

# Vom Stadtraum zur Ausstellung

Eine Studienarbeit über das Erleben von Raumfolgen  
in Museen für Gegenwartskunst des 20. Jahrhunderts

Hochschule Luzern – Technik & Architektur  
Institut für Innenarchitektur

**Autorinnen:**

Stefanie Anlauf, Studentin BA Innenarchitektur, 6. Semester  
Nicole Weilenmann, Studentin BA Innenarchitektur, 6. Semester

**Dozierendenteam:**

Prof. Gregor Imhof, Dozent für Kommunikation und Filmgeschichte  
Prof. Ralph Stoian, Dozent für Innenarchitektur

12. Juni 2025

# Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>3</b>
1.1.	Motivation .....	3
1.2.	Zielsetzung und Forschungsfrage .....	4
1.3.	Aufbau der Arbeit.....	4
1.4.	Analyseparameter.....	5
<b>2.</b>	<b>Theoretische Grundlagen .....</b>	<b>6</b>
2.1.	Räumliche Wahrnehmung und Orientierung .....	6
2.2.	Raumfolge.....	7
2.3.	Museumsarchitektur für Gegenwartskunst .....	7
<b>3.</b>	<b>Kunstmuseum Basel   Gegenwart.....</b>	<b>9</b>
3.1.	Grundlagen .....	9
3.2.	Analyse der Raumfolge.....	11
3.3.	Interpretation der Raumfolge .....	14
<b>4.</b>	<b>Fondation Beyeler.....</b>	<b>17</b>
4.1.	Grundlagen .....	17
4.2.	Analyse der Raumfolge.....	19
4.3.	Interpretation der Raumfolge .....	21
<b>5.</b>	<b>Vergleich.....</b>	<b>23</b>
<b>6.</b>	<b>Fazit.....</b>	<b>25</b>
6.1.	Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse .....	25
6.2.	Weiterführende Themen .....	26
<b>7.</b>	<b>Verzeichnisse .....</b>	<b>28</b>
7.1.	Literaturverzeichnis.....	28
7.2.	Abbildungsverzeichnis .....	29
<b>8.</b>	<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>30</b>

# 1. Einleitung

## 1.1. Motivation

Im bisherigen Verlauf des Innenarchitekturstudiums gehörte der Kunstmuseumsbau als architektonischer Aufgabenbereich noch nicht zu den Vertiefungsthemen. Bei der Themenfindung für die vorliegende Studienarbeit kristallisierte sich jedoch nach und nach das Interesse an diesem Gebäude- bzw. Nutzungstyp heraus. In der vorliegenden Arbeit beschäftigen wir uns daher erstmals intensiver mit der Analyse von Kunstmuseumsräumen. Hierbei liegt der Fokus nicht auf dem kuratorischen Inhalt der Museen, sondern auf ihrer architektonischen und innenarchitektonischen Gestaltung. Das Museum als Raum der Vermittlung, der Bildung und des individuellen, möglicherweise unbedarften Erlebens tritt in den Vordergrund der Betrachtung. Dabei interessiert uns im Wesentlichen der architektonische Zu- und Übergang von aussen nach innen – der Weg zur Kunst. Die Analyse beginnt dementsprechend bereits vor dem Haupteingang des Gebäudes, was das Erfassen eines grösseren Gesamtbildes der zur Kunst führenden Raumfolge und ihren Übergängen ermöglicht.

Die Entscheidung, zwei Museen für Gegenwartskunst zu analysieren, kommt daher, dass sich ihre Raumkonzeptionen von denen klassischer Museen unterscheiden. Der zeitgenössische Museumsraum ist nicht nur die Hülle, die die Kunst umgibt, sondern trägt aktiv zur Inszenierung und Wahrnehmung der Kunst bei. Er erlaubt den Besucher\*innen, sich nebst der Kunst auch mit dem Raum selbst auseinanderzusetzen. Gerade im Übergang vom städtischen Aussenraum ins Gebäudeinnere entstehen oft vielschichtige Raumfolgen, die nicht nur funktional, sondern auch atmosphärisch gestaltet sind.

Wiederum die Entscheidung, das Kunstmuseum Basel | Gegenwart (1980) und die Fondation Beyeler (1997) einander gegenüberzustellen, basiert auf mehreren architektonischen und kontextuellen Überlegungen. Einerseits wurden die Kunstmuseumsgebäude in einem ähnlichen zeitlichen Kontext erbaut. Andererseits befinden sich beide in der Stadt Basel bzw. ihrer unmittelbaren Umgebung, wobei sie sich in ihrer städtebaulichen Einbindung unterscheiden. Des Weiteren handelt es sich bei beiden Institutionen um namhafte Kunstmuseen, die in der architektonischen Fachwelt hohe Anerkennung erhalten. Ihre Konzeption erlaubt eine Untersuchung zentraler Fragestellungen, die nicht nur auf theoretischem Wissen, sondern auf realen, qualitätvollen Beispielen basiert.

