit größter Aufmerksamkeit und unterstützte ihn, nicht zuletzt indem es eigens ein Baubegleitgremium einsetzte.

Kuehn Malvezzi fanden schlüssige Antworten auf die in der Ausschreibung des Jahres 2013 gestellten Fragen, indem sie von einem fundamentalen Postulat ausgingen: Der Gesamtkomplex Moderne Galerie muss aus seinem angestammten Zentrum, Schöneckers Foyerpavillon, erschlossen werden – und nicht aus dem Erweiterungsbau, wie seinerzeit im internationalen Realisierungswettbewerb gefordert. Der neue Trakt bekam damit eine ganz neue, bescheidenere Rolle. Er sollte den Altbau nicht länger dominieren, sondern sich ihm harmonisch als dritter Flügel anfügen. Sowohl unter denkmalpflegerischen als auch unter museologischen Aspekten war dies ein großer Gewinn: Die Balance des gesamten Ensembles war wiederhergestellt. (Abb. 6/7) Eine ebenso ungewöhnliche wie faszinierende Lösung lieferten die Architekten dank der

on the grounds that the relationship of trust with the client had been seriously undermined. But it was not only in respect of these untoward interventions that the project had been thrown out of balance. The problems were financial too, for the costs had to be adjusted upwards several times in relation to the original estimate. And when, at the beginning of 2011, the then project client again informed the funding body, namely the State of Saarland, of the need for further additional financing, the curator of the Saarland Cultural Heritage Foundation and head of the State Chancellery, Karl Rauber, commissioned an external auditor to furnish an analysis of the situation so as to arrive at a reliable assessment of the risks and chances of the project. At the same time, the Saarland Court of Audit commenced an investigation into how the funds hitherto granted had been managed. Thus it was that the initial steps on the long way towards clarifying in detail the entire history of the project had now been taken—steps that were consistently continued by the subsequent curators of the Foundation, the Ministers of Culture Stephan Toscani (2011–12) and Ulrich Commerçon (since 2012). An essential role in this context was played by a steering committee that carefully weighed up, on the basis of a status inventory, all possible courses of action—including the demolition of the shell of the building that had only just been built—under the guidance of experts in the design and building of museums, including the Berlin architect Volker Staab. This process, painful as it was, was accompanied by strident debates in public and highly critical reports in the media.

A fresh start was finally made at the beginning of 2013 with a European-wide invitation to tender in search of an architect who would be able to continue the project while including the existing building structure. In view of the recognized deficits arising from the first construction phase, the invitation to tender listed four basic tasks that had to be fulfilled: firstly, the existing buildings and the extension building had to be approached as a complex in its entirety; secondly, it was necessary to design a façade that was not only economically feasible but also equally convincing both in terms of architecture

and in terms of building conservation; thirdly, the problem of annexing the extension to the existing buildings must be resolved; and, fourthly, a design concept must be drafted for the open spaces surrounding the museum. While twoo architekten refrained from submitting a tender for the extension so as to enable a fresh, unhampered start to be made with completely new impulses, they did assist the Saarland Cultural Heritage Foundation in an advisory capacity and their involvement in the adjudication process had a decisive part to play in the successful completion of the tendering procedure. This procedure took place in two stages, beginning with entries from twelve architect offices, some of them operating internationally, and culminating in a short list of five. In August 2013, the Minister of Culture Ulrich Commerçon was able to announce that the contract had been awarded to the Berlin architects Kuehn Malvezzi in collaboration with the Frankfurt artist Michael Riedel.<sup>8</sup> Thus the decisive turn in the project for the extension to the Modern Gallery had now been made. Following a dynamic design and planning phase it was possible to present to the members of the public an initial preliminary design in April 2014. The building permit application was filed in February 2015 and approved by the City of Saarbrücken by the end of July 2015. Building work was resumed in the autumn of 2015 and was completed by the summer of 2017. The Board of Trustees of the Saarland Cultural Heritage Foundation followed the entire design and building phase with the utmost interest and attention and gave it their constant support, not least through the creation of a dedicated advisory committee.

Kuehn Malvezzi found convincing answers to the problems itemized in the invitation to tender of 2013. This they did by proceeding from a fundamental premise: the development of the entire complex of the Modern Gallery must start out from its established centre, namely from Schönecker's foyer pavilion, and not from the extension as originally required in the specifications for the international competition. Thus the new building was to play a new and more modest role. It was no longer to dominate the existing buildings but rather harmonize with them in its function as a new, third wing. This was indeed an enormous gain, both in terms of museum architecture and in terms of building conservation: the equilibrium of the entire

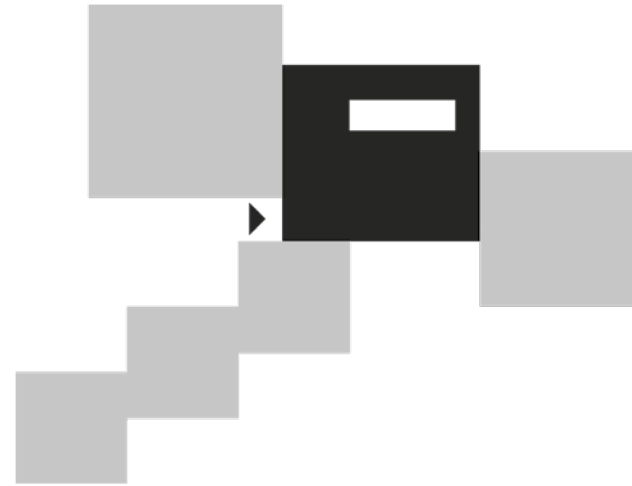
Kooperation mit Michael Riedel für die Fassade des Erweiterungsbaus. Entgegen der Konvention betrachteten sie sie nicht isoliert, als bloße Membran des Gebäudes, sondern sahen sie in



6 Schematische Darstellung der ursprünglichen Konzeption / Schematic representation of the original concept.

unlösbarer Zusammenhang mit der Gestaltung der Freianlagen. Riedel leitete aus dem in einen unendlichen Rapport gestellten Grundriss der Moderne Galerie die Kontur eines Kunstwerks von immensen Ausmaßen ab. Diesen Umriss – aufgrund der architektonischen Gestalt des Museums von treppenartiger Form – legte er so über das Gelände, dass zwei Plätze entstanden: ein größerer nordwestlich und ein kleinerer nordöstlich des Komplexes. Dort, wo Riedels Kunstwerk auf die Fronten des Erweiterungsbaus trifft, klappt es in die in Senkrechte, umfängt gleichsam den neuen Kubus und bindet ihn in die weiträumige Landschaft der Saaraue ein. (Abb. 8/9) Mit diesem kühnen gestalterischen Griff war zugleich auch auf überraschende Weise das Problem der Verschränkung des Museums mit dem Stadtraum und seiner Beziehung zur Hochschule für Musik Saar gelöst, das schon im Realisierungswettbewerb von 2007 angesprochen worden war. Umgesetzt wurde das anspruchsvolle Konzept mit Materialien, die auf selbstverständliche Weise den Bezug zum Altbau herstellen und mit ihrem Understatement dessen architekturgeschichtliche Bedeutung betonen: Das Kunstwerk entfaltet sich in der Horizontalen wie in der Vertikalen in der Form von hellen Werksteinplatten im Regellaß von vier mal vier Metern (das Modul reflektierend, mit dem Schönecker seine Architektur organi-

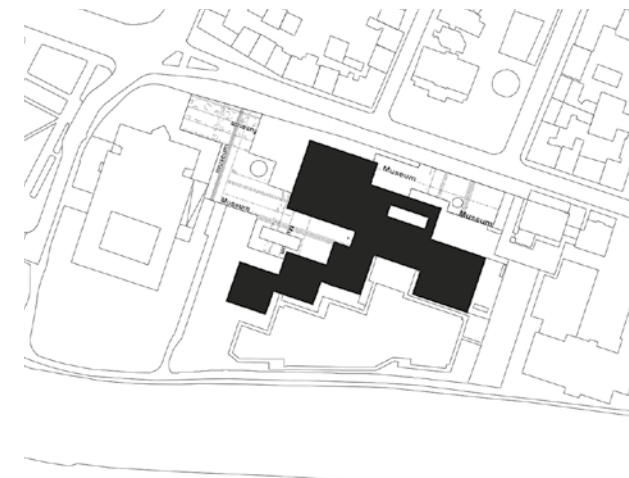
sierte), während die übrigen Fassadenflächen des Erweiterungsbaus einen organisch anmutenden Rauputz in einem dunklen Graubraun erhielten.



7 Schematische Darstellung der Neukonzeption von Kuehn Malvezzi und Michael Riedel / Schematic representation of the redesign by Kuehn Malvezzi and Michael Riedel.

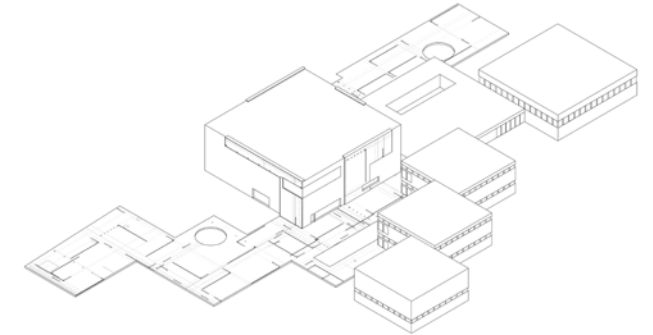
Aufgrund der elementaren Entscheidung von Kuehn Malvezzi, den Eingang in die Moderne Galerie an den ursprünglichen Ort zurückzulegen, eröffneten sich sowohl für die Anbindung des Erweiterungsbaus an den Bestand als auch für seine eigene Raumstruktur ganz neue Möglichkeiten (Abb. 10). Hanns Schöneckers ebenso schlichtes wie elegantes Foyer konnte denkmalgerecht so ausgebaut werden, dass es seine Rolle als einladender Empfang und großzügiger Verteiler in alle drei Flügel des Museums überzeugend erfüllen kann. Das Foyer des neuen Traktes indes ließ sich gewinnbringend umdeuten als Ausstellungsraum, der sich angesichts seiner spektakulären Dimensionen insbesondere für anspruchsvolle Projekte in situ mit zeitgenössischen Künstlern anbietet. Im selben Zug konnte der große Saal im Erdgeschoss, der in der ersten Bauphase entgegen den Planungen von zwei Architekten in museal problematischer Weise als vollkommen isolierter Raum ausgebildet worden war, wieder schlüssig in den Parcours eingebunden werden (Abb. 11). Auch für das Restaurationsatelier fand sich ein besserer Ort: Es konnte aus dem zweiten Untergeschoss ins Erdgeschoss verlegt werden, wo es durch ein sechs Meter breites Fenster mehr Tageslicht erhält und überdies mit dem Außenraum kommuniziert. Und sogar der Studiensaal – ein kleines, aber wichtiges Detail des

ensemble had now been restored (Fig. 6/7). The architects also developed, in collaboration with Michael Riedel, an unusual and fascinating solution for the façade of the extension building. Contrary to the conventional approach they did not see it merely as an isolated element, as the outer skin of the building, but rather as an inseparable component within the context of the landscaping of the open spaces. Riedel derived from the infinite rapport of the ground plan of the Modern Gallery the contour of an art installation of immense dimensions. This contour—which corresponded to the staggered formation of the museum buildings—was superimposed on the open spaces in such a way that two squares were formed: a larger one north-west of the complex and a smaller one on the north-east side. Where Riedel's installation meets with the façades of the extension building, it takes an upward turn, embracing the new



8 Kuehn Malvezzi / Michael Riedel, Lageplan / Site plan.

cube, as it were, and incorporating it into the vast landscape of the Saar valley (Fig. 8/9). Surprisingly, this boldly creative intervention also solved the problem of the museum's interaction both with the urban space of Saarbrücken's inner city and with the Saar University of Music, this problem having already been posed in the specifications for the original competition of 2007. The materials used for this challenging installation established, in the most self-evident way possible, a rapport with the existing building and emphasized, through their sheer understatement, its significance as a historical work of architecture: whether it takes a horizontal or a vertical course, the installation continuously



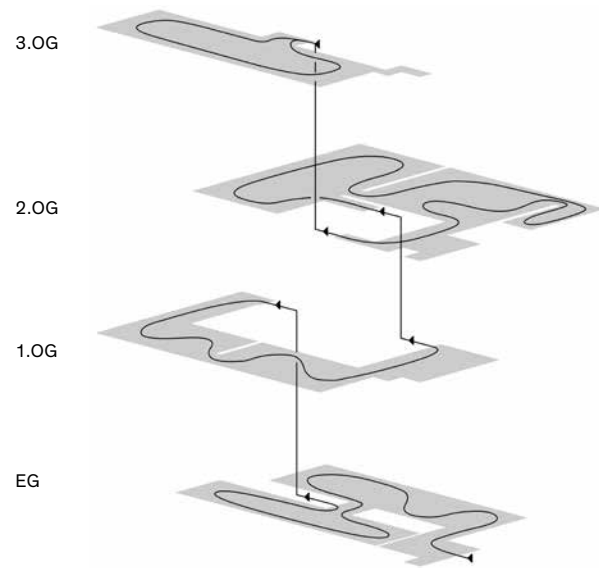
9 Kuehn Malvezzi / Michael Riedel, Isometrie / Isometric drawing.

comprises light-coloured artificial stone slabs in regular formats of 4 × 4 metres (in keeping with the module on which Schönecker based his architecture), while the remaining surfaces of the façades feature an organic-like, rough-cast rendering in a dark greyish brown. Kuehn Malvezzi's elementary decision to put the entrance to the Modern Gallery back in its original place opened up a great many new possibilities, not only for the connection between the extension and the existing buildings but also for the extension's own spatial structure (Fig. 10). Hanns Schönecker's plain yet elegant foyer was authentically restored and extended in such a way that it can convincingly discharge its function both as an inviting foyer and as a generously proportioned visitor distributor into all three wings of the museum. For its part, the foyer of the new building could be profitably converted into an exhibition room, which in view of its spectacular dimensions is ideal for space-demanding in-situ projects by contemporary



10 Kuehn Malvezzi / Michael Riedel, Grundriss Erdgeschoss / Floor plan ground floor.

ursprünglichen Raumprogramms, das verloren gegangen war – ließ sich mit wenigen gezielten Eingriffen zurückgewinnen; er ist jetzt im ersten Untergeschoss angesiedelt.



11

Kuehn Malvezzi / Michael Riedel,  
Vertikaler Besucherparcours / Vertical visitor route.

Die eigentliche Pointe des einzigartigen planerischen und gestalterischen Ansatzes von Kuehn Malvezzi und Michael Riedel aber ist die Beschriftung der Werksteinplatten, die Teile der Fassaden des Erweiterungsbaus bedecken und zugleich den Museumskomplex als Ganzen in der Form von zwei Plätzen erschließen und rahmen. Michael Riedel hat hier ein subtiles grafisches Muster geschaffen, einen rhythmisierten Teppich aus Worten und Zeichen, aus dem immer wieder groß das Wort „Museum“ heraussticht. Das Gebäude signalisiert so schon von weitem seine Funktion und seine besondere Rolle im Leben der Stadt. Fassaden und Platz wirken gewissermaßen selbst wie ein Leitsystem: Sie lenken die Augen und die Schritte auf das Museum und seine Inhalte. Bei dem Text, dessen Riedel sich dafür bediente, handelt es sich um das Wortlautprotokoll einer Debatte des Saarländischen Landtags vom 22. April 2015. In ihr wurde, kurz vor der Wiederaufnahme der Bauarbeiten, nochmals und abschließend über die Erweiterung der Modernen Galerie und über Michael Riedels künstlerischen Beitrag dazu beraten. So wird die schwierige, bisweilen auch schmerzhaft geneigte des Projekts in einem Kunstwerk verarbeitet. In ihm bleibt die Geschichte gegenwärtig, aber repräsentiert durch jenen entscheidenden Moment, in dem sie sich in die Zukunft öffnete.

artists. Similarly, the large hall on the ground floor, which, contrary to the intentions of two architects had been relegated to total isolation during the first building phase and had hence become, in museological terms, more than a headache, could now be convincingly re-integrated into the visitor's round tour of the museum (Fig. 11). The restoration workshop, too, was now located in a better place, having moved from the second basement level up to the ground floor, where it could now not only enjoy more daylight through a 6m wide window but also readily communicate with the outside world. And even the study hall—a small yet important detail of the originally planned space allocation that had also gone lost—could be restored with just a few targeted interventions; it is now located on the first basement level.

For all these changes, however, the main idea behind the unique design and planning approach adopted by Kuehn Malvezzi and Michael Riedel lies in the inscriptions on the artificial stone slabs that cover parts of the façades of the extension building and at the same time embrace the entire museum complex in the form of two squares. Here Michael Riedel has created a subtle graphic pattern, a rhythmic tapestry of words and signs in which the word “Museum” stands out again and again, already signalling from afar the function of the museum and the special role it plays in the life of the city. The façades and the squares themselves seem to operate like a wayfinder system. They guide the visitor's gaze and steps towards the museum and its contents. The text chosen by Riedel was taken from the verbatim minutes of a conclusive debate in the Saarland Parliament on 22nd April 2015, just prior to the resumption of the building work, concerning the extension to the Modern Gallery and the artistic contribution made by Michael Riedel. Thus it is that the difficult and at times painful genesis of the project has been cradled in a work of art in which history remains present and yet represented by that decisive moment when it opened itself up to the future.

Mark Lee

Ein Merkmal der künstlerischen Praktiken des frühen 21. Jahrhunderts ist sicher die Suche nach neuen Formen der Zusammenarbeit. Kuehn Malvezzi zählen zu den seltenen Architekten, deren Schaffen sich als eine Anstrengung deuten lässt, den irreduziblen Kerngehalt der Architektur paradoxerweise durch methodische Kooperationen mit Künstlern zu bekräftigen. Sie gehören zu einer Architekten-generation, die ihre Ausbildung in einer Übergangszeit zwischen herrschenden Paradigmen



1  
Kuehn Malvezzi / Armin Linke / Marko Lulić,  
Models of the House of One, Chicago Architecture Biennial, 2015.

absolvierte, einer Zeit der Ungewissheit, in der sich Grenzen auflösten, einer Zeit, in der der Einfluss der Architektur auf den öffentlichen Raum schwand. Kuehn Malvezzi hatten, wie viele ihrer Zeitgenossen, an einem Scheideweg gestanden: Bedurfte die Architektur als Disziplin einer Erweiterung oder einer Selbstbesinnung? Statt sich für eine der beiden Optionen zu entscheiden, begaben sie sich auf eine schwierige Gratwanderung zwischen dem Blick nach außen und dem nach innen – ein Fuß im Gebiet der Architektur und der andere auf dem Boden der Kunst. Hierfür stehen eine bis heute exemplarische Karriere, eine konsequente und engagierte Auseinandersetzung mit der Welt der Kunst und eine unglaubliche

Anzahl an künstlerischen Kooperationen, stets im Streben nach dem, was als rein und irreduzibel architektonisch gelten kann. Um ihre Arbeit an dieser Schnittstelle einzuordnen, ist es hilfreich, wenn wir uns die Wechselbeziehung zwischen den zwei Feldern anhand der Entwicklungen in den vergangenen fünfzig Jahren vor Augen führen.