Ein grundlegender Anreiz für diese Arbeit ist ausserdem der Wunsch, Architektur nicht nur theoretisch zu untersuchen, sondern unmittelbar zu begreifen. Die Analyse zielt darauf ab, museale Raumfolgen zu erleben, vor Ort zu gehen und die Wirkung verschiedener architektonischer Momente auf die individuelle Wahrnehmung zu verstehen.

Neben der Bildung eines tieferen Verständnisses für räumliche Merkmale in Kunstmuseumsbauten soll diese Feldstudie auch dazu dienen, präzise Beschreibungen der verschiedenen Qualitäten von Architektur zu formulieren. Die Entwicklung eines akkuraten Wortschatzes dafür, was wir als Menschen bewusst und unterbewusst erleben, ist ein wesentlicher Bestandteil unserer Praxis als angehende Innenarchitektinnen. In diesem Sinne ist diese Arbeit auch ein Schritt in der Weiterentwicklung unserer eigenen Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit im Umgang mit unserer gebauten Umwelt.

Wir hoffen, mit dieser Arbeit einen Beitrag zur Diskussion über die Wirkung von Kunstmuseumsarchitektur leisten zu können und architektonische Momente zu beleuchten, die auf den ersten Blick vielleicht nicht aufgefallen wären.

## 1.2. Zielsetzung und Forschungsfrage

Inhalt der folgenden Arbeit ist die Untersuchung des subjektiven Erlebens von Kunstmuseumsarchitektur mit Fokus auf Raumfolgen und den Grenzen zwischen ihren verschiedenen Abschnitten. Im Zentrum steht folgende Forschungsfrage:

*«Welche Rolle spielen Raumfolgen und die Grenzen ihrer Abschnitte für das subjektive Erleben von Kunstmuseumsarchitektur und wie lassen sich diese anhand von zwei Museen für Gegenwartskunst des 20. Jahrhundert beschreiben?»*

Die Arbeit geht davon aus, dass verschiedene Räume immer in Beziehung zueinander stehen und insbesondere die Grenzen und damit entstehenden Übergänge zwischen ihnen eine wichtige Rolle für die Orientierung, das atmosphärische Erleben sowie die räumliche Dramaturgie spielen können. Ziel ist die Identifizierung und der Vergleich von Gestaltungselementen und räumlichen Gegebenheiten, die ein spezifisches Erleben der Raumfolge ermöglichen. Die Auswahl zweier exemplarischer Kunstmuseumsbauten ermöglicht es, räumliche Gegebenheiten vergleichend gegenüberzustellen und daraus Rückschlüsse auf unterschiedliche architektonische Ansätze und deren Wirkungsweisen zu ziehen.

## 1.3. Aufbau der Arbeit

Die Untersuchung folgt einem qualitativ-analytischen Ansatz, der sowohl architektonische Raumstrukturen als auch subjektive Wahrnehmungsperspektiven berücksichtigt. Grundlage bildet zunächst ein theoretischer Einblick in die Begriffswelt und Konzepte der räumlichen Wahrnehmung, Orientierung sowie Strukturierung von Raumfolgen im architektonischen Kontext. Ergänzt wird dies durch eine historische Betrachtung des Kunstmuseumsbaus.

In den folgenden Kapiteln 3 und 4 wird jeweils eines der beiden ausgewählten Kunstmuseen im Detail untersucht. Um die Vergleichbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten, folgen beide Kapitel der gleichen Struktur. Im ersten Unterkapitel werden grundlegende Informationen zur jeweiligen Institution gegeben. Diese umfassen den Standort, den Entstehungszeitraum, die wichtigsten gestalterischen Überlegungen der Architekt\*innen sowie relevante kuratorische Aspekte. Im darauffolgenden Unterkapitel wird die Raumfolge auf einer objektiven Ebene analysiert. Dabei erfolgt eine Unterteilung in vier Abschnitte: Den Außenbereich unmittelbar vor dem Haupteingang, den Windfang, das Foyer und den Zugang zum ersten Bereich der Kunstvermittlung, wobei auch die Grenzen und die sich daraus ergebenden Übergänge zwischen den jeweiligen Abschnitten berücksichtigt werden. Die Analyse konzentriert sich auf die in Kapitel 1.4. definierten Analyseparameter, die der Raumfolge ihren spezifischen Charakter verleihen. Die schriftliche Auseinandersetzung wird durch visuelle Darstellungen (Fotos und Schemata) ergänzt. Das dritte Unterkapitel fügt der zuvor objektiv beschriebene Raumfolge eine subjektive Interpretation hinzu. Diese basiert sowohl auf dem Vorwissen der Grundlagekapitel als auch auf der persönlichen Wahrnehmung der Autorinnen und versucht, das individuelle Raumerleben in Worte zu fassen.

In Kapitel 5 werden die beiden untersuchten Kunstmuseen zusammenfassend verglichen. Dabei werden sowohl die objektiven Gegebenheiten als auch die subjektiven Eindrücke aufgenommen. Diese vergleichende Betrachtung dient dazu, Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der räumlichen Organisation und Wirkung herauszuarbeiten. Die Gegenüberstellung fördert zudem ein vertieftes Verständnis für unterschiedliche Gestaltungsansätze in einem vergleichbaren musealen Kontext.

Abschliessend erfolgt eine Reflexion und Einordnung der gewonnenen Erkenntnisse, indem die zentralen Ergebnisse zusammengetragen und hinsichtlich ihrer Relevanz für die innenarchitektonische Anwendung diskutiert werden. Dieses Kapitel bietet ausserdem die Möglichkeit, weiterführende Themen zu erwähnen, die über den Rahmen der konkreten Untersuchung hinausgehen.

## 1.4. Analyseparameter

Um die beiden ausgewählten Kunstmuseen differenziert analysieren und vergleichen zu können, orientiert sich die Untersuchung an drei übergeordneten Analyseparametern. Dieses dreistufige Vorgehen – wobei die einzelnen Parameter in der schriftlichen Abhandlung ineinander hineinfließen können – ermöglicht es, museale Raumfolgen in ihrer Gestaltungsabsicht, materiellen und konstruktiven Umsetzung sowie Raumwirkung zu erfassen und vergleichend zu bewerten.

### **Betrachtung des losgelösten Abschnitts**

Jeder der vier definierten Abschnitte wird zunächst einzeln betrachtet. Dabei werden folgende gestalterische Merkmale festgehalten: Proportion und Dimension, Materialität und Farbgebung sowie Lichtsituation. Diese objektiven Beobachtungen dienen als Grundlage, um das atmosphärische Potenzial des jeweiligen Abschnitts zu erfassen und beschreiben.

### **Raumgrenzen und Beziehungen zwischen den Abschnitten**

Anhand dieses Parameters wird untersucht, welche Grenzen zwischen den Abschnitten vorkommen – etwa Schwellen, Türen, Raumkanten, Niveauunterschiede oder Materialwechsel. Des Weiteren wird betrachtet, wie die Abschnitte im räumlichen Zusammenhang stehen: Folgen sie linear aufeinander, sind sie gegenüber voneinander versetzt oder ergeben sich durch ihre Anordnung besondere Bewegungsachsen?

### **Blickbezüge und visuelle Durchlässigkeit**

Die Betrachtung der Blickbezüge bietet eine weitere Perspektive auf die Frage nach Zusammenhängen zwischen den verschiedenen Abschnitten. Es wird untersucht, ob und wie weit Blickbezüge bestehen, d.h. ob der Blick nur in den unmittelbar anschliessenden Abschnitt reicht oder sich Sichtachsen durch mehrere Abschnitte eröffnen. Solche Blickbezüge können sowohl zur Orientierung als auch zur räumlichen Dramaturgie beitragen und sind damit ein wesentliches Element der subjektiven Raumerfahrung.

## 2. Theoretische Grundlagen

### 2.1. Räumliche Wahrnehmung und Orientierung

Das folgende Kapitel untersucht, inwiefern die Innenarchitektur die Wahrnehmung von Museumsräumen beeinflussen und wie sich diese gezielt einsetzen lassen, um die Vermittlungsarbeit zu unterstützen.

Die räumliche Wahrnehmung spielt eine zentrale Rolle in der Vermittlungsarbeit von Kunstmuseen. Die Ausstellungsräume sind weit mehr als neutrale «Behälter» (Steinegger, 1980, S. 25) für Kunst: Sie fungieren als Erfahrungsräume, Lernorte, Diskussionsforen und soziale Treffpunkte. Diese vielschichtigen Funktionen bedingen eine Raumwahrnehmung, die durch architektonische, gestalterische und funktionale Aspekte beeinflusst wird. Besucher\*innen nehmen Räume nicht nur passiv auf, sondern interagieren aktiv mit ihnen. Ihre Wahrnehmung wird massgeblich durch Sinneseindrücke wie Licht, Schatten, Farben, Geräusche, Temperatur und Materialität geprägt. Diese Eindrücke durchlaufen den Wahrnehmungsprozess vom Reiz über die sinnliche Perzeption bis zur kognitiven Verarbeitung und schliesslich zur Reaktion. Dabei fliessen persönliche Erfahrungen, kulturelle Prägungen und Bildungshintergründe mit ein.

Innenarchitektur nutzt diese Wahrnehmungsprozesse gezielt. Durch Elemente wie Lichtführung, Raumproportionen, Sichtachsen, Oberflächen und Möblierung kann die Wirkung und Bedeutung eines Raumes verändert werden. Je nach Gestaltung können Räume zur Orientierung oder Desorientierung beitragen, zur Ruhe oder Aktivität anregen. Die Bewegung des Menschen in einem Raum beeinflusst seine Wahrnehmung dessen. So können Flure beispielsweise durch abgesenkten Decken, gestaffelte Wandbereiche oder eingefügte Strukturen wie Regale in ihrer Länge oder Höhe optisch verändert werden.