Seit dem 18. Jahrhundert, als in der Akademie die Schönen Künste von den Gebrauchskünsten abgetrennt wurden und ihren eigenen fachlichen Status neben der Architektur erlangten, haben sich die Praktiken der Zusammenarbeit ständig weiterentwickelt. Waren die Felder künstlerischer Arbeit in der Zeit der Renaissance kaum voneinander geschieden, so hatte die im 18. Jahrhundert vollzogene Trennung etwas Zwanghaftes und wurde daher immer wieder angefochten. Von der Arts-and-Crafts-Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts über die Förderung des fachübergreifenden Dialogs im Bauhaus und bei De Stijl bis zu den Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), die im frühen 20. Jahrhundert Architektur, Design, Kunst und Planung ineinander greifen ließen: Die Wechselbeziehung zwischen den Disziplinen der Kunst und der Architektur gab in der Geschichte immer wieder Anlass zur Versöhnung.<sup>1</sup>

In den 1960er Jahren, als durch die radikalen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen die Disziplin der Architektur und ihre Leistungen in Frage standen, war das Kooperationsverhältnis mit der Kunst ausgehöhlt. In der öffentlichen Wahrnehmung blieb die Zusammenarbeit von Kunst und Architektur häufig beschränkt auf „Kunst am Bau“ oder „Quotenkunst“ in und an öffentlichen Gebäuden. Kunst wurde oft als ergänzender Zusatz zur Architektur aufgeboten oder benutzt, um strenge bauliche Formen entweder zu veredeln oder abzumildern. Ob es sich um ein Werk von Alexander Calder vor einem Mies van der Rohe-Museum oder um eine Skulptur von Henry Moore vor einem Bauwerk von I.M. Pei handelt – Kunst wurde nicht im Zusammenwirken mit der Architektur, sondern als nachträglich hinzuaddierte Idee begriffen.

Mit dieser Entfremdung von der Kunst war die angehende Architektengeneration damals unzufrieden. Sie hielt es für geboten, das Verhältnis zur Kunst zu überdenken und neu

1  
Jes Fernie (Hrsg.), *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006, S. 9–15.

Mark Lee

Early twenty-first century artistic practices can be characterized, in part, by the search for new modes of collaboration. Kuehn Malvezzi are among the very few architects whose work can be interpreted as an effort to affirm the irreducible essence of architecture, paradoxically, through rigorous collaborations with artists. They are part of a generation of architects educated during a time between dominant paradigms; a time of uncertainty when boundaries were dissolving; a time that coincided with architecture's waning influence on the public realm. Kuehn Malvezzi, like many of their contemporaries, had found themselves at a crossroads—to consider architecture as a discipline in need of either expansion or introspection. Rather than choosing one over the other, they have forged a path of a tedious balance between simultaneously looking inwards and looking outwards: keeping one foot inside the discipline of architecture while having the other foot rooted in art. This is marked by an exemplary career to date, a consistent and engaged involvement with the art world, and a prodigious amount of art collaborations, while relentlessly pursuing what is considered purely and irreducibly architectural. To situate their work at the aforementioned intersection, it is beneficial to view the reciprocal relation between the two fields from the vantage point of developments over the last fifty years.

Collaborative practices have been constantly evolving since the eighteenth century, when fine art was separated from functional arts in academia and granted its own disciplinary status alongside architecture. Whereas the separation between artistic fields was non-distinct during Renaissance times, this division imposed in the eighteenth century was contrived and has been subsequently challenged over the years. From the Arts and Crafts movement at the end

1  
Jes Fernie, ed., *Two Minds: Artists and Architects in Collaboration*, London 2006, p. 9–15.

of the nineteenth century; to the promotion of interdisciplinary dialogue in the Bauhaus and de Stijl movements; to the Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)'s interlacing of architecture, design, art, and planning in the early twentieth century; the reciprocal relationship between the disciplines of art and architecture has historically yielded opportunities for reconciliation.<sup>1</sup>

Amidst the radical, social, and political changes in the 1960s, when the discipline of architecture and its efficacy came into question, the collaborative relationship with art had eroded. Within public perception, the collaboration between art and architecture had often been reduced to “Kunst am Bau” or “percentage for art” systems in public buildings, where art was often deployed as a supplementary addition to architecture or used as a tool to either dignify or soften up austere architectural forms. Whether it was an Alexander Calder sculpture situated in front of a Mies van der Rohe museum or a Henry Moore sculpture positioned in front of an I. M. Pei building, art was seen not as collaboration with, but as an afterthought added onto, architecture.

A generation of architects who came of age in this period, dissatisfied by this estranged association with art, felt it necessary to rethink and reposition this relationship, and took on two respective directions—to retreat or to assimilate. The first direction viewed art as a threat to the progress of architecture and sought a disciplinary autonomy: reestablishing architecture as its own discipline. Aldo Rossi, who famously purported that “architecture is architecture and art is art,” was a key proponent for this direction, although his own work alluded to art, specifically to the work of Giorgio de Chirico. The second direction accepted the role of art as a more efficacious agent than architecture in rapidly changing times; but rather than distancing itself from art, it appropriated and incorporated artistic strategies into architecture. Robert Venturi represented this direction, as an architect who took techniques and motifs from pop art and op art into his own work. With Denise Scott Brown, he reinterpreted Andy Warhol's floral patterns into motifs for the Best Products Catalog Showroom and the oversized letters of the BASCO showroom. In between these two extreme positions represented by Rossi and Venturi, there are architects who have actively collaborated with artists

zu formulieren. Zwei Richtungen wurden dabei eingeschlagen: Rückzug oder Einverleibung. Im ersten Fall empfand man die Kunst als Gefahr für den architektonischen Fortschritt und strebte nach Autonomie, indem man die Architektur wieder als eigene Disziplin in Stellung brachte. Aldo Rossi war mit seinem bekannten Kernsatz „Architektur ist Architektur und Kunst ist Kunst“ ein zentraler Verfechter dieser Auffassung, wenngleich er in seinem eigenen Werk durchaus auf Kunstwerke insbesondere von Giorgio de Chirico anspielte. Im zweiten Fall akzeptierten die Architekten, dass die Kunst in wechselhaften Zeiten wie diesen mehr Wirkung entfaltet. Sie distanzieren sich nicht von ihr, sondern machten sich im Gegenteil künstlerische Strategien zu eigen und verleibten sie der Architektur ein. Für diese Richtung stand Robert Venturi, der in seine architektonische Arbeit Techniken und Motive aus Pop Art und Op Art aufnahm. Zusammen mit Denise Scott Brown interpretierte er Andy Warhols florale Muster neu: als Motive für den Best Products Catalog Showroom und die überdimensionierten Lettern im BASCO-Schauraum. Zwischen den beiden durch Rossi und Venturi vertretenen Extremen stehen Architekten, die in ihrer gesamten beruflichen Laufbahn aktiv mit Künstlern zusammengearbeitet haben. Statt wie Venturi die Sprache der Künstler in die eigene zu übertragen, lassen sie den Einfluss der Kunst freimütig als Teil der zeitgenössischen Praxis gelten und laden Künstler ein, ihre Arbeit in enger Beteiligung am Entwurfsprozess mitzuprägen und voranzubringen. In dieser Gruppe ragen Frank Gehry und Herzog & de Meuron heraus, die eine Generation auseinanderliegen, aber eine ähnlich langdauernde Beziehung zur Welt der Kunst pflegen. Frank Gehry, ein Zeitgenosse von Rossi und Venturi, baut unumwunden auf der Sprache von Künstlern auf. Er hat in Los Angeles eng mit Licht- und Raumkünstlern wie Robert Irwin, Charles Arnoldi und Ken Price zusammengearbeitet, aber auch mit Richard Serra, Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, mit der er eine langwährende Arbeitsbeziehung pflegte. In seinem früheren Schaffen ist ein Wettstreit zwischen Architektur und Kunst nicht zu übersehen, etwa bei seiner Installation für Billy Al Bengston im Los Angeles County Museum of Art oder in seinem Hausentwurf für den Künstler Ron Davis, bei dem der Umgang mit der Perspektive den

Dreh- und Angelpunkt bildet. Noch deutlicher wird dieses Spannungsverhältnis in späteren Projekten wie dem Chiat/Day Building im kalifornischen Venice. Gehry lud Oldenburg und van Bruggen ein, zentral vor der dreiteiligen Fassade die Skulptur eines binokularen Fernglases aufzustellen. Auf diese bildhauerische Arbeit musste er wiederum mit den beiden wie ein Schiff beziehungsweise ein Baum anmutenden skulpturalen Bauten reagieren, die das Fernglas links und rechts flankieren. Auch wenn Gehry bei vielen Gelegenheiten anderes behauptet hat, strebt er selbst genauso offenkundig den Status des Künstlers an wie seine Architektur den der Skulptur. Herzog & de Meuron, die bei Rossi studiert hatten, haben ihre Architektur nie direkt als Kunst auffassen wollen. Als Angehörige einer Generation, die in den 1970er Jahren erwachsen wurde, war ihnen die von Rossi verfochtene Autonomie nicht minder ein Begriff als die Neigung zum Gewöhnlichen und Populären, die Venturi an den Tag legte. Von Beginn an arbeiteten Herzog & de Meuron mit verschiedenen zeitgenössischen Künstlern zusammen, darunter Rémy Zaugg, Helmut Federle, Rosemarie Trockel und Adrian Schiess. Viele Mitarbeiter von Herzog & de Meuron sind Fotografen, Maler und Konzeptkünstler. Angefangen bei Thomas Ruffs Fassade für die Bibliothek der Hochschule für nachhaltige Entwicklung Eberswalde über Michael Craig-Martins Arbeit am Laban Dance Center bis zu Ai Wei Weis Beteiligung am Nationalstadion in Peking („Vogelnest“) wird die Kunst oft nahtlos und mit unterschiedlicher Wirkung in die Architektur eingelassen. In diesem Sinne haben Herzog & de Meurons Kooperationen mit Künstlern bisweilen dazu geführt, dass der Architekt sich einen Künstler direkt zu eigen macht. Doch selbst solche Unternehmungen – etwa die Assimilation von Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien auf die Fassade des Ricola Europe-Baus in Mulhouse – gehen direkter und im Umgang mit Reproduktion und Verschiebung warholhafter vor, als es Venturi Scott Brown fünfzehn Jahre zuvor mit den Warhol-Blumen getan hatten. Für Herzog & de Meurons Zusammenarbeit mit Künstlern ausschlaggebend ist aber auch die Einbeziehung von Kunst in die architektonische Prä- und Postproduktion. Statt ihre Projekte auf traditionelle Weise dokumentieren und fotografieren zu lassen, baten sie Künstlerinnen und Künstler wie Jeff Wall, Balthasar Burkhard, Thomas Ruff, Margherita

throughout their careers. Instead of assimilating the artists' language into their own, the way that Venturi did, these architects openly accept the infusion of art as part of contemporary practice, inviting artists into the fold of the design process to inform and advance their own work. Foremost among this group are the practices of Frank Gehry and Herzog & de Meuron: architects who are a generation apart, but had a similar longstanding relationship with the art world. Frank Gehry, a contemporary of Rossi's and Venturi's, has openly thrived on the language of artists. He has worked closely with the Light and Space artists in Los Angeles including Robert Irwin, Charles Arnoldi, and Ken Price as well as Richard Serra, Claes Oldenburg, and Coosje van Bruggen, with whom Gehry had a longstanding collaborative relationship. Early on in his career, a competitive relation between architecture and art is evident: as in his installation for Billy Al Bengston at the Los Angeles County Museum of Art or in his house designed for the artist Ron Davis, where Gehry chose the manipulation of perspective to be the central focus. This struggle is more evident in later projects such as the Chiat/Day Building in Venice, California. Gehry invited Oldenburg and van Bruggen to place their binoculars in the center of the tripartite façade. In turn, Gehry had to respond to the sculpture with the two sculptural boat-like and tree-like buildings that flank both sides of the binoculars. Even though Gehry claimed otherwise on many occasions, it is apparent that he aspires to be an artist, and his architecture aspires to be sculpture. Herzog & de Meuron, who were students of Rossi's, never had the direct aspiration for their buildings to be art. Belonging to a generation of architects who came of age in the 1970s, they were exposed to both the autonomy advocated by Rossi and the penchant for the ordinary and the popular professed by Venturi. Since the outset of their career, Herzog & de Meuron have collaborated with various contemporary artists including Rémy Zaugg, Helmut Federle, Rosemarie Trockel, and Adrian Schiess. Many of Herzog & de Meuron's artist collaborators are photographers, painters, and conceptual artists. From Thomas Ruff's façade for the Eberswalde Technical School Library, to Michael Craig-Martin's work at the Laban Dance Center, to Ai Wei Wei's involvement in the Bird's Nest Olympic Stadium, the art is often seamlessly infused into the architecture

and its effects are diverse. To that end, Herzog & de Meuron's collaborations with artists have led to instances where architect directly appropriates artist. Even in these instances—such as assimilating Karl Blossfeldt's photographs of plants onto the façade of the Ricola-Europe Building in Mulhouse—it is done in a more direct and Warhol-like way of reproduction and displacement than Venturi Scott Brown did with Warhol's flowers fifteen years earlier. Another critical aspect of Herzog & de Meuron's work with artists is the involvement of art in both the pre-production and post-production of architecture. Rather than the traditional documentation and photography of their projects, they have invited artists such as Jeff Wall, Balthasar Burkhard, Thomas Ruff, Margherita Spiluttini, and Hannah Villiger to photograph aspects of their buildings in order to interrogate new forms of representations. In many ways, Herzog & de Meuron have cultivated the collaborative approach between art and architecture into an expanded field.<sup>2</sup> The expanded arena of collaborations generated by Frank Gehry and advanced by Herzog & de Meuron opened the doors for Kuehn Malvezzi, and a new generation of architects, to forge a new territory of artistic practice with different ways of engaging art with architecture. While the collaborative nature between architects and artists is moving towards a return to a Wagnerian Gesamtkunstwerk and becoming much more fluid in certain ways, this generation faces new challenges. Having an intrinsic understanding of the many facets of art and its relation to its environment, Kuehn Malvezzi emerges as a prescient model for art collaborations at a moment when a new model of collaborative practices is needed. They had worked with artists such as Marko Lulić and exhibitions such as Documenta even before the official formation of their office. Three critical elements in their collaborative practices separate Kuehn Malvezzi from the previous generation and distinguishes them from many of their contemporaries. First, they involve artists at the beginning of a project and delegate them with tasks outside of their realm. Second, an equal amount of focus is placed on involving artists in both the pre-production and post-production phases of a project. Finally, they concisely outline the territory where art could operate—where it takes on a performative role in the architecture.



Spiluttini und Hannah Villiger, in ihren Aufnahmen der Gebäude neue Darstellungsformen zu erproben. So haben Herzog & de Meuron das kooperative Miteinander von Kunst und Architektur in vielerlei Hinsicht zu einem erweiterten Feld ausgebaut.<sup>2</sup>

Dieser von Frank Gehry geschaffene und durch Herzog & de Meuron vorangetriebene erweiterte Spielraum für Zusammenarbeiten wies Kuehn Malvezzi und einer angehenden Architekten-generation den Weg zur Erschließung eines neuen Bereichs künstlerischer Praxis, in dem die Kunst sich in unterschiedlicher Weise mit Architektur auseinandersetzt. Während sich das Zusammenwirken von Architekten und Künstlern auf die Rückkehr zu einem Wagnerschen Gesamtkunstwerk zubewegt und in einem gewissen Sinne fließender wird, steht diese Generation vor neuen Herausforderungen. In ihrem eingehenden Verständnis für die vielen Facetten der Kunst und deren Beziehung zum Umraum traten Kuehn Malvezzi gerade zu dem Zeitpunkt mit einem richtungsweisenden Modell für Zusammenarbeiten mit der Kunst hervor, als ein neues Modell für kooperative Praktiken benötigt wurde. Mit Künstlern wie Marko Lulić und für Ausstellungen wie die Documenta hatten sie sogar schon gearbeitet, noch ehe ihr Büro offiziell gegründet war. Drei entscheidende Elemente trennen Kuehn Malvezzi in ihren kooperativen Praktiken von der vorausgegangenen Generation und zeichnen sie gegenüber vielen ihrer Zeitgenossen aus. Erstens beziehen sie Künstler bereits zu Beginn eines Projekts ein und betrauen sie mit fach-externen Aufgaben. Zweitens liegt ebenso viel Augenmerk auf der Einbeziehung von Künstlern in den Prä- wie in den Postproduktionsphasen eines Projekts. Schließlich umreißen sie präzise das Gebiet, auf dem die Kunst tätig sein soll – auf dem sie dann eine performative Rolle in der Architektur übernimmt.

Wie gesagt, beziehen Kuehn Malvezzi gleich zu Beginn eines Projekts Künstler in ihre Arbeit ein, wenn die Parameter und die genaue Ausrichtung der Planung noch unklar sind. Da viele Künstler, mit denen Kuehn Malvezzi arbeiten, nicht auf ein spezifisches Medium festgelegt

sind und oftmals konzeptuell vorgehen, sind die Ergebnisse ihrer Mitwirkung nicht so vorhersehbar wie bei Bildhauern oder

Wandmalern. Folglich können ihre Beiträge konzeptuell und immateriell oder ihrer Eigenart nach eher formal oder eher konkret ausfallen. Diese Unbestimmtheit und Ungewissheit wird aufgewogen durch die Beharrlichkeit, mit der Kuehn Malvezzi die Künstler zur Lösung nicht nur künstlerischer, sondern auch praktischer architektonischer Aufgaben heranzieht. Im Wiener Schloss Belvedere arbeiteten Kuehn Malvezzi und der Multimedia-Künstler Heimo Zobernig gemeinsam an einem durch eine verglaste Pergola geschützten Verbindungsgang, der aus dem Inneren des historischen Gebäudes zur externen Orangerie führt. Kuehn Malvezzi bat Zobernig zu verhindern, dass Vögel gegen die Verglasung fliegen und sich verletzen. Dieser entwickelte daraufhin ein thermisch-dynamisches Linienmuster, das auf das Glas aufgedruckt wurde. Dabei entstand ein Wärme-Diagramm mit verschiedenen Spiegelungsgraden, die das Glas für Vögel sichtbar machen. Indem sie die Künstler um künstlerische Antworten auf außerkünstlerische Fragen bitten, wie sie normalerweise Architekten, Ingenieuren oder Planern überlassen werden, ergründen Kuehn Malvezzi die Fähigkeit eines Künstlers, Probleme zu lösen, und erreichen mit diesem unkonventionellen Ansatz ein Ziel ihrer Methode, die Kluft zwischen Kunst und Architektur zu überbrücken.

Das zweite entscheidende Moment liegt in der Einbeziehung von Künstlern in die Prä- und Postproduktionsphasen eines Projekts. Ein Beispiel dafür ist das House of One, ein religiöses Bauwerk in Berlin, das eine Synagoge, eine Kirche und eine Moschee beherbergen soll. Für dieses Projekt hat Armin Linke das Portfolio mit dem Titel Model of Gestures erstellt, das die liturgischen Gesten eines Rabbiners, eines Priesters und eines Imams in ihren jeweiligen Sakralräumen zeigt. Marko Lulić schuf mit Blick auf das Projekt die Performance Model of Relations, die Nähe und Distanz zwischen den drei Religionen auslotet. Auch wenn Fotos und Performance erst nach dem Entwurf entstanden sind, unterscheiden sie sich von den Bildern, wie sie bei vielen Postproduktions-Kooperationen der Vergangenheit realisiert wurden. Statt lediglich eine alternative Form zur Darstellung oder Dokumentation der Architektur zu sein, dienen sie für Kuehn Malvezzi als Rückmeldung, ja Rückkopplung für die weitere Entwicklung des jeweiligen Projekts und der künftigen Arbeit überhaupt.

As stated, a Kuehn Malvezzi project will involve artists at the outset, when the parameters and definition of the project are still nebulous. Since many of the artists with whom Kuehn Malvezzi work are not medium-specific and are often times conceptual artists, their involvement does not have a foreseeable conclusion or the predictability of sculptors or muralists. Consequently, the artists' output could be on a conceptual and immaterial level or of a nature more formal and concrete. This degree of indeterminacy and uncertainty is offset by Kuehn Malvezzi's insistence that the artists are asked not only to solve artistic tasks, but pragmatically architectural



2  
Kuehn Malvezzi / Heimo Zobernig,  
Verbindungsgang Belvedere Wien / Walkway Belvedere Vienna, 2009.

matters. In the Schloss Belvedere Walkway in Vienna, Kuehn Malvezzi and multimedia artist Heimo Zobernig collaborated on a pergola-like glazed walkway to connect the historical building and adjacent greenhouse as well as the interior and the exterior. Kuehn Malvezzi asked Zobernig to solve the problem of birds injuring themselves when flying into the walkway's glass

façade. Zobernig responded by developing a thermal dynamic pattern that was printed on the glass, creating a heat diagram with different gradations of reflectivity that made the glass surface perceptible to the birds. By asking the artist to provide artistic answers to unartistic questions typically relegated to architects, engineers, or planners, Kuehn Malvezzi probe the artist's ability to solve problems, providing an unconventional way to approach the issue as one of the goals in bridging the gap between art and architecture.

The second crucial element in a Kuehn Malvezzi collaboration is the involvement of artists in both the pre-production and post-production phases of a project. One example is The House of One—a religious building in Berlin that would contain a synagogue, church, and mosque. For this project, Armin Linke created a portfolio titled Model of Gestures to show the liturgical gestures of a rabbi, a priest, and an imam in their respective sacred spaces. Marko Lulić created a performance piece related to the project titled Model of Relations, exploring the simultaneous intimacy and distance between the three religions. While these images and performances were created after the designs were completed, they differ from the images produced in many post-production collaborations of yesteryear. Instead of simply presenting an alternative way to represent or document architecture, these works serve as a feedback loop for Kuehn Malvezzi to both inform the further development of each project and of future work. A radical example of post-production as a form of practice is the Kuehn Malvezzi exhibition and accompanying catalog at the Aedes gallery in Berlin. After completing the catalog, Kuehn Malvezzi decided to give the gallery space to the artist Michael Riedel to produce an installation, instead of having a traditional exhibition of the catalog's content. As a multimedia artist whose artistic production often consists of work generated from existing material in endless loops and permutations, Riedel conceived four installations that reflect the four situations involved in the production of the catalog. The result is four tables that record the process of designing,

printing, binding, and selling. By engaging in the post-production of architecture as the beginning of a new cycle instead of the end

2  
Philip Ursprung, Herzog & de Meuron: Natural History, Baden / Switzerland 2002, p. 13–39.

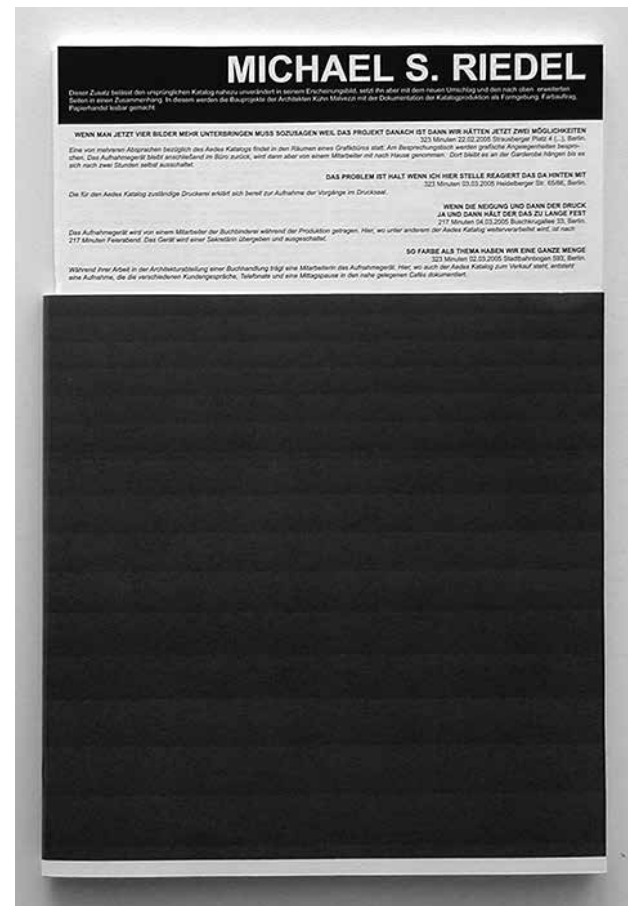
2  
Philip Ursprung, Herzog & de Meuron: Natural History, Baden / Schweiz 2002, S. 13–39.

Ein radikales Beispiel für Postproduktion als Form von Praxis sind die Kuehn Malvezzi-Ausstellung und der dazu erschienene Katalog in der Berliner Galerie Aedes. Nach Fertigstellung des Katalogs beschlossen Kuehn Malvezzi, den Künstler Michael Riedel in dem Galerieraum eine Installation gestalten zu lassen, statt wie üblich den Inhalt des Katalogs auszustellen. Der oftmals vorhandene Material zu Endlosschleifen und -permutationen verarbeitende Multimedia-Künstler konzipierte vier Installationen, in denen sich die vier Phasen der Katalogherstellung spiegeln – vier Tableaus, die die Prozesse des Entwerfens, Druckens, Bindens und Verkaufens reflektieren. Indem sie die Postproduktion von Architektur als Beginn eines neuen Zyklus' auffassen und nicht als Ende eines alten, haben Kuehn Malvezzi das gemeinsame Arbeiten aus der Stagnation herausgeführt und zu einem echten interdisziplinären Prozess werden lassen.

Dies leitet schon über zum dritten wichtigen Moment in Kuehn Malvezzi's kooperativen Praktiken: zu ihrem Bewusstsein dafür, wie Kunst in der Architektur wirksam werden und in ihr eine performative Rolle übernehmen kann. In der Zusammenarbeit mit Michael Riedel für die Moderne Galerie des Saarlandmuseums in Saarbrücken tritt diese Fähigkeit zutage, der Kunst einen Bereich zu übertragen, damit sie ihre Schlussfolgerungen in bester Weise ausspielen kann. Architekten und Künstler, die hier das Erbe eines vielschichtigen baulichen Palimpsests aus den 1960er und 1970er Jahren sowie einer neuen, aber unfertigen Erweiterung antraten, haben sich dem Problem auf unkonventionelle Weise gestellt.

Riedel verwendet oft Bild- und Tonaufnahmen und Transformationen dieses Materials, um neue Bedeutungen zu erkunden. Als die Jury tagte, die darüber befand, ob der Entwurf von Kuehn Malvezzi realisiert werden sollte, wollte er deren Diskussion über die Museumserweiterung und deren komplexe Vorgeschichte aufzeichnen und als Quelle seiner Arbeit nutzen. Da dies aus rechtlichen Gründen nicht möglich war, griff er zu der öffentlichen Landtagsdebatte über den Vorschlag von Kuehn Malvezzi und Riedel, insbesondere über die Frage, ob man ein Kunstwerk für die Fassade akzeptieren sollte. Dieser Text wurde dann in eine 4000 m<sup>2</sup> große Fläche in Form und Maß des Gebäudegrundrisses eingeschrieben. Als Muster, das sich in der umliegenden Landschaft fortsetzt,

akzentuiert es die serielle Abfolge der existierenden Bauten. Die gemusterte Fläche ist also im Umraum des Gebäudes installiert und überzieht zugleich den Platz und die Fassade mit Textauszügen aus der Debatte. Ein bemerkenswertes Detail der Transkription ist das Wort „Museum“, das prominent hervortritt und die Aufmerksamkeit auf den eigenen Kontext lenkt. Das konzeptuelle Verfahren, das Kuehn Malvezzi und Michael Riedel einschlagen, bekundet eine reflektierende Auseinandersetzung mit der Geschichte. Indem das Museum die Erwägungen über die Grundlagen des Bauprojekts öffentlich und zu einem Bestandteil der Kunst macht, kann es von seiner eigenen Erweiterung



3 Michael Riedel, Ausstellungskatalog / Exhibition catalog, Momentane Monumente, Berlin 2005.

erzählen. Den politischen Prozess transparent zu machen, hat im Übrigen rückblickend mitgeholfen, ein positives Ergebnis zu erzielen und das Projekt umzusetzen. Man kann sagen, dass Kuehn Malvezzi im Lauf ihrer Entwicklung zwei übergeordnete Haltungen zur Kunst angenommen haben, die einander

of another one, Kuehn Malvezzi turned collaboration into a process less stagnant and more interdisciplinary.

This provides a perfect segue into the third important element in Kuehn Malvezzi's collaborative practices: their awareness of how art can operate and take on a performative role in architecture. Again, the collaboration with Michael Riedel for the Modern Gallery of the Saarlandmuseum, Saarbrücken, is a clear demonstration of this ability in delegating a territory for art to maximize its consequences. Inheriting a complex palimpsest of buildings from the 1960s and 1970s as well as an unfinished recent addition, Kuehn Malvezzi and Michael Riedel approached the problem in an unconventional way. Riedel often uses recordings and transformations of what he has captured as a way to explore new meaning. During the public committee's process to determine if the Kuehn Malvezzi project would be approved for construction, Riedel originally wanted to use a recording device to document the debates regarding the museum extension and its complicated backstory as a source of his work. But when it was not allowed for reasons of legality, he instead transcribed the public parliamentary debate of the Saarland in which Kuehn Malvezzi and Riedel's proposal was debated and particularly on the question of whether an artwork could be accepted for the façade. This text was then inscribed on over four thousand square meters of surface in the shape and size of the footprint of the building. Used as a pattern that extends towards the surrounding landscape, it accentuates the serial sequence of the existing buildings. This figured surface is installed on the landscape surrounding the building, covering the square and the façade with fragments of text from the debate. A notable detail is the focus on the word "museum" within the transcript, which appears prominently—drawing attention to its own context.

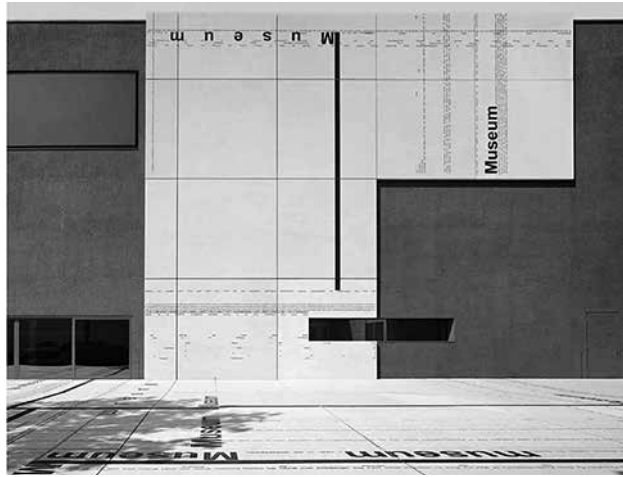
This conceptual approach undertaken by Kuehn Malvezzi and Michael Riedel deals with the reflexive engagement with history. By making the consideration concerning the inception of the building public and part of the art, the museum is able to tell the story of its own extension. Further, in retrospect, making the political process transparent actually helped create a positive outcome and the realization of the project. The career of Kuehn Malvezzi could be described as the embracing of two general modes of production related to art that are diametrically

opposite to one another. The first is the framing of art: designing or providing spaces where art could be shown, displayed, or interacted with in an optimized setting where architecture often



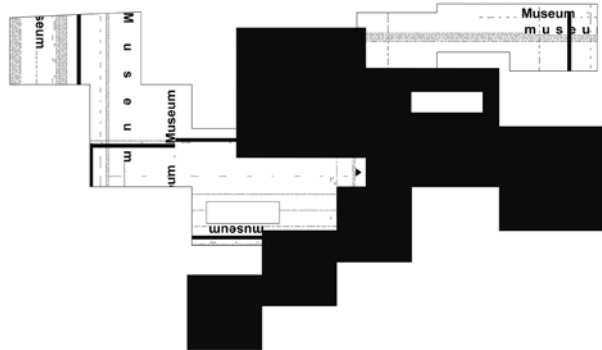
4 Michael Riedel, Ausstellungsansicht / Installation view Aedes Galerie, Momentane Monumente, Berlin 2005.

recedes into the background. The second is the incorporation of art into the architecture, where art and architecture act as sparring partners to interrogate and bring out the best in each other: where the result is often in the foreground and cannot escape one's attention. To reconcile and strike a balance between these two modes of production—one often reticent and the other often extroverted, one looking back into architecture and the other looking outwards to art—is not an easy task. The ability of Kuehn Malvezzi to oscillate between both realms with confidence and aplomb is not only a testament to their well-cultivated sense of *mise en scène* from their work in exhibition design; it is exemplary of their experience being in proximity to both the production and consumption sides of art. Their immersive way of engaging multimedia artists into their projects, their emphasis on the role of art before and after construction, and their instrumentalization of art as means for pragmatic and political ends open up new territories and more effective marriages between art and architecture. Their work serves as a constant reminder that new modes of collaborations test the boundaries and strengthen the foundations of one's own discipline.



5  
Kuehn Malvezzi / Michael Riedel,  
Erweiterung der Modernen Galerie /  
Extension of the Modern Gallery, Saarbrücken 2017.

diametral entgegengesetzt sind. Da ist zum einen das Rahmenwerk für die Kunst, die Gestaltung eines optimierten räumlichen Settings, in dem Kunst ausgestellt wird oder ein interaktives Geschehen bewirken kann, wobei die Architektur selbst oft in den Hintergrund rückt.



6  
Kuehn Malvezzi / Michael Riedel,  
Platz und Baukörper der Modernen Galerie /  
Square and volume of the Modern Gallery, Saarbrücken 2017.

Zweitens ist da die Eingliederung von Kunst in die Architektur. Dabei befragen sie einander gleichsam als Sparringspartner und holen aus dem jeweils anderen das Beste heraus: Hier steht oft das Resultat im Vordergrund und kann der Aufmerksamkeit nicht entgehen. Diese beiden Haltungen – die eine zumeist zurückhaltend und die andere zumeist extrovertiert, die eine nach innen auf die Architektur und die andere nach außen auf die Kunst blickend – in Einklang und Balance zu bringen, ist keine leichte Aufgabe. Die Fähigkeit von Kuehn Malvezzi, selbstbewusst und souverän zwi-

schen den beiden Bereichen hin- und herzuwechseln, zeugt nicht nur von ihrem hoch ausgebildeten Sinn für mise en scène, den sie durch ihre Arbeit an der Gestaltung von Ausstellungen erworben haben, sondern sie steht auch exemplarisch für eine Praxis, der die Produktionsseite der Kunst ebenso vertraut ist wie die Rezeptionsseite. Ihre gattungsübergreifende Methode, Multimedia-Künstler in ihre Projekte einzubeziehen, ihre Betonung der Rolle, die die Kunst sowohl vor wie nach der Errichtung eines Bauwerks spielt, und ihr instrumenteller Einsatz von Kunst für pragmatische und politische Ziele eröffnet neues Terrain und wirksamere Verbindungen von Kunst und Architektur. Ihr Werk erinnert immer wieder daran, dass neue Kooperationsweisen die Grenzen der eigenen Disziplin herausfordern und zugleich deren Fundament stärken.

Wie man einem in sich geschlossenen Objekt etwas hinzufügt

Giovanni Borasi

Das Museum ist ein in sich geschlossenes Objekt

Museumsbauten sind häufig als in sich geschlossene Objekte gestaltet. In einem gewissen Sinn müssen sie das auch sein, da sie einem bestimmten Zweck genügen sollen. Oft ist dies ein institutioneller Auftrag oder die besondere Sichtweise, die der Leiter der Institution vertritt. Außerdem sollen sie mit einem bestimmten (kulturellen wie urbanen) Kontext zusammenspielen. Sie sollen eine bestimmte Sammlung zur Ausstellung bringen und in letzter Zeit auch für eine bestimmte Weise sorgen, das Publikum anzusprechen. Kurzum, sie sind tendenziell präzise physische Äußerungen der Absicht und Eigenart einer Institution, weshalb sie einer gewissen Geschlossenheit bedürfen – zumindest zeitweilig.

Die Stabilität, die eine Museumsarchitektur ihrem Wesen nach an den Tag legt, scheint jedoch der eigentlichen Natur des Museums zu widersprechen, das ja neues Wissen entwickeln, seine Sammlung erweitern und seine Beziehungen zum aktuellen Zeitgeschehen fortwährend erneuern soll. Es wird erwartet, dass die Sammlung eines Museums, sein Publikum und seine Aktivitäten mit der Zeit wachsen, doch wie ist das möglich, wenn das Gebäude ein in sich geschlossenes ist?

So ist im Museum oft ein als umgrenztes Objekt aufgefasstes Bauwerk zu erblicken, das bereits im Moment seiner Entstehung zu altern beginnt. Es erfüllt die Bedürfnisse der Institution zu dem Zeitpunkt, an dem diese gegründet wird, kann aber bestenfalls auch künftigen Bedürfnissen vorbauen. Falls Geld- oder Grundstücksfragen von Anfang an berücksichtigt werden, können beispielsweise bereits Gedankengänge in den Entwurf des Museums einfließen, wie und wo dessen Grundlagen zu erweitern wären.

Wenn aber der Inhalt anwächst, sollte auch das Gehäuse mitwachsen

Die Realität bringt es mit sich, dass Museen ihre Gebäude erweitern oder umgestalten müssen. Dafür kann es viele Gründe geben: Manchmal braucht man mehr Lagerräume für die Sammlung, manchmal zusätzliche oder anders geartete Ausstellungssäle, manchmal mehr Räume für die Pädagogik und manchmal Flächen, auf denen sich neben den Einkünften aus dem Eintrittskartenverkauf weitere Einnahmen generieren lassen. Immer aber lautet die Frage: Wie sollte ein Museumsbau wachsen?

Erwägen wir für einen Augenblick die Möglichkeit, das Gebäude durch seine Architektur zu erweitern. Wir übergehen dabei alle sonstigen Faktoren, etwa den Stadt- oder Umgebungskontext, das Erleben der Besucher oder die kuratorische Ausrichtung, und konzentrieren uns ausschließlich auf die gebaute Form.