Es gibt viele verschiedene Gestaltungsprinzipien, die die Raumwahrnehmung beeinflussen können. Dazu zählen beispielsweise Anthropometrie, Proxemik, Kommunikation, Materialität, Ergonomie, Farbe, Raumklima und Akustik. Die Raumwirkung ist dabei untrennbar mit der sensorischen Wahrnehmung des Menschen verbunden. Dieser erlebt den Raum durch Sehen, Hören, Riechen, Tasten, Bewegung und Gleichgewicht.

Ein wichtiger Aspekt ist auch die Kommunikation zwischen Raum und Mensch, also wie Räume durch bestimmte Gestaltungselemente zur Bewegung anregen oder Orientierung geben. Türgriffe, die Position von Öffnungen, Lichtführung oder Übergänge, die beispielsweise durch Materialwechsel erzielt werden, sind solche Elemente. Sie wirken sich direkt auf die Bewegung im Raum und die Raumwahrnehmung aus. Diese gezielte Inszenierung von Bewegung, Orientierung und Wahrnehmung wird als «Raumdramaturgie» bezeichnet und bezieht sich konkret auf die bewusste Gestaltung räumlicher Abläufe und Erlebnisse.

Der Begriff «Raumdramaturgie» stammt ursprünglich aus der Theaterwissenschaft, wo «Dramaturgie» die Abfolge und Spannung von Handlungen beschreibt. Übertragen auf die Architektur beschreibt er laut Janson und Tigges (2013, S. 61f) die Organisation von Bewegung, Wahrnehmung und Erwartung im Raum. Architektur entfaltet demnach ihre Wirkung nicht allein durch statische Formen, sondern durch die Abfolge und Inszenierung von Räumen und Übergängen. Dabei geht es um das gezielte Wecken und Einlösen von Erwartungen, das Spiel mit Spannung, Überraschung und Auflösung. So kann etwa ein Eingang bewusst zurückhaltend gestaltet sein, dann aber im Inneren mit einer unerwarteten Raumfolge überraschen. Ein Gebäude wiederum könnte erst über verwinkelte Wege in seiner Gesamtheit erfahrbar werden.

Zugleich ist es entscheidend, dass diese räumlichen Wahrnehmungen intersubjektiv nachvollziehbar sind, also von den meisten Menschen ähnlich verstanden und eingeordnet werden können. Intersubjektivität ist ein zentrales Konzept für Räume, die gemeinschaftlich erlebt, diskutiert und genutzt werden können.

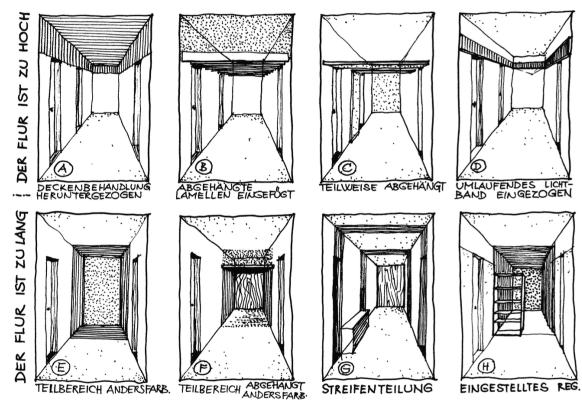


Abb. 2. Schema: Verringerung der optischen Höhen-, Tiefenwirkung durch Bauelemente (Heuser, 1989)

## 2.2. Raumfolge

Die Raumfolge, also die Abfolge von Räumen, ist massgebend für die Art des Erlebens von Architektur. In Museen, in denen der Gang durch die verschiedenen Räume oft einer kuratierten Dramaturgie folgt, beeinflussen die Übergänge zwischen den Räumen nicht nur die Orientierung, sondern auch die Erwartungshaltung und das «Mitgehen» der Besucher\*innen. Übergänge sind dabei keine neutralen Passagen, sondern bedeutungsvolle Schnittstellen, die die Bewegung strukturieren, verlangsamen oder beschleunigen können. Der Wechsel von einem Raum in den nächsten verändert sowohl das physische Umfeld als auch die kognitive Wahrnehmung.

Ein besonderes Augenmerk liegt auf sogenannten «Schwellenräumen» (Boettger, 2014, S. 4). Der klassische Eingang, der einst als klar definierter Punkt gedacht war, wird heute zunehmend als mehrschichtige Raumsequenz verstanden. Das Eintreten in ein Gebäude oder einen Ausstellungsbereich erfolgt nicht plötzlich, sondern als räumlich-zeitlicher Prozess. Dabei verschiebt sich die Schwelle von der blossem Fassadenlinie hin zu einem Raum, der sich vor, innerhalb oder hinter dem eigentlichen Gebäude entfaltet. Solche «Übergangszonen» (Boettger, 2014, S. 11) tragen wesentlich zur Dramaturgie des Besuchs bei, da sie einen Zwischenzustand erzeugen.

Schwellenräume können in verschiedenen Formen auftreten: Punktuell als Trittstufe oder Durchgang, linear als langer Korridor, flächig als erweiterter Windfang oder dreidimensional als gestufter Übergangsraum mit veränderter Raumhöhe. Sie werden vor allem über Bewegung erlebt: Wer schnell hindurchgeht, nimmt sie anders wahr als jemand, der verweilt und innehält. Diese Übergangszonen schaffen atmosphärische Pausen und bereiten auf das Kommende vor.

Ein weiterer Aspekt betrifft die visuelle Kommunikation über Raumgrenzen hinweg. Transparente oder teilweise durchlässige Raumbegrenzungen, etwa Glaswände oder offene Durchblicke, fördern die Orientierung. Sie bieten erste Sichtkontakte auf angrenzende Räume, machen visuelle Ankerpunkte sichtbar und wecken Neugierde. Solche Einblicke strukturieren das Raumverständnis und ermöglichen es, sich intuitiv auf die nächste räumliche Situation einzustellen, noch bevor man sie betritt.

Durchdachte Raumfolgen können daher gezielt genutzt werden, um Spannungsbögen zu erzeugen, Überraschungsmomente zu inszenieren oder bestimmte Inhalte hervorzuheben. In der musealen Gestaltung bedeutet das beispielsweise, dass ein enger, dunkler Raum die Wirkung eines folgenden lichten, offenen Ausstellungsraums verstärkt. Oder dass ein labyrinthischer Gang dazu dient, einen Moment der Irritation zu schaffen, bevor sich ein zentrales Kunstwerk in einem klar strukturierten Raum eröffnet.

## 2.3. Museumsarchitektur für Gegenwartskunst

In diesem Kapitel geht es um die architektonische Gestaltung von Museen für Gegenwartskunst. Es zeigt die besonderen Anforderungen auf, die sich aus dem Umgang mit zeitgenössischer Kunst für den Museumsbau ergeben. Gegenwartskunst zeichnet sich durch eine Vielzahl verschiedener Formate, Medien und Ausdrucksformen aus. Dies bringt nicht nur kuratorische, sondern auch architektonische Herausforderungen mit sich. Im Vergleich zu klassischen Museumsformen, etwa den historistischen Bauten des 19. Jahrhunderts, zeichnet sich der Bau für Gegenwartskunst durch Offenheit und funktionale Flexibilität aus.

### **Historische Entwicklung des Museumsbaus**

Die Ursprünge der Museumsarchitektur liegen in der Antike, es waren jedoch die Repräsentationsbauten des 19. Jahrhunderts, die die Vorstellung des Museums als Tempel der Kunst besonders prägten. Monumentale Treppenanlagen, Achsenbetonung und überhöhte Eingangsportale verliehen diesen Bauten eine sakrale Anmutung. Mit dem 20. Jahrhundert setzte jedoch ein grundlegender Wandel ein. Durch die Moderne wurde das Museum zunehmend als funktionaler Raum begriffen. Ab den 1960er-Jahren führte die Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen zu einer zunehmenden Spezialisierung: Die Räume mussten auf grosse Installationen, Videos oder performative Kunst reagieren können. Der traditionelle, statisch gegliederte Museumsraum wich einem variablen, offenen Ausstellungskonzept.

### Räumliche Anforderungen in Museen für Gegenwartskunst

Museen für Gegenwartskunst bieten Platz für neue flexible, teils multifunktionale Raumlösungen, die den Anforderungen neuer Kunstformen wie Installationen, Medienkunst oder ortsspezifische Arbeiten gerecht werden. Der Museumsbau wird somit selbst zu einem Instrument, das künstlerisches Arbeiten nicht nur ermöglicht, sondern aktiv mitgestaltet. Mobile Wände, offene Grundrisse oder Räume ohne festgelegte Nutzungslogik spiegeln das Bedürfnis der zeitgenössischen Kunst nach Freiheit und Wandelbarkeit wider. Sie zeichnen sich durch eine zurückhaltende architektonische Haltung aus: Einfache Grundrisse, reduzierte Materialwahl, zurückgenommene Konstruktion und Lichtführung sowie eine ebenso zurückhaltende technische Infrastruktur. So entstehen stille, konzentrierte Räume, die der Kunst nicht durch Rauminszenierung konkurrieren, sondern sich in den Hintergrund stellen und ihr so den Vorrang lassen.

### Funktionale Anforderungen an den Museumsbau

Die funktionalen Anforderungen an Museen für Gegenwartskunst sind komplex. Eine Rolle spielt dabei die Lichtführung, sowohl mit natürlichem als auch bei künstlichem Licht. Eine gleichmässige Ausleuchtung ohne direkte Blendung ist ebenso wichtig wie die gezielte Inszenierung von Licht und Schatten. Darüber hinaus sind Raumhöhe, Akustik, Barrierefreiheit und Sicherheit sowie die Wegeführung zu berücksichtigen. Letztere orientiert sich heute oft nicht mehr an einer linearen Abfolge, sondern ermöglicht unterschiedliche Bewegungsrichtungen. Diagonale Durchblicke, variierende Raumdimensionen sowie Orientierungspunkte helfen dabei, sich im Raum zurecht zu finden, ohne einer starren Route folgen zu müssen.