Das Gebäude als flexibles und offenes System zu gestalten, ist von den möglichen Strategien eine erste. Für diesen Ansatz gibt es nicht viele Beispiele. Eines davon stellt sicher der Fun Palace von Cedric Price dar, dessen architektonische Auffassung und bauliche Gestalt tatsächlich auf bequeme Anpassungsfähigkeit ausgelegt sind. Das Konzept der Institution stimmt hier überein mit ihrer dreidimensionalen Erscheinungsform und Erlebnisqualität: Die Idee eines wandlungsfähigen, interaktiven Gebäudes deckt sich mit der Idee von einem Kulturzentrum als Ort einer ständig wechselnden Abfolge von Aktivitäten. Das Gefäß kann nie zu klein werden; das Programm wird, auch wenn es fortwährend anwächst und variiert, in das flexible Bauwerk stets hineinpassen. Mit dem Centre Georges Pompidou in Paris haben Renzo Piano und Richard Rogers eine Spielart dieses Ansatzes vorgelegt, indem sie eine offene, anpassungsfähige Maschine gestalteten, die auf der Idee mehrerer einander überlappender und immer wieder neu programmierbarer Geschosse beruht. Die Offenheit des Gebäudes wurde allerdings etwas konterkariert durch den späteren Beschluss, Gae Aulenti mit dem Einbau einer festen Galerie in dem ansonsten flexiblen Raum zu beauftragen.

Das Museum als Ansammlung von Bausteinen zu konzipieren, ist ein weiterer Ansatz. Das Hinzufügen weiterer Elemente würde dabei zur Natur des Gebäudes gehören. Rem Koolhaas' Vorschlag beim Wettbewerb für das MAXXI in

How to add to a finite object

Giovanna Borasi

The museum is a finite object

Museum buildings are often designed as a finite object. In a certain sense, they need to be finite. They have to respond to a specific brief—often an institutional mission and a more specific vision defined by the institution's director; they have to interact with a specific context (both cultural and urban); they have to exhibit a specific collection; and, more recently, they have to provide for a specific way of engaging the public. In sum, they tend to be precise physical expressions of an institution's intention and character, and therefore they need to have a certain finiteness—at least for a while.

But the intrinsic stability expressed by the architecture of a museum building seems to contradict the very nature of the museum, which is meant to develop new knowledge, expand its collection and constantly renew a relationship with our time. A museum's collection, its public, and its activities are all supposed to grow over time, but how is this possible if the museum building is finite?

We can see the museum as a building that is often conceived as a limited object, dated from the very moment it comes into existence. It meets the needs of the institution when the institution is established and, in the best cases, it anticipates future issues. For example, a museum's design might encompass thinking about how or where to enlarge its premises if questions of money or real estate are taken into consideration at the outset.

But if the content grows, the box should expand, too

The reality is that museums need to expand or transform their buildings. There can be many reasons for this: sometimes there is a need for more collection storage space, sometimes for more or different exhibition spaces, sometimes for more educational spaces, and sometimes for more spaces for generating revenue beyond ticket sales. But the question is always, how should a museum building grow?

Let's consider for a moment the possibility of expanding the building through its architecture. We'll ignore all other factors, such as urban or environmental context, visitor experience, and curatorial direction. We will focus exclusively on the logic of the built form.

A first possible strategy is to design the building as a flexible and open system. We do not have many existing examples of this approach. Certainly Cedric Price's Fun Palace, which articulates an idea of architecture and a resulting building that is truly comfortable with being adaptable, is an example. The concept of the institution and its three-dimensional appearance and experience were consistent; the idea of the building as adaptable and interactive and the idea of the cultural centre as a constantly changing sequence of activities correspond closely. The container would never be too small; the program would constantly grow and vary but would fit within the flexible building. Renzo Piano and Richard Rogers proposed a version of this approach with the Centre Georges Pompidou in Paris, designing an open and adaptable machine with the idea of a series of overlapping floors that are always reprogrammable. The building's openness was later somewhat contradicted by the decision to commission Gae Aulenti to introduce a fixed gallery in the otherwise flexible space.

Another approach is to design the museum as a collection of pieces. Adding new pieces would be part of the very nature of the building. Rem Koolhaas's proposal for the competition for the MAXXI in Rome reflects this idea. The museum would have been realized through a collection of pieces of existing museums or typologies of exhibition spaces—a sort of archipelago recalling Ungers's urban idea for Berlin—where additions would have been easily integrated following the same logic of the proposed project. Koolhaas realized a version of this strategy

Rom spiegelt diesen Gedanken wider. Dieser Museumsentwurf wäre als Ansammlung verschiedener Bausteine umgesetzt worden, die bereits bestehende Museen beziehungsweise verschiedene Typologien von Ausstellungsräumen einbezogen hätte – eine Art Archipel, das an Ungers' städteplanerische Idee für Berlin erinnert. Aufgrund der Logik dieses Projekts wären bauliche Additionen leicht möglich gewesen. Eine Spielart dieser Strategie hat Koolhaas mit der Fondazione Prada in Mailand geschaffen, bei der zwischen bestehende Bauwerke neue Interventionen eingefügt wurden, so dass sich das Museum als Campus oder Stadtteil erleben lässt. Durchaus vorstellbar, dass die Fondazione Prada in Zukunft beschließt, weitere Bausteine anzufügen, und da der Museumsbau von Anfang an dazu ausgelegt ist, wird dem nichts im Wege stehen.

Auch wenn es sich nicht um ein Museum handelt, veranschaulicht das Parkhaus von Herzog & de Meuron in Miami (1111 Lincoln Road) eine weitere Möglichkeit, dem allfälligen Wachstum einer Institution im Zuge einer erweiterten Belegung des Gebäudes gerecht zu werden. Das Parkhaus ist nicht nur ein Ort zum Abstellen von Autos, sondern auch ein Mehrzweckgebäude, das Einzelhandels- und Veranstaltungsräume umfasst. Eine schlichte Struktur wie das Betonplattengefüge eines Parkhauses ließe sich schrittweise mehr und mehr belegen, entsprechend den veränderten und wachsenden Bedürfnissen des Museums. Ein Projekt wie das Parkhaus erinnert an die Bücherregale in einer Bibliothek, die zum Teil leer stehen, weil der Büchersammler für seine wachsende Sammlung Freiräume lässt.

Diese Ansätze berücksichtigen das Wachstum beziehungsweise die Nutzungsanpassung des Bauwerks von Anfang an und entsprechen doch einer genauen Vorstellung der Institution, für die das Gebäude steht. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. Meistens wird das Museum als in sich geschlossenes Projekt gestaltet, und die Architekten, die seine Erweiterung oder Renovierung planen, bekommen für die Durchführung ihrer Arbeiten keinen klaren Rahmen gesetzt. So haben Hinzufügungen oft den Charakter feindlicher Übernahmen – ihr Umgang mit dem Bestandsbau erzwingt eine neue Architektur und eine neue Institutionsidee. Die Leidtragenden sind zunächst das Museum selbst und dann die Besucher. Was deren Erleben angeht, geraten die räumliche Abfolge der Ausstellungen, die

Rangordnungen der Räume und die Logik ihrer Aufteilungen in Gefahr. Das kommt daher, dass kein Dialog mit der im Bestandsbau gegebenen ursprünglichen Idee des Museums stattfindet. Hier liegt offenbar abermals ein Grundwiderspruch in der Natur des Museums vor. Die Sammlung eines Museums wächst im Lauf der Zeit durch Neuzugänge. Diese folgen der Logik der Werke, die bereits Teil der Sammlung sind, oder führen, wenn Lücken erkannt beziehungsweise neue Forschungslinien definiert werden, eine neue Logik ein. Umgekehrt ist die Deakzession eine Strategie, die Schlüssigkeit einer über die Jahre gewachsenen Sammlung zu festigen und zu steigern. Es wäre interessant, die Auswirkung einer solchen Deakzession auf das Gebäude zu beobachten. Unabhängig davon, ob eine Strategie der Addition oder der Subtraktion zur Anwendung kommt, sollte jedoch die neue Logik stets im Dialog mit der bestehenden Logik eingeführt werden.

Wenn die mit einer Erweiterung oder Renovierung befassten Architekten beschließen, mit der ursprünglichen Idee des Museums zu arbeiten, wenn sie bereit sind, sich in die durch die ursprüngliche Logik definierten Räume einzubringen, kann ein weiterer Ansatz entstehen. Ihn haben Johnston Marklee bei Josef Paul Kleihues' Museum of Contemporary Art in Chicago mit ihrer Intervention im Gebäude und um es herum gewählt. Sie beziehen die räumlichen Parameter ihres Eingriffs aus dem immer wiederkehrenden, alle Elemente des Originalbauwerks bestimmenden Raster. Um die Kontinuität der Räumlichkeiten und des Erlebens der Besucher zu bewahren, treten die neuen Elemente – Böden, Treppen und Galerien – in einen echten Dialog mit dem bestehenden Gebäude. Das Gehäuse wächst innerhalb des Gehäuses. Bezieht man eine radikalere Haltung zu den aktuellen Erwägungen, wie ein Museum Inhalte vermitteln sollte, so müsste das Gebäude sich vielleicht nicht einmal physisch ausdehnen. Heute findet die Entwicklung von Museumsinhalten zunehmend im digitalen Raum statt. In diesem Sinne verfolgt das Canadian Centre for Architecture (CCA) den Ansatz, das „zweite Gebäude“ als ein digitales zu errichten.

with the Fondazione Prada in Milan, where existing buildings are interspersed with new interventions, offering an experience of the museum as a campus or neighbourhood. We can imagine that, in the future, the Fondazione Prada might decide to add new pieces, and this will be possible because of the way the museum building was conceived from the very beginning. Even if it is not a museum, the car park by Herzog & de Meuron in Miami (1111 Lincoln Road) offers another way of addressing the potential growth of an institution over time while expanding the occupation of the building. The car park is not just a place to park cars, but also a mixed-use building that includes retail and event spaces. A bare structure, like the slabs of the car park, could be increasingly occupied as the program and needs of the museum change and grow. A project like the car park recalls bookshelves in a library that are partly empty, as the book collector leaves space for his growing collection.

These approaches each take the growth or adaptive use of the building into account from the beginning, while nevertheless corresponding to a precise idea for the institution that the building represents. But this is not always the case. More often, the museum is designed as a finite project and the architects who are involved in designing its expansion or renovation are left without a clear framework for how to carry out this work. New additions are often a sort of hostile takeover—they negotiate with the existing building while imposing a new architecture and a new idea of the institution. The first victim is the museum itself. Next are the visitors. In terms of the visitor's experience, the spatial sequence of exhibitions, the hierarchies between spaces, and the logic of distributions are all at risk. This is the case because there is no dialogue with the original idea of the museum that is present in the existing building. Again, this seems to be a fundamental contradiction of the very nature of the museum. A museum's collection grows over time through new additions. These new additions follow the logic of the works that are already part of the collection, or they introduce a new logic if gaps are found or new lines of investigation are defined. Conversely, de-accessioning is a strategy to consolidate and increase the consistency of a collection that has grown over time. It would be interesting to see how de-accessioning would be translated to the building. But regardless of

whether the strategy is one of addition or one of subtraction, the new logic is always introduced in dialogue with the existing logic. If the architects involved in an expansion or a renovation decide to work with the original idea of the museum, if they are willing to intervene in the spaces defined by the original logic, then another approach can emerge. This is Johnston Marklee's approach to the Museum of Contemporary Art in Chicago, with their intervention inside and around the existing Josef Paul Kleihues building. Johnston Marklee take the obsessive grid used to define all the elements of the original building as a way of defining the spaces and the scale of the new intervention. The new elements—floors, stairs, and galleries—build a solid dialogue with the existing building in order to preserve the continuity in space and in visitor experience. The box grows inside the box. Or perhaps, in a more radical stance toward the contemporary consideration of how a museum should deliver content, the building does not even need to expand physically. Today, the development of museum content increasingly takes place in the digital realm. With this in mind, the approach of the Canadian Centre for Architecture (CCA) is to build its “second building” as a digital one.

Wenn man es aber nicht als Gehäuse betrachtet, könnte die kuratorische Erzählung die Führung übernehmen

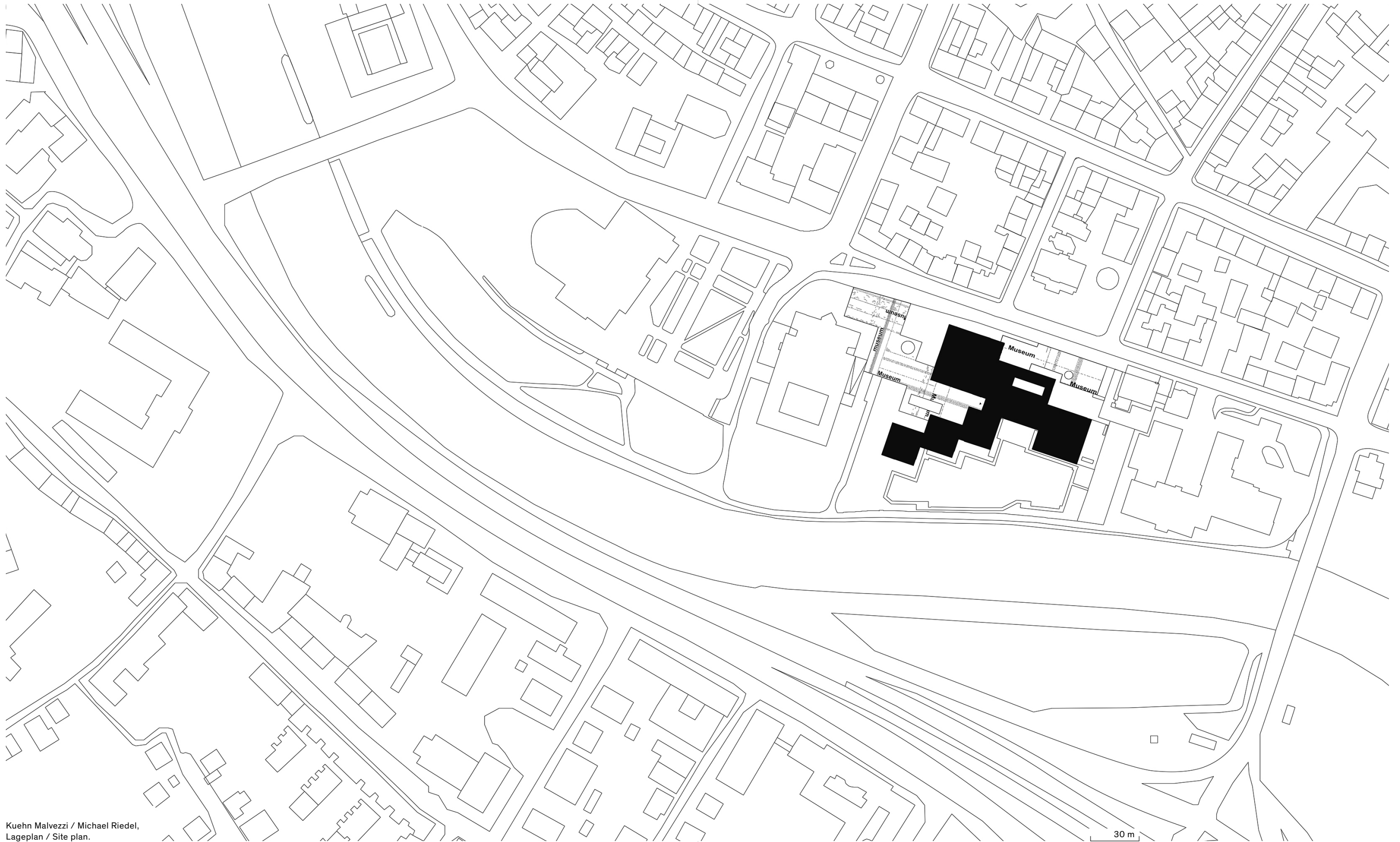
Dieselbe Frage lässt sich aber auch aus einer völlig anderen Perspektive angehen. Vereinfacht ausgedrückt, geben Hinzufügungen nicht nur das Problem auf, wie hinzugefügt werden soll, sondern auch was. Die bislang genannten Beispiele fußen auf der Idee, einem Gebäude ein weiteres Gebäude hinzuzufügen. Sie interpretieren also die Frage innerhalb der architektonischen Rahmenvorstellung, zu einem bestehenden Baukörper, Komplex oder Stadtgebilde etwas hinzuaddieren. Statt als Gebäude könnte man das Museum jedoch auch als einen Raum betrachten, der eine bestimmte kuratorische Erzählung darbietet. In diesem Verständnis würde sich die Hinzufügung auf Momente entlang der kuratorischen Erzählung und entlang dem Erleben der Museumsinhalte durch die Besucher erstrecken. Die kuratorische Logik prägt die Gestaltung einer Abfolge von Räumen vom Eingang über die Galerien bis zum Ausgang dergestalt, dass die Werke angemessen präsentiert werden und für die Besucher interessant sind.

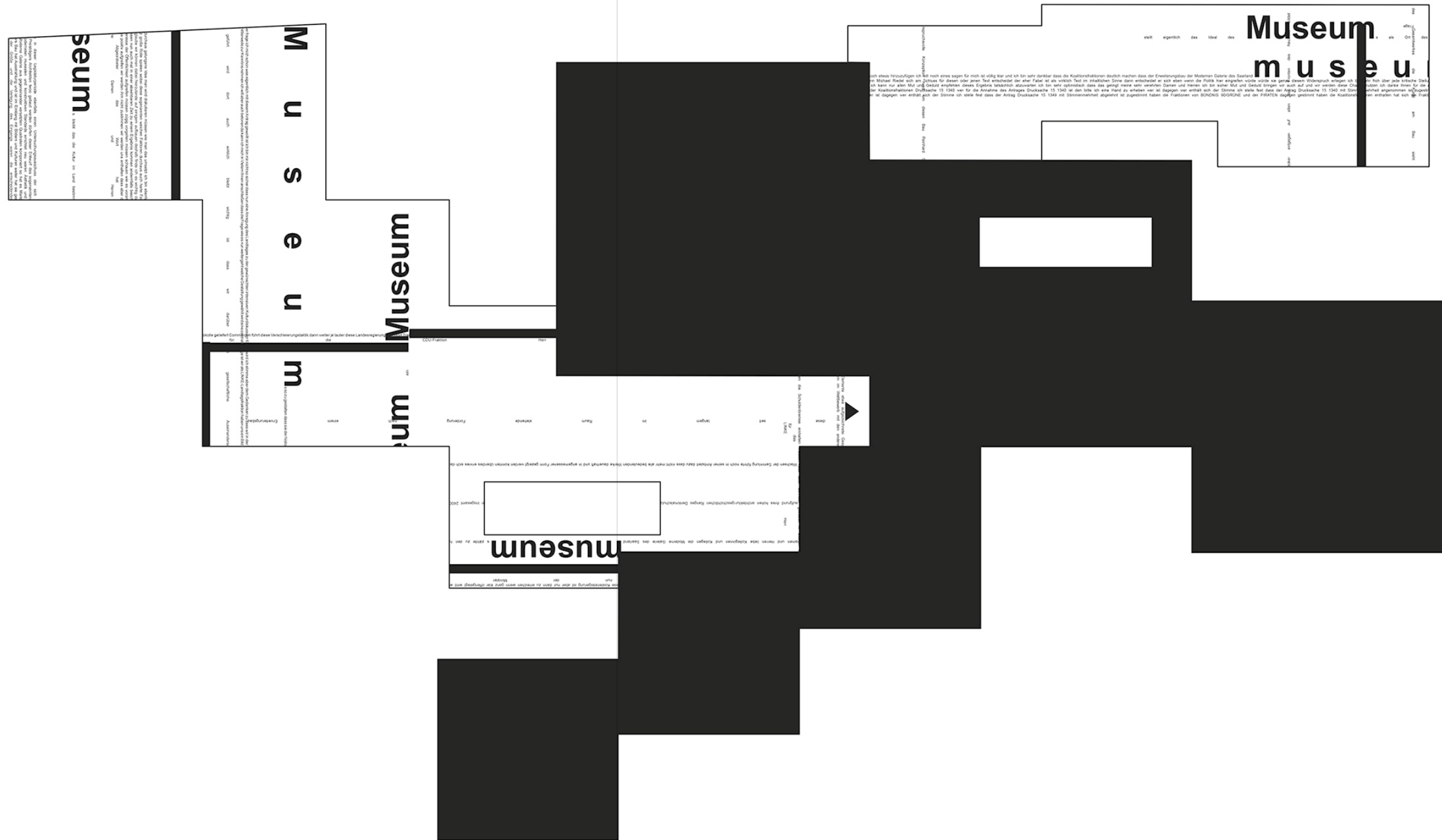
Diesem Gedanken folgen Kuehn Malvezzi bei der Modernen Galerie des Saarlandmuseums in Saarbrücken. Er entspricht auch ganz und gar ihrer Arbeitsweise, die Abgrenzung zwischen kuratorischer und gestalterischer Logik aufzuheben. Sie sind nicht daran interessiert, die Institution aus baulicher Perspektive zu erweitern (einem Bestandsbau ein neues Gebäude hinzuzufügen oder unter rein formalen Gesichtspunkten an seiner Ausgestaltung zu arbeiten), sondern vielmehr daran, das Museum aus kuratorischer Perspektive zu untersuchen. Für sie geht es darum, die fundamentale Bedeutung jedes einzelnen Moments innerhalb einer präzisen Abfolge zu erfassen und dort zu intervenieren, wo es nötig ist, eine Oberfläche hinzuzufügen, an Bestehendes anzuknüpfen und Überflüssiges zu beseitigen.

But if you don't look at it as a box, maybe the curatorial narrative takes the lead

Another way of looking at the same question would be to start from a completely different perspective. Put very simply, the question of adding is not only how to add but also what to add to. The examples above deal with the idea of adding a building to another building, interpreting the question within an architectural framework of adding to an existing body, complex, or city. But the museum could be seen not as a building but as a space that displays a specific curatorial narrative. In this sense, the addition would add moments along the curatorial narrative, and along the visitor's experience of the museum's content. The curatorial logic informs the design of a sequence of spaces from the entrance to the galleries and through to the exit in a way that presents the works appropriately and that is interesting for visitors.

This is the approach that Kuehn Malvezzi propose with the Modern Gallery of the Saarlandmuseum, in Saarbrücken. It is an approach that is also very much part of their way of working, in which the distinction between curatorial and design logic is blurred. They are not interested in expanding the institution from a building perspective (adding a new building to an existing one or working on its form from an exclusively formal point of view), but rather in studying the museum from a curatorial perspective. They seek to understand each moment as fundamental to a precise sequence and to intervene in each moment when needed, adding a surface, connecting with what exists, and eliminating what is redundant.

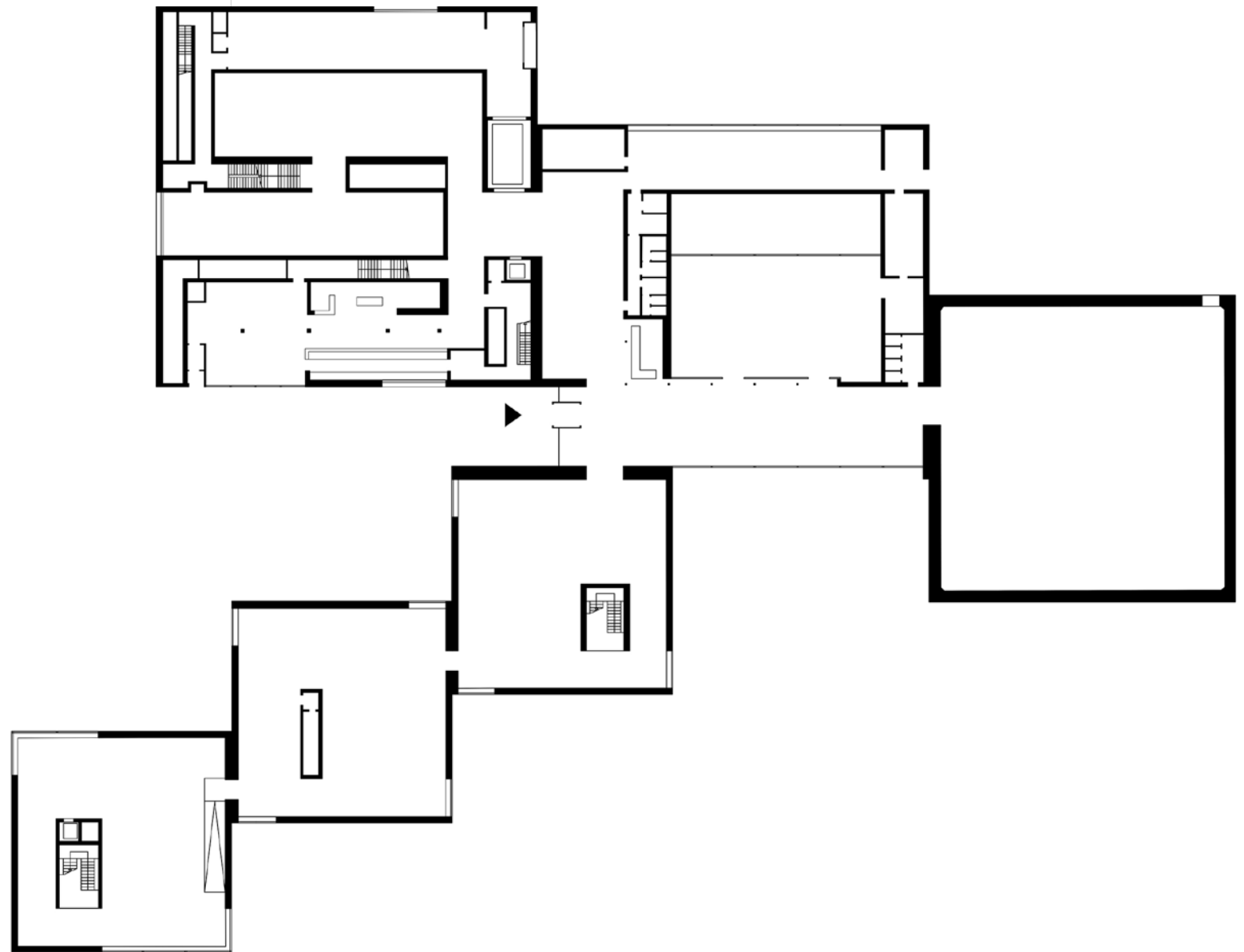




Kuehn Malvezzi / Michael Riedel,  
Platz und Baukörper / Square and volume.

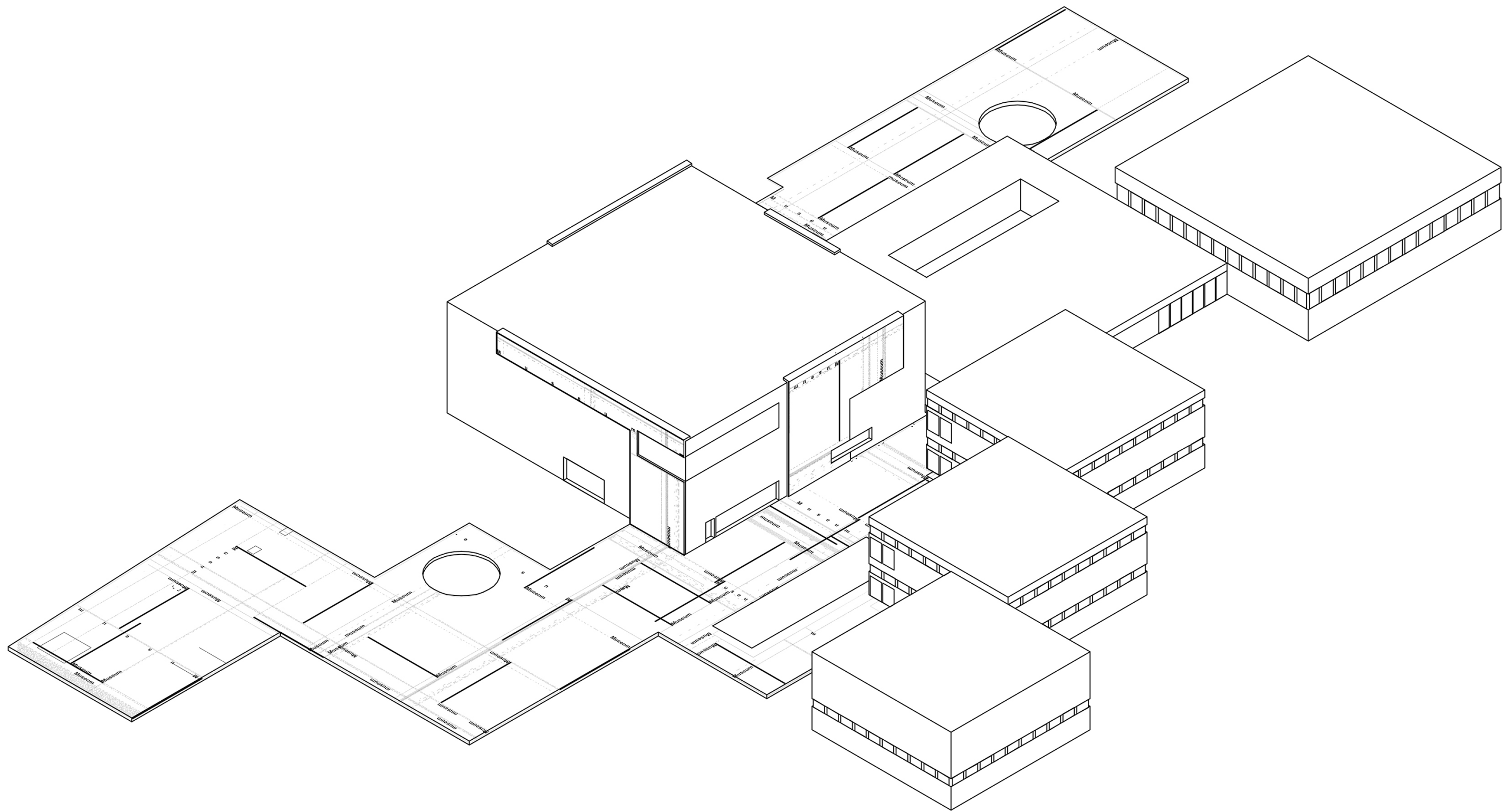
10 m





Kuehn Malvezzi / Michael Riedel,  
Grundriss Erdgeschoss / Floor plan ground floor.

10 m



## Museum

Oliver Elser, Wilfried Kuehn  
und Roland Mönig im Gespräch

Elser: Nähern wir uns von außen, über den neuen Vorplatz, der in Zusammenarbeit mit dem Künstler Michael Riedel gestaltet wurde. Der Platz ist keine „Kunst am Bau“, die später hinzugefügt wurde, sondern es war umgekehrt so, dass die Zusammenarbeit dem Künstler bereits im Architekturwettbewerb begann, der im Jahr 2013 nach langen Wirren die endgültige Entscheidung brachte und auch exakt so umgesetzt wurde, wie Kuehn Malvezzi es vorgeschlagen hatten.

Kuehn: Die Zusammenarbeit mit einem Künstler war keine Vorgabe des Wettbewerbs, sondern eine freie Entscheidung. Die komplexe Situation, in der sich das Projekt befand, brauchte aus unserer Sicht keine inhaltslose Form, die sich über das Bestehende stülpt. Statt mit der unrühmlichen Vergangenheit einfach abzuschließen, ging es uns darum, der Situation eine Form zu geben, die Kunst als Inhalt des Museums zum Ausgangspunkt nimmt. Die damalige Entfremdung zwischen Museum und Öffentlichkeit musste eine Umkehrung erfahren, und es war unser Ansatz, Architektur und Kunst zu Akteuren des Öffentlichen im Verhältnis zur Politik zu machen. Die Textarbeit auf Platz und Fassade ist direkter Ausdruck davon.

Mönig: Es gibt wohl wenige Museumsprojekte, die so krisenhaft und kompliziert verlaufen sind wie die Erweiterung der Modernen Galerie. Das Bauprojekt war aufgrund von Querelen und Schwierigkeiten auf allen Ebenen zum Erliegen gekommen. Die Entscheidung, mit einem Künstler anzutreten, konnte Probleme und Fragen lösen, die vorher nicht gelöst worden waren, etwa die Anbindung an den Stadtraum und die Frage, wie eine Fassadenlösung geschaffen werden kann, die auf der einen Seite die Eigenständigkeit des neuen Baukörpers betont und auf der anderen die Brücke schlägt zu dem Architekturdenkmal von Hanns Schönecker, der die Moderne Galerie entworfen und schon früh Vorschläge zu ihrer Erweiterung gemacht hatte.

Elser: Angenommen, ich versuche mir das jetzt geschaffene Resultat ohne die Textarbeit von Michael Riedel vorzustellen: Ich sehe einen Kubus mit einer grauen, groben Putzfassade, über den sich Betonelemente legen. Das ist erst einmal ein sehr fragmentarisches Bild, etwas, das man in dieser Form als Architekt kaum anstreben würde, oder?

Kuehn: Die Wettbewerbsaufgabe war auf die Fassade fokussiert und bezog den Stadtraum nur marginal ein. Wir haben die Aufgabenstellung für uns umgedreht, weil es uns um die Frage ging, wie das Gebäude in der Stadt steht und wie es aus der Stadt erreichbar ist. Die Ausstellung beginnt schon im Außenraum, denn der Skulpturengarten von Schönecker ist Teil der Ausstellung. Im nächsten Schritt haben wir gesagt, wenn wir den Platz entwerfen, entwerfen wir dadurch zugleich die Fassade. Wir haben den Platz an der Fassade hochgefaltet. Das fragmentarische Bild ergibt sich daraus, dass nicht die Fassade zuerst da war und dann ein Platz dazu entworfen wurde – wie es bei fast jedem anderen Haus ist. Hier hat sich ungewöhnlicherweise die Gestalt des Hauses aus dem Entwurf des Platzes ergeben. Es handelt sich um einen Prozess, der bei Schönecker beginnt, in den Platz übergeht und in der Fassade des Neubaus endet. Uns war der Prozess wichtig und deshalb auch die Zusammenarbeit mit den Landschaftsarchitekten bbz und den Künstlern – neben Michael Riedel haben wir auch den Fotografen Hans-Christian Schink von Anfang an involviert. Denn es ist eine andere Art des Arbeitens, wenn man nicht von vornherein eine Skizze macht und das Ergebnis kontrolliert, sondern gemeinsam einen Prozess in Gang setzt.

Mönig: In diesem dialektischen Verfahren war ein Punkt ganz wesentlich: Die Auseinandersetzung mit der Denkmalpflege. Damit kommen wir zur Frage nach Fragment und Einheit. Man bekennt sich zum Fragment, schafft aber in der Wahl der Materialien, der Oberflächen und Farben aus dem Fragment wieder eine neue Einheit. Die Auseinandersetzung mit der Denkmalpflege war deshalb so wichtig, weil wir uns intensiv mit der Frage beschäftigt haben, welchen Farbton die Kunststeinplatten haben müssen, welchen Ton und welche Körnung der Rauputz haben muss. Diese präzise Naht links neben dem Eingang, das heißt die Stelle, wo es zwischen dem Schönecker-Ensemble und der Erweiterung prekär wird, war dabei immer die Nagelprobe.

## Museum

Oliver Elser, Wilfried Kuehn  
and Roland Mönig in conversation

Elser: Let us begin by approaching the building from the outside, across the forecourt that was designed in collaboration with the artist Michael Riedel. The forecourt is not a work of art subsequently added to the building. On the contrary, collaboration with the artist already began during work on the entry for the architectural competition, the decision having then finally been made in 2013, after much confusion, and realized exactly as proposed by Kuehn Malvezzi.

Kuehn: Collaboration with an artist was not a competition requirement but rather a free decision on our part. The complexity of the situation surrounding the project did not in our opinion call for a form without content that could simply be placed over what had gone before. Instead of making a clean break with an inglorious past, we aimed to lend the situation a form that had a definite starting point, namely art as the very contents of the museum. The alienation that had formerly developed between the museum and the members of the public now had to be turned around, and our approach was to make architecture and art the public protagonists in political confrontations. The textual parts of the installation on both forecourt and façade are a direct expression of this.

Mönig: There are hardly any museum projects that have been more complicated and crisis-ridden than that of the extension to the Modern Gallery. The building project ground to a halt on account of quarrels and difficulties at all levels. The decision to collaborate with an artist on the project made it possible to resolve problems and questions that could not be resolved hitherto, such as the approach from the urban space to the museum complex or the question as to how it will be possible to solve the problem posed by the façades, which on the one hand should emphasize the autonomy of the new building and, on the other, constitute a bridge to the architectural monument by

Hanns Schönecker, who had not only designed the Modern Gallery but had also put forward early proposals for its extension.

Elser: Assuming I could imagine the finished result without the texts by Michael Riedel, I would see in my mind's eye a cube with grey, rough-cast rendered walls and partly lined with concrete slabs. That is quite a fragmentary picture and hardly the kind of thing an architect would strive to achieve, wouldn't you say?

Kuehn: The task set by the competition focussed on the façade and included the urban space only marginally. So we turned the task the other way round, as we, for our part, were concerned with how the building stood in the urban context and how it could be reached from the city. The exhibition already begins in the outside space, as Schönecker's sculpture garden is part of the exhibition. For the next step, the designing of the surrounding forecourt, we decided to design the façade at the same time. We simply folded up the forecourt, so to speak, allowing it to continue upwards over the façade. The fragmentary character of the design results from the unusual circumstance that it was not the extension that stood there prior to the designing of the surrounding forecourt—as is usually the case with almost every building—but rather the other way round. Indeed, the design of the building results directly from the design of the surrounding forecourt. It's all about a process that begins with Schönecker, continues across the forecourt and ends in the façade of the new building. The process was very important to us, and so, too, was our collaboration with the landscape architects bbz and with the artists—involved in the project from the very beginning was not only Michael Riedel but also the photographer Hans-Christian Schink—not least because it's a completely different way of working if one doesn't start with a sketch or drawing that would permit a constant check of the result than if a process is spontaneously set in motion by all involved.

Mönig: There was one very essential point to watch in this dialectic process, namely the need to observe the requirements of historical monument and building conservation. And this brings us to the question of fragment and unity. While one is committed to the fragment, one creates out of the fragment a new unity through one's choice of materials, surfaces and colours. Cooperation with the conservation authorities

Elser: Gibt es eine Form von Ensembleschutz, so dass jede Frage der Erweiterung mit der Denkmalpflege abzustimmen ist?

Mönig: Alle Fragen wurden mit der Denkmalpflege abgestimmt.

Elser: Im Sinne eines guten Benehmens oder im Sinne einer klaren Vorgabe?

Mönig: Im Sinne einer klaren Vorgabe und im Sinne eines Wunsches auf beiden Seiten, das Denkmal Moderne Galerie in seiner Einzigartigkeit zu erhalten und zu stärken. Die Landesdenkmalpflege unter Leitung von Prof. Baulig hat uns bei der Arbeit am Erweiterungsbau im Grunde vor zwei Alternativen gestellt: Das Ensemble, auch an der Fassade, zu erweitern und dabei die größtmögliche Nähe an den Bestand zu suchen oder ein eigenes Konzept einzubringen, das in Harmonie zum Bestand steht, sich aber auch abgrenzt – materiell und durch die Beschaffenheit der Oberflächen und Farben. Letzteres ist hier die Lösung gewesen.