### Architektur und Repräsentation

Es gibt verschiedene architektonische Haltungen bei Museumsbauten, die sich unterscheiden lassen. In der Hochphase der Moderne galt das Museum selbst als architektonisches Kunstwerk, als sogenanntes «Signature-Building» (Schittich, 2018) oder Teil der «Starchitecture» (Cugurullo, 2018). Ein bekanntes Beispiel dafür ist das Guggenheim Museum Bilbao von Frank O. Gehry, welches den «Bilbao-Effekt» auslöste, sprich dem gezielten Aufwerten von Orten durch spektakuläre Bauten (Torday, 2005). Die Gebäude wurden zu ikonischen Wahrzeichen, die man nicht selten auch dann besuchte, wenn man sich mehr für die Architektur als die ausgestellte Kunst interessierte. Der Museumsbau wurde so zum Ausdruck gesellschaftlichen Fortschritts und ästhetischer Innovation. Er grenzte sich bewusst von traditionellen Bautypologien ab und wurde selbst zum Ausstellungsobjekt.

Von dieser Position hat sich die Museumsarchitektur in aktuellen Entwicklungen jedoch wieder entfernt. Heute liegt der Fokus zunehmend darauf, Räume zu schaffen, die sich in den Dienst der Kunst stellen. Anstatt sich selbst ins Zentrum zu rücken, tritt die Architektur bewusst in den Hintergrund. Durch Reduktion, Klarheit und Zurückhaltung in Gestaltung, Materialität, Lichtführung und technischer Ausstattung sollen optimale Bedingungen für die Präsentation der Kunstwerke geschaffen werden. Dabei versteht sich das Museum nicht mehr als Konkurrenz zu den Werken, sondern als deren Bühne und stille Infrastruktur, die ihnen Raum gibt zu wirken.

### Beispiele bedeutender Museumsbauten für Gegenwartskunst

Einflussreiche Beispiele für Museumsarchitektur im Bereich der Gegenwartskunst sind etwa das Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Mit seiner Erweiterung von Yoshio Taniguchi schafft es einen Spagat zwischen Tradition und Gegenwart. Die Tate Modern in London, ein umgenutztes Kraftwerk, das von Herzog & de Meuron neu gestaltet wurde, steht für die kreative Transformation bestehender Architektur. Auch das Kunsthauß Graz, der Architekten Peter Cook und Colin Fournier, mit seiner biomorphen Form zeigt exemplarisch, wie radikal zeitgenössisch Museen heute gedacht werden können.

### Fazit

Museen für Gegenwartskunst müssen zahlreichen Anforderungen gerecht werden: Sie müssen flexibel sein, auf neue Kunstformen reagieren können und gleichzeitig als kulturelle Orte für die Öffentlichkeit funktionieren. Raumgestaltung, Wegführung und Repräsentation stehen in einem engen Wechselverhältnis zueinander. Museen sind heute nicht nur Orte der Betrachtung, sondern auch architektonisch konzipierte Erlebnisse.

### 3. Kunstmuseum Basel | Gegenwart

#### 3.1. Grundlagen

Das Kunstmuseum Basel | Gegenwart befindet sich am St. Alban-Rheinweg 60 in Basel. Das Gebäude wurde von 1978 bis 1980 als eines der ersten Museen für Gegenwartskunst weltweit errichtet (Bucher, 2020). Es wurde am 8. Februar 1980 unter dem Namen «Museum für Gegenwartskunst» eröffnet. Im Jahr 2016 erfolgte die Umbenennung in «Kunstmuseum Basel | Gegenwart».

Neben der permanenten Sammlung des italienischen Sammlers Graf Giuseppe Panza di Biumo liegt der Fokus des Hauses auf wechselnden Ausstellungen und Sonderausstellungen zur zeitgenössischen Kunst. Das Museum zieht ein breites Publikum an: Kunstinteressierte aus der Region und dem Ausland, Architekturbegeisterte sowie Fachleute aus der Kunstszene. Insbesondere Menschen, die sich mit zeitgenössischer Kunst und musealer Architektur auseinandersetzen möchten, finden hier einen Anknüpfungspunkt.