Elser: Der Eingang liegt nicht im Erweiterungsbau, sondern man betritt das Museum dort, wo immer das Foyer war. Eine Schwächung des Neubaus?

Kuehn: Die Idee, den Eingang zum Museum in den Erweiterungsbau zu legen, gehört zur Vorgeschichte des Projektes. Für den Schönecker-Bau hätte das aber eine Entwertung bedeutet, da er zum Anbau geworden wäre. Also haben wir diese Entscheidung rückgängig gemacht und dadurch auch den Neubau wesentlich verbessert, indem der höchste Raum in dessen Zentrum jetzt nicht mehr Foyer, sondern ein außergewöhnlicher Ausstellungsraum ist. Da der Eingang jetzt aber von der Altstadt aus gesehen hinter dem Neubau liegt, war es wichtig, ein Leitsystem zu schaffen.

Elser: Das Leitsystem ist die Schrift?

Kuehn: Ja, sie ist gleichzeitig auch ein Leitsystem – der Platz und die Fassade mit der Schrift bilden einen Ort, an dem man zwar noch draußen steht, aber schon in der Kunst, also im Museum ist. Stadt und Haus oszillieren hier.

Mönig: An diesem Punkt möchte ich auch über das Thema Öffentlichkeit sprechen. Der Platz an der Westseite des Museums funktioniert wie ein Forum und bedient wie eine Drehscheibe unterschiedliche Richtungen. Von Nordwesten her kommend kann man nach Süden bis zur Saar hinunter gehen, man kann sich entscheiden, entweder zum Museum zu gehen oder – und da funktioniert die Außengestaltung auch wie eine Art Weiche – die Hochschule für Musik Saar betreten, die

damit auch eine neue Prominenz gewinnt. Die Öffentlichkeit war enorm kritisch. An diesem unglücklich verlaufenen Bauprojekt hing ja nicht zuletzt auch die Identität eines verdienstvollen Museums, das über Jahrzehnte Teil der Gesellschaft war. Aus der Stadt und aus der unmittelbaren Nachbarschaft wurden wir mit vielen Fragen und berechtigter Kritik konfrontiert. Wir hatten gar keine andere Wahl, als uns offen zu zeigen und uns einzulassen auf diese Gespräche. Wir mussten leidensbereit sein, weil andere auch schon gelitten hatten. Wir: damit meine ich nicht nur die unmittelbar am Bauprojekt Beteiligten, sondern das gesamte Team der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Mit Bernd Therre hatte ich einen Verwaltungsvorstand an meiner Seite, der diesen schwierigen Prozess intensiv mitgestaltet und seine enorme Erfahrung mit Bauprojekten in ihn eingebracht hat. Dabei war es ein großer Glücksfall, dass wir alle so viele offene Gesprächspartner fanden – die Landeshauptstadt Saarbrücken mit ihrem Baudezernat, die Hochschule für Musik Saar, das unmittelbar benachbarte Langwiedstift und – nicht zu vergessen! – die verschiedenen Landesministerien: das Ministerium für Bildung und Kultur, das Ministerium für Finanzen und Europa sowie das Ministerium für Inneres und Sport.

Elser: Gab es nicht auch Stimmen, die gefordert haben, einfach mal bauen und nicht ewig an diese Debatte erinnert werden zu wollen? Dass man nicht bis ans Ende aller Tage an diesen Skandal erinnert wird?

Kuehn: Ich kann jeden verstehen, der sich von einer unrühmlichen Vergangenheit befreien möchte. Doch wird diese Befreiung kaum gelingen, ohne sich mit der Vergangenheit zu konfrontieren, sonst wird es leicht traumatisch. Ich habe 2013 eine wirklich vergiftete Atmosphäre in Bezug auf das Projekt erlebt, sichtbar in der Zeitungsberichterstattung wie in der Gereiztheit der Menschen. Wenn man nur einen Befreiungsschlag ohne Auseinandersetzung machen möchte, ist die Gefahr groß, das eigentliche Problem zu verdrängen. Es hätte auch auf eine ganz andere Art als unsere geschehen können. Aber ich glaube nicht, dass man sich mit einem imaginären Neuanfang hätte befreien können.

Elser: Vielleicht hat es tatsächlich etwas von Katharsis, dass man durch diesen Prozess durch muss, und nicht nur über die schöne neue Architektur sprechen kann.

was important to us inasmuch as we were extremely concerned with such questions as the colour shade of the artificial stone slabs and the colour tone and the mesh size of the aggregate used for the rough-cast rendering. This point of transition to the left of the entrance, that is, the highly precarious point between the Schönecker ensemble and the extension building, was our constant acid test. Elser: Is there a form of protection for the building on the whole that necessitated consultation with the conservation authorities on every question concerning the extension?

Mönig: All questions were discussed and agreed with the conservation authorities.

Elser: In what sense? As conformity with the rules or as a clear specification?

Mönig: As a clear specification. But not just that: there was also the wish on both sides to preserve the uniqueness of the Modern Gallery and to strengthen its status as a historical monument. The regional conservation authorities headed by Professor Baulig basically gave us two alternatives for our work on the extension. Either to extend the ensemble, including the façades, and to seek the greatest possible closeness to the design of the existing buildings, or to develop our own concept that would harmonize with the existing buildings but also stand out from them—in terms of material, surface texture and choice of colour. The latter was the chosen solution.

Elser: The entrance is not located in the extension building but in the existing museum, where the foyer always was. Does that weaken the new building?

Kuehn: The idea of relocating the entrance to the museum in the extension building harks back to the early history of the project. For Schönecker's building, however, it would have meant degradation, as the existing building would have then been reduced to the status of an annexe. So we reversed this decision and, consequently, considerably improved the new building, not least because the highest room in its centre is now no longer a foyer but an exceptional exhibition gallery. However, as the entrance—when viewed from the Old Town—is hidden by the new building, it was necessary to create a wayfinder system.

Elser: The wayfinder system is the text?

Kuehn: Yes, the text does indeed serve simultaneously as a wayfinder system—the surrounding forecourt and the façade with their

integrated texts together create a place in which one is still outside and yet already, and physically, in the context of art, that is to say, in the museum. This is where the city and the building oscillate, so to speak.

Mönig: Perhaps we could speak at this juncture about the public. The forecourt on the west side of the museum functions like a forum and also serves as a hub for people coming from different directions. Approaching from the north-west, one can walk southwards down to the Saar, or one can decide either to walk to the museum or—and this is where the external design of the museum functions like a kind of railway points system—walk to the Saar University of Music, the latter having now gained much in prominence through this new aspect. The members of the public were extremely critical. And it was not least the unfortunate history of this building project that had tarnished the identity of a highly meritorious museum that for decades had been part and parcel of the social life of Saarbrücken and its outskirts. The people of Saarbrücken and those living in neighbouring areas confronted us with many questions and justified criticism. We had no other choice but to involve ourselves openly in these discussions. We had to be ready to suffer, for others had suffered before us. By “we” I mean not just those directly involved in the project but also the entire team of the Saarland Cultural Heritage Foundation. In Bernd Therre I had a head of administration at my side who considerably helped to shape this difficult process, not least by reason of his enormous experience with building projects. It was also a great stroke of luck that we all had discussion partners who were altogether open-minded—the Saar capital, Saarbrücken, with its Building Department, the Saar University of Music, the neighbouring Langwiedstift Old People's Care Centre and—not to be forgotten! – the various ministries of the regional government: the Ministry of Education and Culture, the Ministry of Finance and European Affairs and the Ministry of the Interior and Sport.

Elser: Did not some of the voices demand that we should simply go ahead and build without being constantly reminded of this scandal until the end of all time?

Kuehn: I can understand anyone who would like to free himself from an inglorious past. But this can hardly succeed without facing up to the past, as the whole thing can easily take on

Mönig: Wir waren durch den kommunikativen Charakter des Bauprojekts selbst auch noch verschärft in eine kommunikative Pflicht genommen über alles hinaus, was wir sowieso hätten leisten müssen, um die Wunden und Traumata der Vergangenheit zu heilen. Dieser kommunikative Anspruch, den Michael Riedel und das Kunstwerk, das Platz, Fassade, Verkehrsweg und auch Schautafel ist, an uns heranträgt, hat uns im Museum tief geprägt. Er wird unser Denken und Handeln auch in Zukunft bestimmen.

Kuehn: In dem Moment, in dem man einen Künstler wie Michael Riedel involviert, muss man bewusst eine ganz andere Entscheidung treffen. Nicht, um die Kunst als Alibi zu nehmen und sich hinter einer anderen Autorität zu verstecken, sondern weil dieser Dialog der Architektur als „performativem Raum“ mit der Stadt so anders hergestellt werden kann. Kunst ist hier nicht da, um ausgestellt zu werden – auch Riedel wird nicht ausgestellt. Kunst ist da, um eine Spielregel und eine Dialektik definieren zu können. Es geht mehr um das prozedurale Element. Das ist ein wichtiger Unterschied zu Kunst am Bau, die völlig anders funktioniert, weil sie am Schluss ohne Interaktion mit dem Architekten dazukommt. Was wir hier machen, ist Kunst im Bau.

Elser: Aber glauben Sie nicht auch, dass das relativ schnell wieder verblassen wird, und dass das auch in Ordnung ist? Wenn man die Debatte kennt, bevor man hierher kommt, ist man doch überrascht, wie sehr sich die Vorstellung, man bekäme einen Text zu lesen, auflöst. Man bekommt hier immer wieder Textfragmente zu lesen, aber es entsteht kein Abbild einer zusammenhängenden Erzählung.

Mönig: Das ist der Punkt. Was Riedel geschaffen hat, ist vielschichtig lesbar und wird in der Zukunft auch immer wieder neu und aus verschiedenen Perspektiven gedeutet werden können. Das Kunstwerk ist eben nicht zu reduzieren auf den Text, dessen es sich als Ausgangsmaterial bedient.

Elser: Und auch nicht auf die Traumaverarbeitung.

Kuehn: Es wurde ein Prozess in Gang gesetzt, jetzt sind wir auf einem neuen Level.

Mönig: Dank des Kunstwerks von Michael Riedel hat die Moderne Galerie einen unverwechselbaren Ort bekommen, räumlich wie zeitlich. Wenn man sich das ganze Rauschen ansieht, das in ein Ornament verwandelt worden ist, gibt es eine Sache, die am Ende übrig

und auch im Zentrum des Diskurses bleibt: das Wort „Museum“. Das liest man schon aus mehreren hundert Metern Entfernung. Das ist architecture parlante.

Elser: Und gleichzeitig ist es vollkommen selbstbezüglich und damit auch fast sinnlos, denn es ist das Museum.

Mönig: Natürlich hat es auch einen Dada-Aspekt.

Elser: Man wiederholt das allzu Offensichtliche und schreibt auf ein Museum „Museum, Museum, Museum“.

Mönig: Vielleicht muss man in unserer Gesellschaft manchmal das Offensichtliche wiederholen, damit es überhaupt gesehen wird.

Elser: Es ist fast schon eine Form von inszenierter Verwendung – das heißt, bis man zum Text kommt, sind schon viele Bedenken ausgeräumt, und es findet eine Debatte im Bewusstsein statt, dass sie aufgezeichnet und auf die Fassade gebracht wird. Und im Grunde genommen liegt die Zustimmung aller Beteiligten zu dem Projekt schon vor. Ich sehe diesen Text eher als eine Form von Integrationsmaschine, die voraussetzt, dass jeder der Aufnahme zustimmt. Jeder Bauprozess ist ein Integrationsprozess, weil man die Leute an einen Tisch bringen muss.

Mönig: Unsere politische Interessensvertretung ist eine Integrationsmaschine. Was wir da haben, ist das in Kunst verwandelte Protokoll einer Landtagsdebatte. Und dieses Protokoll ist nicht erst öffentlich geworden, indem Michael Riedel es für dieses enorm große Kunstwerk verwendet hat, sondern es steht einsehbar für Jedermann auf der Webseite des Parlaments und in den Akten.

Kuehn: Der theatrale Begriff der Inszenierung legt eine Art Skript nahe, mit dem das Ganze wie ein großes Stück aufgeführt wird. Es gibt ein Drehbuch und Akteure, es wird aufgenommen und wiedergegeben, und das alles führt zu einem Bauwerk. Diese Theatralisierung des Planungs- und Bauprozesses mit ihren gesellschaftlichen Verwicklungen interessiert uns. Wir verstehen Architektur als Skript und Dialog mit der Öffentlichkeit, nicht als angeliefertes Produkt. Einerseits sind wir Drehbuchschreiber, andererseits bringen wir die Architektur real zur Aufführung. Wir haben es auch mal „katalytische Architektur“ genannt, weil Architektur etwas in Bewegung setzen kann, ohne selbst im Vordergrund zu stehen.

Mönig: So sehr ich das als Theorie schätze und respektiere, wir haben es hier nicht mit Theorie,

traumatic proportions. In 2013 I experienced a really poisoned atmosphere with reference to the project. It was clearly discernible in the newspaper reports and in the mood of the people. If one attempts to break free from the problem without dealing with it, one runs the enormous risk of sweeping the actual issue under the carpet. Things might then have taken a completely different turn than in our case. But I don't think a fictive new beginning would have liberated us anyway.

Elser: Perhaps there is indeed something cathartic about having to go through this process without just talking about beautiful new architecture.

Mönig: The very communicative character of the building project itself made us feel obliged to be communicative to an extent that went far beyond everything we would have to do in order to heal the wounds and trauma of the past. This communicative demand, which Michael Riedel and his artwork express—an artwork that is at once a forecourt, a façade, a wayfinder system and a textual display—left a deep mark on all of us at the museum. And it will continue to have a determining influence on our thoughts and actions in the future.

Kuehn: As soon as one involves an artist like Michael Riedel, one must take a completely different yet deliberate decision. Not in order to use art as an alibi and to hide behind a different authority but because this dialogue with the city, as a “performative space”, can now be configured so differently. Here art's purpose is not to be exhibited—Riedel is not exhibited either—but rather to define a basic dialectical rule. It is about more than just a procedural element. This is not a work of art that was subsequently added to the building, which would have been completely different and would also have functioned differently because it came about without any interaction on the part of the architect. What we are doing here is architecture-integrated art.

Elser: But do you not also think that all that will fade relatively quickly, and that it is alright like that? If one is familiar with the debate before coming here, one is really surprised how quickly the notion that one can expect to read a coherent text dissipates. One can read one fragment of text after another but one cannot form a picture of a contiguous narrative.

Mönig: That's the point. What Riedel has created is interpretable on many different levels

and will in future be understood in ever new ways and from new and different perspectives. The artwork must not be reduced to the text that served as its starting material.

Elser: Nor to the process of overcoming the trauma.

Kuehn: A process has been set in motion that puts us on a new level.

Mönig: Thanks to Michael Riedel's artwork the Modern Gallery has acquired an unmistakable place, in terms of both time and space. Considering all the random noise that has been turned into an ornament, there is one thing that will survive and remain in the centre of the discourse, namely the word “museum”. It can be read from a distance of several hundred metres. That's architecture parlante at its most literal.

Elser: And at the same time it is completely self-referential and hence makes it almost meaningless, the museum, that is.

Mönig: Yes, there is of course something Dada about it.

Elser: One repeats the obvious over and over again and writes on a museum building “Museum, Museum, Museum”.

Mönig: Perhaps it is sometimes necessary in our society to repeat the obvious to make sure it is seen at all.

Elser: It almost has something orchestrated about it—that is to say, a great many concerns and reservations have already been cleared up before one gets to the text, and a debate takes place in our minds about it having been recorded and placed on the façade. Basically the approval of all involved in the project is already a foregone conclusion. I see this text rather as a kind of integration machine that presupposes the approval of all involved. Every building process is a process of integration for the simple reason that people have to be brought round a table.

Mönig: The people who represent our political interests are an integration machine. What we have here are the minutes of a parliamentary debate transformed into a work of art. And these minutes were not just made public with Michael Riedel's great work of art but are there for everybody to see on the parliament's website and in the records office.

Kuehn: The theatrical aspect brings with it the notion of a kind of script with which the whole thing is performed like a great play. There is a script and there are the actors, there is the

sondern mit harter gesellschaftlicher Realität zu tun. Ich muss es leider etwas entzaubern. Die Situation war folgende: Nachdem man dreißig Jahre über die Notwendigkeit, das Museum zu erweitern, diskutiert hatte, sollte der Schritt endlich gemacht werden. Und genau dem Moment, in dem dieses Museum von hohem Rang in die Zukunft aufbrechen sollte, ist es in Existenznot geraten. Es bedurfte keiner Inszenierung oder Theatralisierung, es gab nichts mehr zu dramatisieren. Das Vorgehen war sicherlich eine gute Art, mit dem Drama umzugehen, aber das Drama musste man nicht erst herstellen. Das war die Realität, mit der wir uns alle – die Architekten, das Museum, die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz mit ihren Gremien, der Kultusminister – auseinandersetzen mussten.

Elser: Dem fragmentarischen Charakter der Fassaden begegnet man wieder, wenn man das Haus betritt, zum Beispiel in Bezug auf die offenen Decken. Vielleicht ist es der Stolz der Beschränkung der Mittel, der zum Ausdruck gebracht werden soll?

Mönig: Die Architektur des Erweiterungsbaus zeugt in allen Details von der Konzentration auf die eigentliche Aufgabe des Gebäudes: Kunst optimal zur Geltung zu bringen. Und zugleich zeugt sie von der strikten Disziplin bei der Verwendung der Mittel. Man kann das auch den Stolz der Sparsamkeit oder der manchmal bewusst bescheidenen Entscheidungen nennen. Man muss sich dabei allerdings klarmachen, dass auch Hanns Schönecker in den 1960er Jahren nicht zuletzt deshalb den Wettbewerb gewann, weil er eine bescheidene Architektur entworfen hatte, eine Architektur von äußerster Trockenheit und Einfachheit – ohne jegliches Ornament. Eine Architektur noch dazu, die man in Modulen bauen konnte, so dass man das Ensemble in mehreren Schritten – es gab drei Bauphasen – nach und nach arrondieren konnte. Dieser Stolz auf eine gewisse Sparsamkeit und Bescheidenheit steckt dem Museum in den Genen und ist natürlich unter den dramatischen Umständen hier in gesteigertem Maße zu einer Tugend geworden.

Kuehn: Wir haben immer die Erfahrung gemacht, dass Knappheit der Mittel auch positiv sein kann, weil sie tatsächlich der Disziplin hilft. Man muss dann Prioritäten setzen und sich klar darüber werden, worauf es ankommt. Der fugenlose Bituterrazzoboden ist aufwen-

dig, aber für das Museum wichtig, die offene Technikdecke ist auf elegante Art preiswert. Es geht um die richtige Gewichtung.

Elser: Wird es in der Präsentation der Sammlung eine Form von chronologischer Abfolge geben, quasi den linearen Weg durch die Kunstgeschichte?

Mönig: Bisher hat die Moderne Galerie stark unter räumlicher Beengtheit gelitten. Wir hatten entweder die Möglichkeit, die Höhepunkte der Klassischen Moderne zu zeigen oder die Zeitgenossen. Und dabei mussten wir uns vieler unglücklicher Hilfsmittel und Provisorien bedienen: Wir mussten Fenster verschalen, Stellwände setzen usw. Beides zugleich: die berühmten Klassiker der Sammlung zu präsentieren und zugleich das Museum für die Gegenwart zu öffnen, war unmöglich. Das eine Thema drückte das andere weg. Dank des Erweiterungsbaus wird Schöneckers Pavillonarchitektur endlich entlastet von den Themen, für die sie nicht geschaffen ist. Zugleich können wir endlich wieder aufschließen zur Gegenwart. Das hat einfach mit den veränderten Formaten und Techniken, mit einer neuen künstlerischen Praxis zu tun. Damit ist keineswegs von vornherein ausgeschlossen, dass die klassische Moderne auch mal im Erweiterungsbau zu sehen sein wird oder umgekehrt Zeitgenössisches in den alten Sammlungspavillons stattfinden kann. Die drei Flügel des Museums sind nach meinem Verständnis kommunizierende Röhren. Sie stärken sich gegenseitig.

Kuehn: Ein Museum ist kein Maßanzug. Es sollte nicht so gebaut sein, dass es nur einer bestimmten Sammlung oder Ausstellungspraxis entspricht. Um unterschiedliche Möglichkeiten und Formen der Nutzung zuzulassen, sind heterogene und jeweils für sich wirklich spezifische Raumtypen und Raummodelle erforderlich, die durch Künstler und Kuratoren angeeignet werden können. Der Schönecker-Bau ist horizontal organisiert, deshalb hielten wir die Vertikalisierung des Neubaus für sehr wichtig und haben das hohe Atrium in den Mittelpunkt der Parcours-Überlegung gestellt: die Besucher umkreisen und erleben das Atrium wiederholt auf dem Weg nach oben. Dies schafft eine präzise Verortung an jeder Stelle des Hauses. Die Räume auf dem spiralförmigen Weg haben jeweils eigenständige Proportionen und Ausrichtungen, ihr Verhältnis zum Außenraum ist auch immer sehr unterschiedlich.

recording and there is the production, and everything culminates in a work of architecture. It is this theatricalization of the planning and building process with all its social ramifications that interests us. We see architecture as a script and dialogue with the public, not as a finished product. On the one hand we are scriptwriters and on the other hand we produce the play. But the architecture we produce is “catalytic” in nature, for it sets things in motion without itself standing in the foreground.

Mönig: As much as I appreciate and respect your theoretical slant on all of this, what we are concerned with has nothing to do with theory but rather with hard social reality. I’m very sorry, but I’m going to have to demystify matters. The situation was as follows: after having discussed the necessity of a museum extension for a good thirty years, it was finally decided to go ahead. But precisely at that time, when this museum of high renown was about to break out into the future, it had fallen into dire existential straits. There was no need for theatricality, for a dramatic *mise-en-scène*, as nothing could have been more dramatic. The adopted procedure was certainly a good way of coping with this drama, but there was no reason to script an additional one. That was the reality with which all of us—the architects, the museum the Saarland Cultural Heritage Foundation and its committees, the Minister of Culture—had to come to terms.

Elser: We are again reminded of the fragmentary character of the façades when we enter the building, for instance by the open ceilings. Is it perhaps the pride in limited resources that is meant to be expressed here?

Mönig: While in all its details the architecture of the extension building testifies to a focus on the actual purpose of the building, namely to show art to its best advantage, it also testifies to strict discipline when it comes to the use of resources. One might also call it a pride in thrift or in purposefully modest decision making. We must be clear, however, that Hanns Schönecker, too, won the competition back in the 1960s not least because he had designed a modest style of architecture, an extremely plain and simple style without any ornamentation whatsoever. Moreover, the building complex was modular, which meant that the entire ensemble could be built in separate steps—there were three building phases in all. This pride in a certain frugality and modesty lies in

the museum’s genes and has of course been heightened to a virtue following the dramatic circumstances surrounding the project.

Kuehn: We have always found that a shortage of resources can also be positive, for it is indeed an aid to discipline. It is then necessary to define one’s priorities and to be clear about what is important and what is not. The jointless Bitu Terrazzo flooring is costly but essential for the museum, while the open ceiling is elegant yet inexpensive. It’s the right balance that counts.

Elser: Will the presentation of the collection take a chronological form, a linear passage through the history of art, as it were?

Mönig: The Modern Gallery has hitherto suffered from an extreme lack of space. We were able to show either the highlights of classic modernism or the contemporaries. And even then we had to resort to makeshift solutions such as closing up windows and installing partitions. A presentation of both at the same time—the famous classics of the collection and their contemporary counterparts—was impossible. The one ruled out the other. Thanks to the extension building Schönecker’s pavilions are no longer burdened by works and themes for which they were not designed. Moreover, we can now at last catch up with the present again. All this simply has to do with the changes in formats and techniques, with completely new artistic practices, although there is still no reason why works of classic modernism should not be shown in the extension building or, alternatively, works of contemporary art in the old pavilions. As I see them, the three wings of the museum are communication channels that mutually support and strengthen one another.

Kuehn: A museum is not a made-to-measure suit. It should not be built just to meet the needs of a certain collection or exhibition practice. And in order to allow for different possibilities and forms of use, it is necessary to provide heterogeneous types and models of galleries that can be readily and specifically adapted to the needs of curators and artists. As Schönecker’s architecture is oriented horizontally, we considered it essential to orient the architecture of the new building vertically and thus made the high atrium the focal point of our deliberations on the visitor routing system: the visitors walk around and experience the atrium several times on their upward way through the museum. This is made possible

Mönig: Die Böden spielen eine wesentliche Rolle, das habe ich besonders deutlich gespürt, als wir den neuen Museumsteil in einer Leer-Eröffnung erstmals für das Publikum zugänglich machten. Dieser Eindruck bestätigt sich jetzt, da wir nach und nach die Kunst einbringen. Der Bituterrazzo nimmt sich zurück, aber auf der anderen Seite hält er den Raum mit diesem Grundton, einem ruhigen Mittelgrau. Er fließt frei ohne Fugen von Raum zu Raum und ermöglicht so auch das freie Fließen der Bewegungen der Besucher. Es gibt keine Schwellen, sondern man kann ungehemmt flanieren.

Elser: Schöneckers Bau hat einen Parkettboden.

Mönig: Ja, jetzt ist er durchgehend mit Parkett ausgestattet. Ursprünglich gab es Teppich- und in einem Pavillon sogar Fliesenboden. Das Parkett ist jetzt eine gute Lösung, aber es ist nicht Schöneckers eigene Lösung. Zu den Böden des Erweiterungsbaus ist noch zu sagen, dass sie eine Entsprechung in der Gestaltung der Decke finden. Der sehr straffe Charakter des Bodens – straff auch im dem Sinne, dass es kein Element gibt, das sich hervortut – entspricht der sehr straffen Organisation der offenen Decken, in denen die Leitungen mit äußerster Strenge verlaufen. Dieselbe Strenge haben wir auch im Lichthimmel, der ausgestattet ist mit der Abstraktion einer Werkstattleuchte.

Kuehn: Eine Leuchte, die wir zusammen mit unserem Lichtplaner Bamberger Ingenieure selber entwickelt haben. LED-Leuchten haben an sich keine spezifische Form, LED ist nur eine Technologie. Wir haben sie einer Formalisierung unterzogen, die gerade nicht nach Design aussieht, so dass die Leuchten wie das Modell einer Lampe erscheinen, wie das mock-up einer Leuchte.

Mönig: Wie die platonische Idee einer Leuchte.

Kuehn: Das entspricht der Schönecker-Idee der Gusslampe, wie man sie im Foyer antrifft. Sie hat, bezogen auf die 60er Jahre, eine ähnliche Einfachheit. Sie war damals für ein Museum wahrscheinlich eher unter- als überkandidelt. Man muss mit jedem Detail sehr sorgfältig umgehen, und trotzdem geht es um sehr viel mehr als um die Addition von Details. Wir haben Teakholz im Neubau und gebeizte Eiche im Altbau, wir haben also den Schönecker mit der gebeizten Eiche in seinem Foyer weiter-sprechen lassen, dann aber dieses Material nicht mit hinüber in den Neubau genommen

und trotzdem mit dem Teakholz ein Holz gefunden, das der gebeizten Eiche sogar ähnlich ist.

Mönig: Es war gerade im Bereich des Foyers wichtig, dass wir immer wieder mit dem Landesdenkmalamt vor der Herausforderung standen, Lösungen zu finden, die sich im Dialog bewähren konnten. Wir haben mehrfach hin und her überlegt und neue Ansätze gefunden. Kuehn Malvezzi waren sehr konsequent darin zu sagen, dass man sich in dieser sensiblen Zone des Übergangs zurücknehmen und eine Art „Mimikry“ betreiben sollte, zum Beispiel bei der Vertäfelung, die als Inlet in L-Form das seit dem Umbau seinerseits L-förmige Foyer auf einer Seite durchgehend begleitet.

Kuehn: Es gibt hier nicht die Schwarz- oder Weiß-Entscheidung zwischen Alt-Neu-Kontrast und kompletter Amalgamierung, sondern es gibt hier ein sehr bewusstes Verarbeiten von Graustufen dazwischen. Da, wo man ganz nah am Schönecker-Bau ist, sozusagen an der Bruchstelle, sind Sie schon sehr nah am Amalgamieren, an anderen Stellen geht es dann auch wiederum ganz weit davon weg. Es ist immer eine kalibrierte Entscheidung, die gerade deswegen radikal situativ ist.

not least by the precise location and dimensioning of the galleries along the spiral route, each gallery having its own individual dimensions and orientation. The galleries also differ from each other in respect of their relationship to the building's exterior.

Mönig: The floors have a very important part to play in the museum's architecture. I sensed this in particular when we opened the new part of the building—still empty, without any works of art—to the members of the public. My impression is all the stronger now that we are filling the rooms with works of art. While the Bitu Terrazzo recedes optically, its basic colour shade, a quiet medium grey, quite literally takes hold of the museum space. It flows seamlessly from room to room and thus also furthers the free flow of visitor movements. There are no thresholds and one can stroll unimpeded through the museum.

Elser: Schönecker's building has a parquet floor.

Mönig: Yes, now it is parquet-floored throughout. It was originally carpeted and in one of the pavilions there was even a tiled floor. The parquet floor is now a good solution, but it was not Schönecker's own idea. There is something else I'd like to say about the flooring: it has its counterpart in the design of the ceiling. The very tight character of the floor—tight in the sense that there is no single element that stands out from the others—corresponds to the very tight organization of the open ceilings, in which the pipes and cables run according to a strict configuration. This same strictness is also featured in the LED skylight, its abstract form having been reduced to that of a workshop lamp.

Kuehn: A light we developed ourselves in collaboration with our lighting engineers, Bamberger Ingenieure. LED lights do not have a specific form, as LED is simply a technology. We have given it a form that doesn't look like design at all. In fact the lights look more like models of lights, mock-ups even.

Mönig: Like the Platonic idea of a lamp.

Kuehn: It is all in keeping with the Schönecker idea of a cast lamp, like the one in the foyer. Viewed in the context of the 1960s it is of a similar simplicity. For a museum of that time it was probably more understated than overstated. One must deal with each and every detail with the utmost care and attention, and yet it is about very much more than a simple addition of details. There's teakwood in the

new building and stained oak in the old building. Nonetheless, we have succeeded in reiterating Schönecker's design in the new building without the stained oak. In teakwood we have found a wood that is even similar in appearance to stained oak.

Mönig: It was precisely with regard to the foyer that it was important for us to collaborate with the regional conservation authority in finding solutions that could hold their own in the dialogue. We have turned things over in our minds time and time again and come up with ever new approaches. Kuehn Malvezzi were very consistent in maintaining that we should be very restrained as regards the delicate matter of the transition zone between the old and the new building and should utilize a kind of "mimicry", for instance with the panelling, which since its conversion as an L-shaped inlet now accompanies the L-shaped foyer continuously on one entire side.

Kuehn: Here we have not taken any black-or-white decisions between old/new contrasts and complete amalgamations but rather deliberately adopted to process the grey shades in between. Where we have been very close to the Schönecker building, at the "joint", so to speak, we have also come very close to an amalgamation, while in other places we have moved much further away. The decision is always carefully calibrated and is, precisely for this reason, a consistently, even radically, situational one.

Die Moderne Galerie von Hanns  
Schönecker und ihre Erweiterung.  
Eine wechselvolle Planungsgeschichte /  
Hanns Schönecker's Modern  
Gallery and its extension.  
A changeful history of planning

Marlen Dittmann

1  
Marianne Götz, Stuttgart

2  
Fritz Mittelstaedt, Stadtarchiv / Municipal  
Archive, Saarbrücken

3  
Fritz Mittelstaedt, Stadtarchiv /Municipal  
Archive, Saarbrücken

4  
Marianne Götz, Stuttgart

5  
Marianne Götz, Stuttgart

6  
Gerhard Heisler, Saarbrücken

7  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive

8  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive

9  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive

10  
Hans-Christian Schink, Berlin

Vom Entwurf von twoo architekten  
zur Neukonzeption durch Kuehn Malvezzi /  
From the design by twoo architekten  
to the redesign by Kuehn Malvezzi

Roland Mönig

1  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / twoo architekten, Köln / Cologne

2  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / twoo architekten, Köln / Cologne

3  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / twoo architekten, Köln / Cologne

4  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / twoo architekten, Köln / Cologne

5  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / twoo architekten, Köln / Cologne

6  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / Kuehn Malvezzi, Berlin

7  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / Kuehn Malvezzi, Berlin

8  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / Kuehn Malvezzi, Berlin

9  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / Kuehn Malvezzi, Berlin

10  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / Kuehn Malvezzi, Berlin

11  
Archiv Saarlandmuseum / Saarlandmuseum  
Archive / Kuehn Malvezzi, Berlin

Anmerkungen zu Kunst und Architektur  
und zum Werk von Kuehn Malvezzi /  
Notes on art and architecture and the work  
of Kuehn Malvezzi

Mark Lee

1  
Armin Linke, Berlin

2  
Ulrich Schwarz, Berlin

3  
Kuehn Malvezzi, Berlin

4  
Ulrich Schwarz, Berlin

5  
Hans-Christian Schink, Berlin

6  
Kuehn Malvezzi, Berlin



Saarlandmuseum – Moderne Galerie:  
Die Erweiterung / The Extension

Dieses Buch erscheint aus Anlass der  
Wiedereröffnung der erweiterten Modernen  
Galerie des Saarlandmuseums am  
18. November 2017. / This book is being  
published on the occasion of the re-opening  
of the extended Modern Gallery of the  
Saarlandmuseum, November 18, 2017.

Herausgeber / Editors  
Roland Mönig,  
Wilfried Kuehn

Fotografie / Photography  
Hans-Christian Schink

Redaktion / Copy editing  
Roland Augustin,  
Roland Mönig

Redaktionelle Mitarbeit /  
Editorial assistance  
Susanne Stemmler

Archiv / Archive  
Eva Wolf

Übersetzung / Translation  
Stefan Barmann  
(Englisch-Deutsch / English-German),  
John Brogden  
(Deutsch-Englisch / German-English)

Gestaltung / Design  
very, Frankfurt am Main

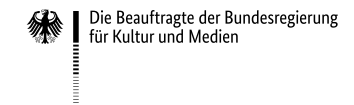
Lithografie und Druck /  
Colour separations and printing  
Krüger Druck + Verlag, Merzig  
und Dillingen/Saar

Verarbeitung / Binding  
Buchbinderei Schaumann, Darmstadt

Papier / Paper  
Lessebo Design Smooth

Schrift / Typefaces  
Theinhardt Regular

Das Bauprojekt Erweiterung Moderne Galerie  
wurde gefördert durch: / The building project  
extension of the Modern Gallery has been  
supported by:



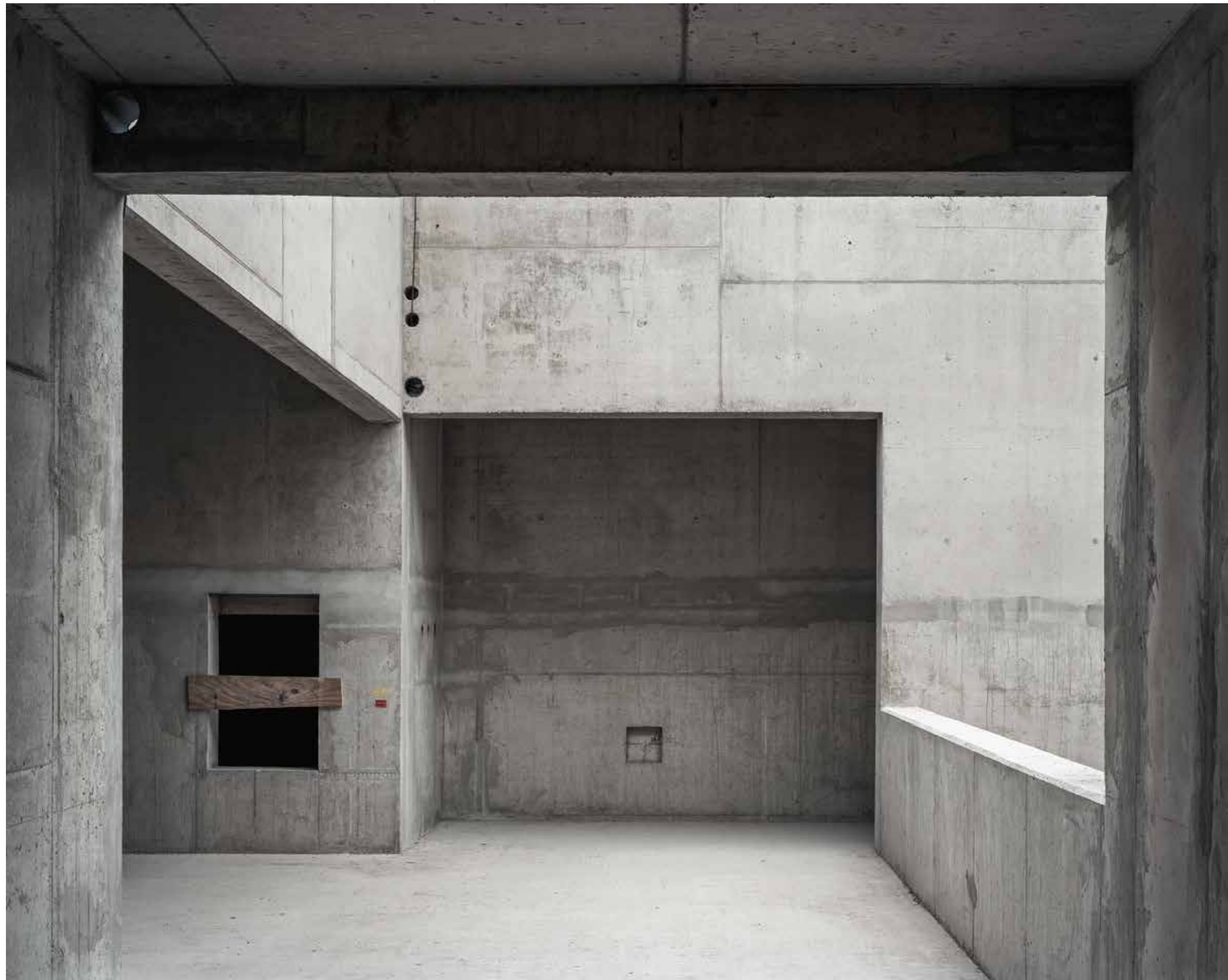
© 2017 Stiftung Saarländischer  
Kulturbesitz, Saarlandmuseum Saarbrücken,  
Kuehn Malvezzi Architects, Michael Riedel,  
Hans-Christian Schink und Autoren /  
and authors