#### Architektur

Das postmoderne Museum wurde vom Schweizer Architekturbüro Steib+Steib mit Sitz in Basel geplant und realisiert. Katharina Steib entwarf das Projekt zusammen mit ihrem Mann Wilfrid im Auftrag der Christoph Merian Stiftung (CMS), welches von der Emanuel Hoffmann-Stiftung finanziell unterstützt wurde. Im dicht bebauten St. Alban-Quartier wurde die ehemalige Papierfabrik umgebaut und durch einen Neubau erweitert. Die beiden Gebäude sind durch eine gläserne Passage verbunden, die über den St.-Alban-Teich führt. Das Museum liegt in einem der ältesten noch erhaltenen Industriequartiere Europas und nutzt somit einen historisch geprägten Ort für die Präsentation zeitgenössischer Kunst.

Der viergeschossige Altbau hat einen quadratischen Grundriss. Er ist geprägt von Segmentbogen- und Rundbogenfenstern mit Stürzen aus Sichtbackstein. Im Kontrast dazu steht der Neubau, für den eines der beiden Fabrikgebäude weichen musste. Dieser passt sich in seiner Grundform dem Bestand an. Der fünfeckige Baukörper füllt vorhandene Zwischenräume aus. Der Eingangsbereich springt gegenüber dem Altbau zurück und schafft so einen neuen Innenhof, der als Ankunftsraum für die Besucher\*innen dient. Die verglaste Nordfassade ermöglicht erste Einblicke in das Museum.

Im Inneren wird auf repräsentative Gesten verzichtet. Laut den Architekten soll das Museum einen Ateliercharakter erhalten (Steinegger, 1980, S. 25). Die Wände und Decken der Ausstellungsräume sind weiß, der Bodenbelag besteht aus Epoxidharz mit Quarzsandbeimischung (Bucher, 2020). Auf Sockelleisten wurde verzichtet und die Geländer sind schlicht gehalten. Die gusseisernen Säulen wurden ebenfalls weiß gestrichen und bleiben als konstruktives Element im Raum bestehen, ohne als Ausstellungsobjekt in Erscheinung zu treten (Steinegger, 1980, S. 27). Die Architektur wurde auf das Wesentliche reduziert, um der Kunst den grösstmöglichen Raum zu geben.

Die Räume sind im Neubau U-förmig um einen zentralen Lichthof organisiert und unterscheiden sich durch ihre Dimensionen und Proportionen (Bucher, 2020). Die Wegführung ist nicht vorgegeben, sodass sich die Besucher\*innen frei im Raum bewegen können. Alle Ausstellungsräume verfügen über Tageslicht, das durch abgeschrägte Fensterleibungen tief in den Raum eindringt. Das einfallende Licht wird über Wände und Decke reflektiert. Kunstlicht wird in ähnlicher Weise eingesetzt: Halogenstrahler sind an Wand und Decke angebracht und streuen das Licht zurück in den Raum.



Abb. 3. Aussenansicht Altbau und Neubau  
(zVg von Kunstmuseum Basel | Gegenwart, 2025)

## Geschichte

Anlass für die Gründung des Museums war das Angebot des italienischen Sammlers Graf Giuseppe Panza di Biumo, der der Stadt Basel einen Teil seiner Kunstsammlung als Leihgabe zur Verfügung stellen wollte. Im Kunstmuseum Basel gab es zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht genügend Platz. Als Alternative wurden zwei leerstehende Gebäude der ehemaligen Stöcklin'schen Papierfabrik ausgewählt, die sich auf beiden Seiten des St. Alban-Teichs befanden. Die Finanzierung übernahm Maja Sacher, die Gründerin der Emanuel Hoffmann-Stiftung (1933). Ein Gebäude wurde abgerissen und durch einen Neubau ersetzt. Panza sah in der Fabrik ein ideales Gefäß für neue Kunst: Einen «neutralen, schmucklosen Behälter», der die Werke nicht überschattet, sondern in ihrer Wirkung unterstützt.

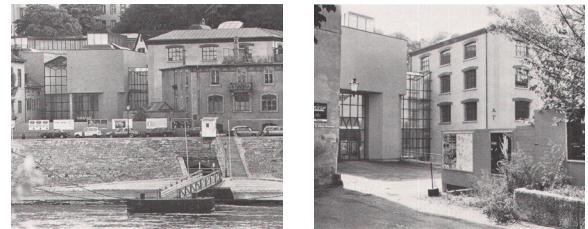


Abb. 4. Blicke auf das Museumsgebäude, 1980 (Steinegger, 1980, S.25)

Die Räume variieren in Grösse, Höhe und Proportion, was eine hohe Flexibilität für unterschiedliche Kunstformen und Ausstellungsformate ermöglicht. Es gibt grosse und kleine Räume, hohe und niedrige Decken. Es handelt sich nicht um einen modularen Grossraum mit mobilen Wänden, sondern um differenzierte, dauerhafte Raumsituationen.

## Gebäudestruktur und Nutzung

Das Museum verfügt über eine Fläche von rund 2.800 m<sup>2</sup>. Die reine Ausstellungsfläche beträgt 2.460 m<sup>2</sup>. Die Raumaufteilung folgt keiner klassischen Logik, sondern ergibt sich aus der Struktur des Alt- und Neubaus. Die Räume variieren in Grösse, Höhe und Proportion, was eine hohe Flexibilität für unterschiedliche Kunstformen und Ausstellungsformate ermöglicht. Es gibt grosse und kleine Räume, hohe und niedrige Decken. Es handelt sich nicht um einen modularen Grossraum mit mobilen Wänden, sondern um differenzierte, dauerhafte Raumsituationen.