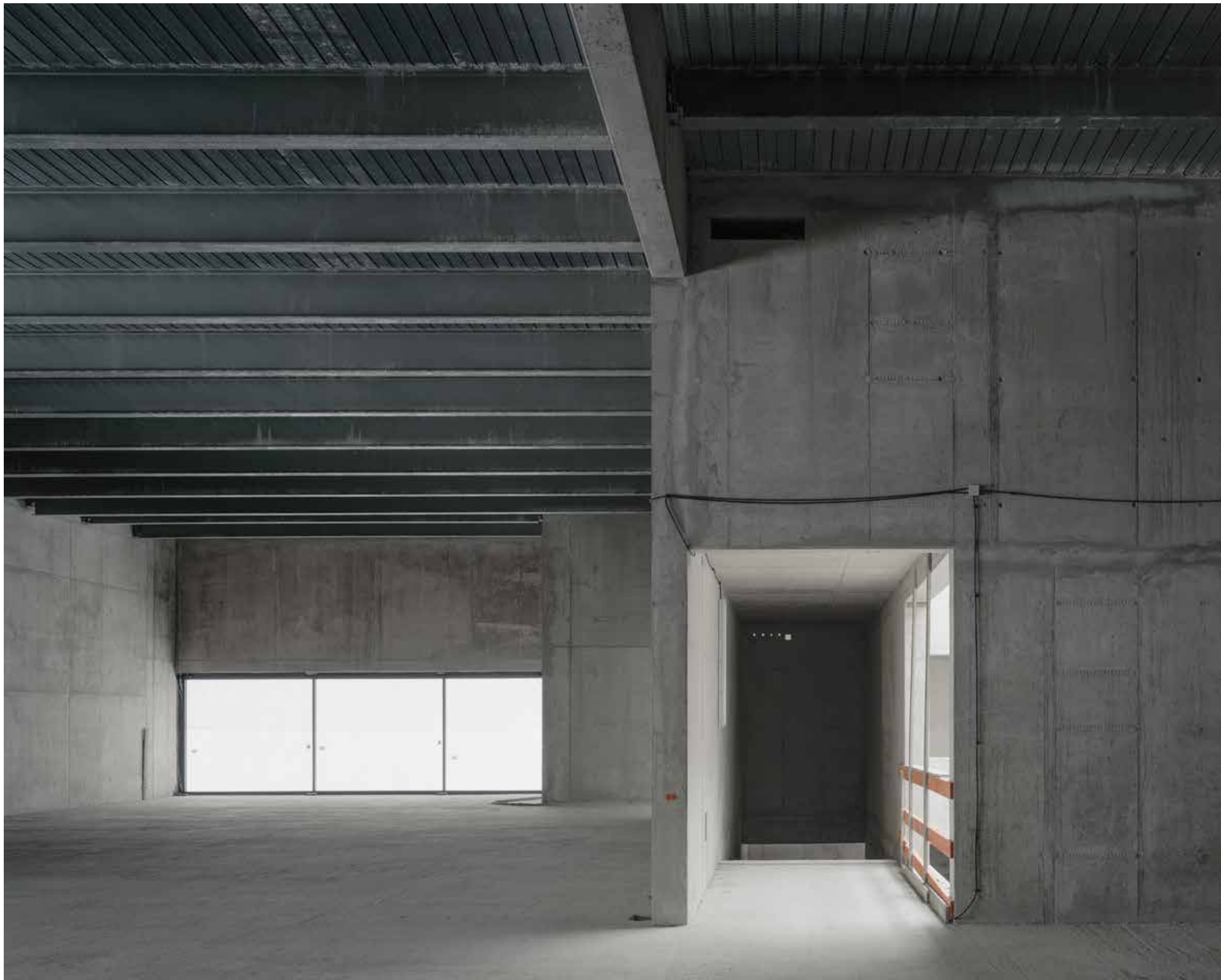
ISBN  
978-3-932036-85-9

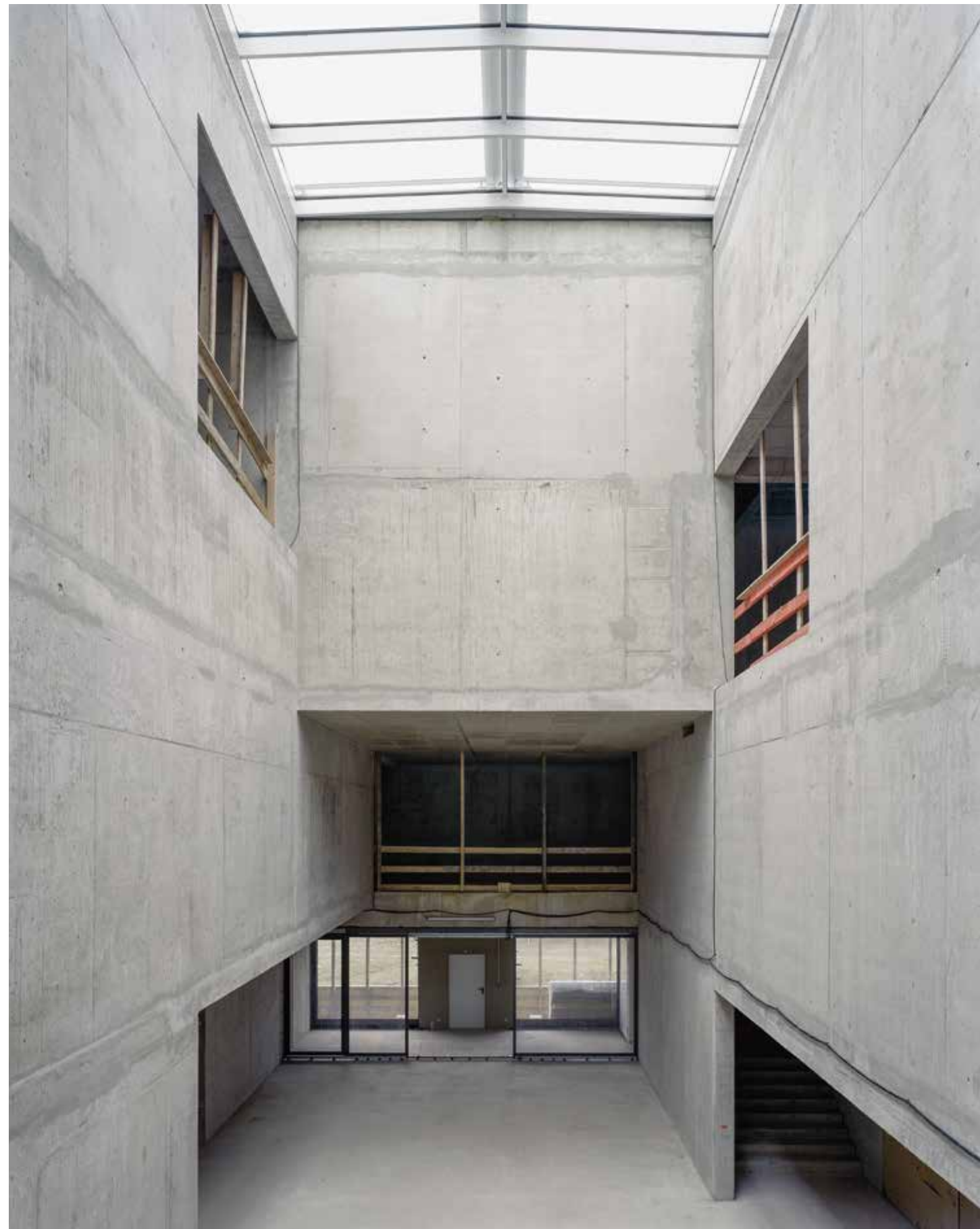




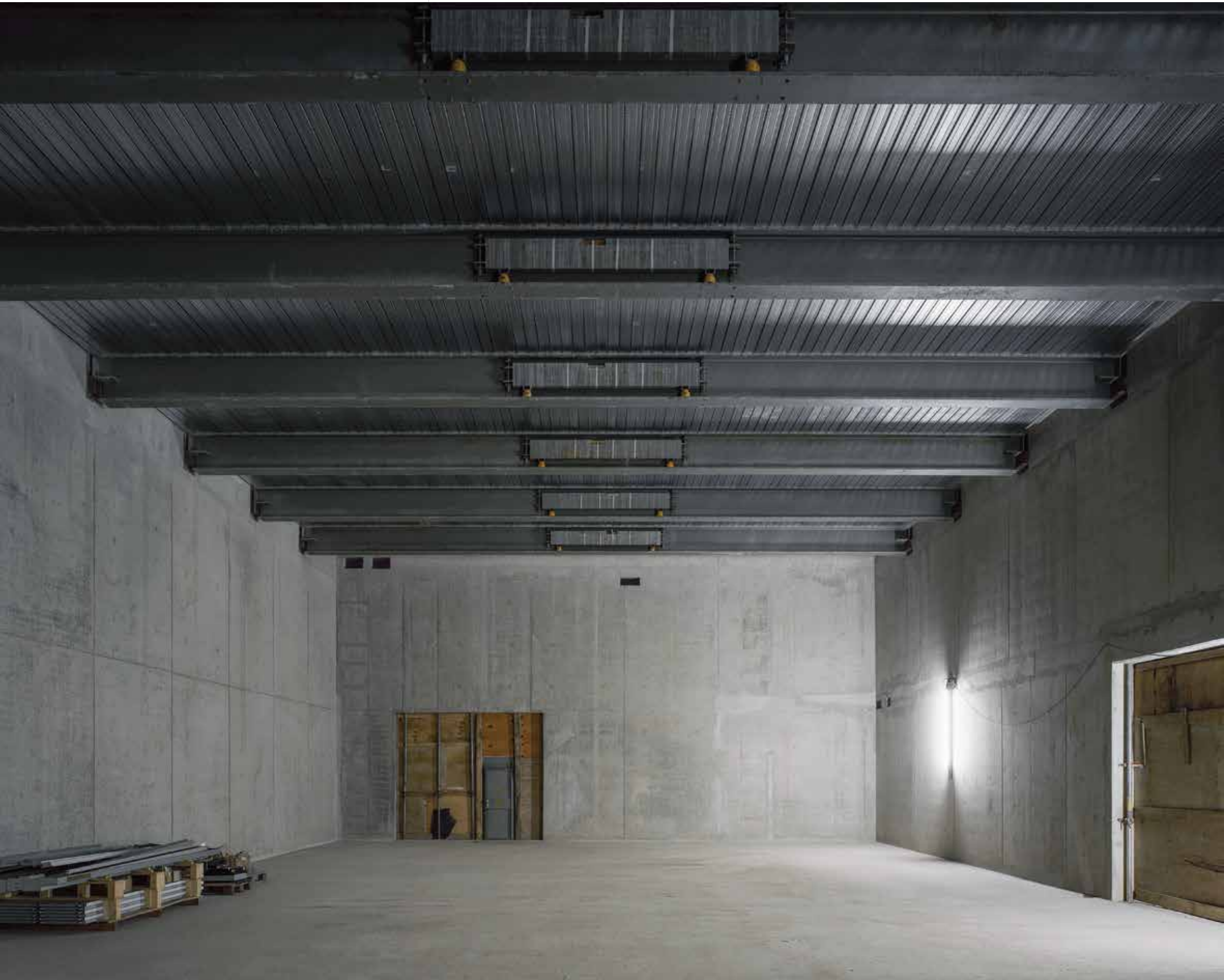




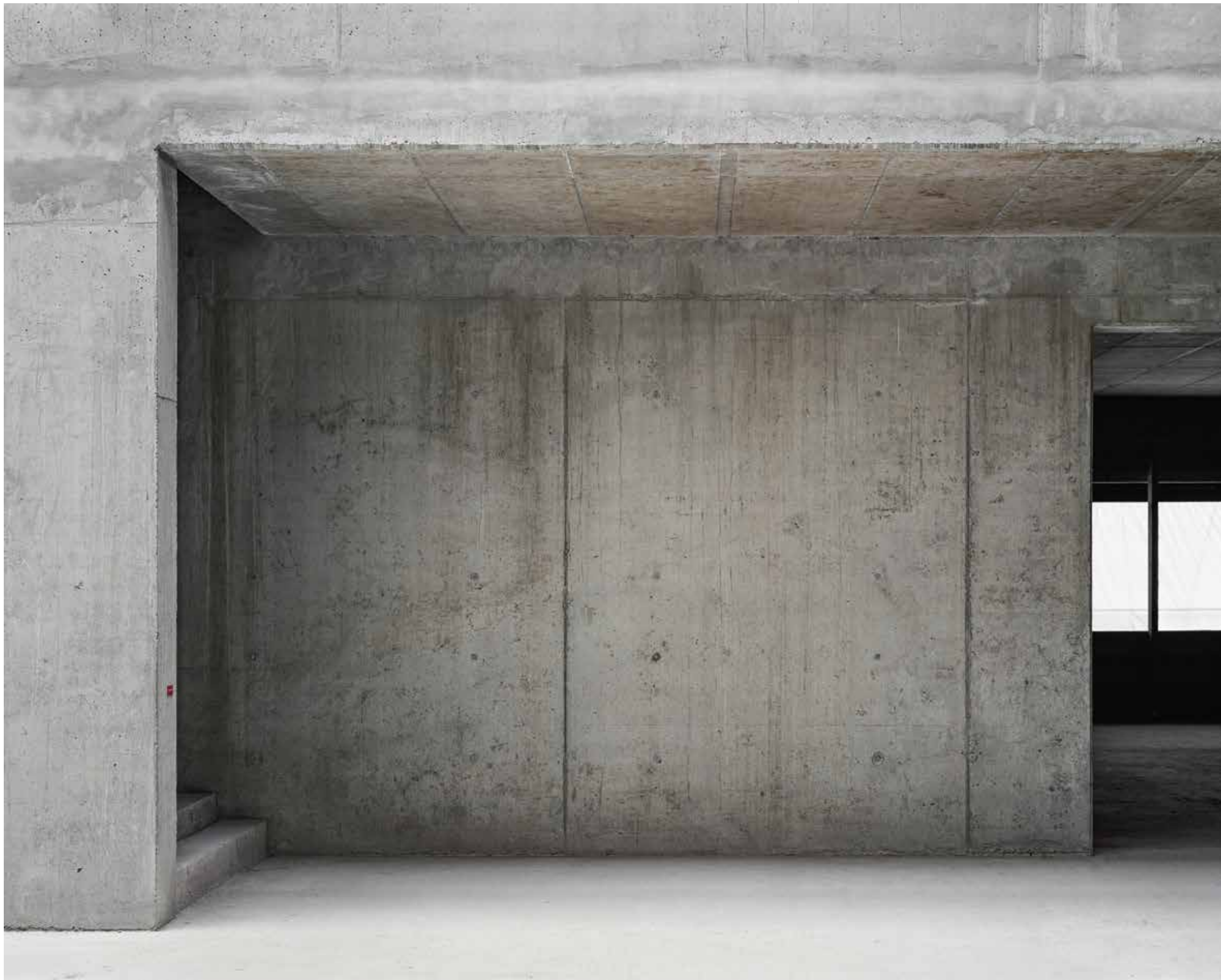




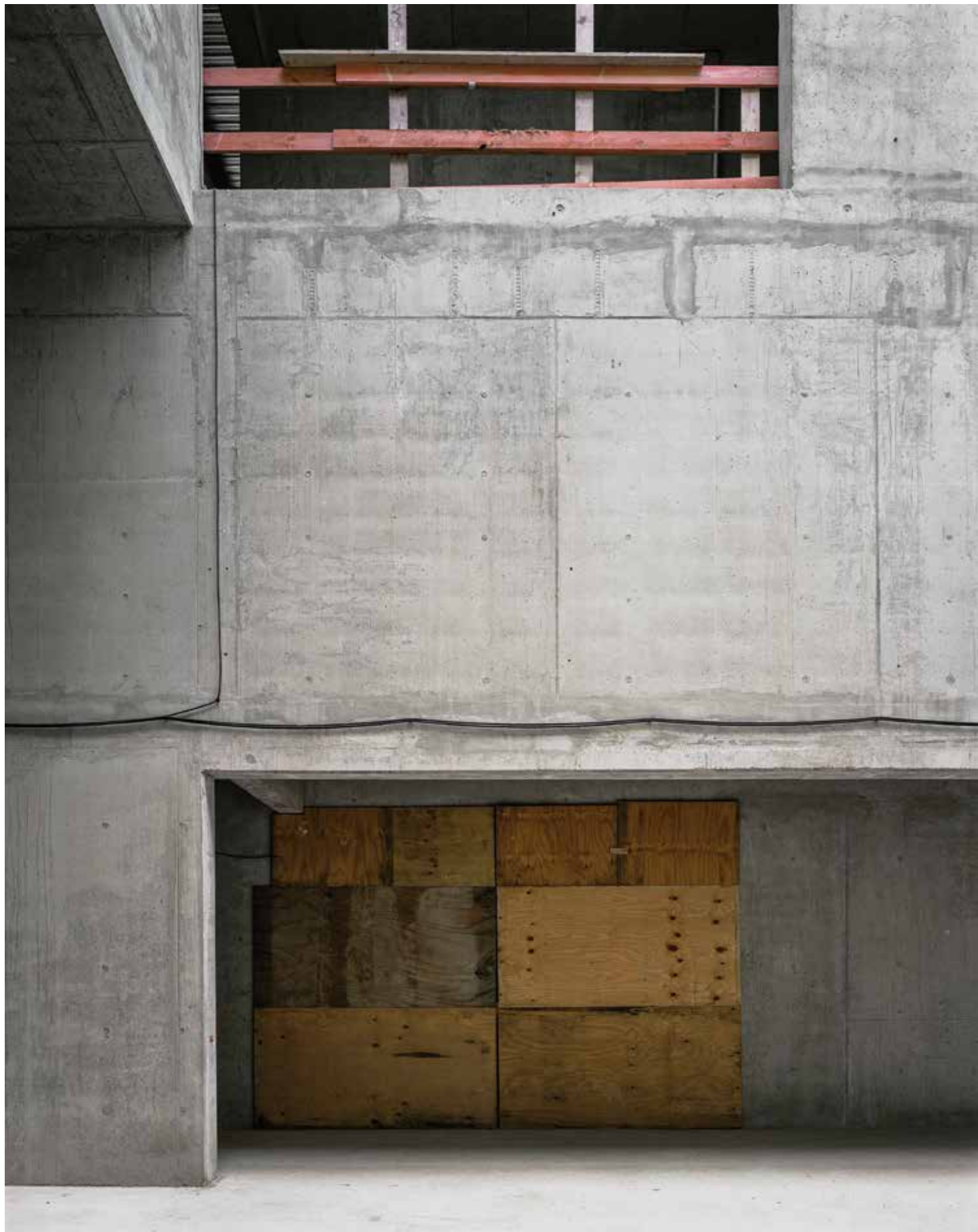


















Saarlandmuseum  
Moderne Galerie

Die  
Erweiterung

The  
Extension