Das Foyer, die Treppen und Nebenräume wurden auf das Notwendigste reduziert. Die gläserne Passerelle zwischen den beiden Gebäudeteilen ermöglicht eine individuelle Zirkulation auf jedem Geschoss. Im Inneren sind die Besucher\*innen frei in ihrer Bewegung, da es keine vorgeschriebene Route gibt.

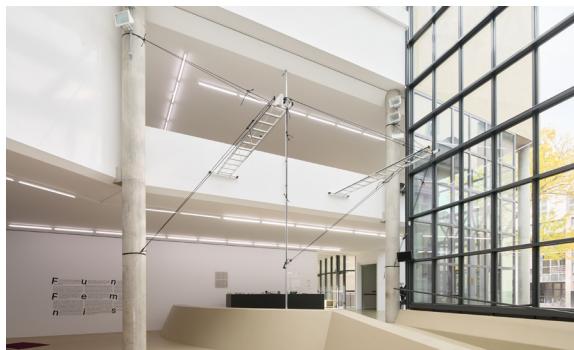


Abb. 5. Blick von Ausstellungsbereich zu Foyer  
(zVg Kunstmuseum Basel | Gegenwart, 2025)

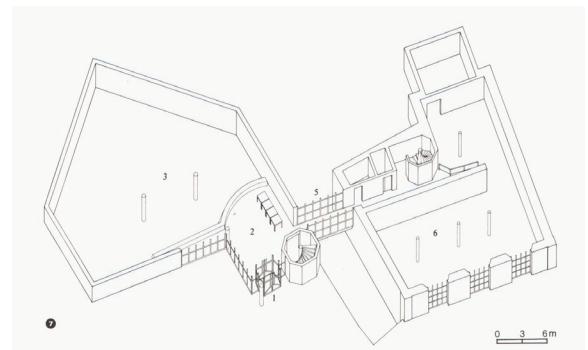


Abb. 6. Axonometrie Erdgeschoss (Steinegger, 1980, S.25)

## Bedeutung und Rezeption

Das Kunstmuseum Basel | Gegenwart war bei seiner Eröffnung im Jahr 1980 eines der weltweit ersten Museen, das sich ausschliesslich der zeitgenössischen Kunst widmete. Damit setzte es einen Meilenstein für die museale Präsentation aktueller Kunstpositionen, nicht nur in der Schweiz, sondern international. Die Kombination aus Altbau, Neubau und Industrieort war neuartig und wurde von Fachkreisen stark beachtet. Die Architektur wurde vielfach gelobt für ihre Klarheit, Zurückhaltung und ihre funktionale Ausrichtung auf das Kunstwerk. Sie tritt nicht in Konkurrenz zur ausgestellten Kunst, sondern bildet einen zurückhaltenden Rahmen. Das Museum war ein frühes Beispiel für eine flexible, nutzungsoffene Architektur im musealen Kontext. Es diente als Modell für spätere Museen.

### 3.2. Analyse der Raumfolge

*Hinweis: Der Zeitpunkt für die Analyse vor Ort fiel auf verschiedene Tage im Frühling und fand jeweils im Verlauf des Vor- und (frühen) Nachmittags unter ähnlichen Wetterbedingungen (sonnig mit wenigen Wolken) statt.*



Abb. 7. Situationsplan Basel (Autorinnen, 2025)

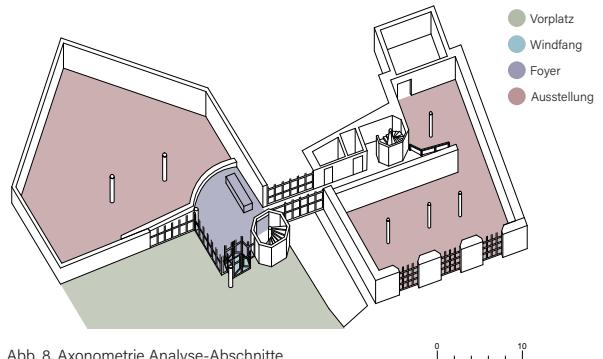


Abb. 8. Axonometrie Analyse-Abschnitte  
(Steinegger, 1980, S. 25 // Autorinnen, 2025)

Das Kunstmuseum Basel | Gegenwart liegt südlich des Rheinufers leicht zurückversetzt an einer Verzweigung des St. Alban-Rheinwegs. Der Weg zum Haupteingang im östlichen Neubau führt durch eine Passage zwischen zwei benachbarten Gebäudekanten hindurch, hinter der sich ein Vorplatz weitet. Dieser erste Abschnitt auf dem Niveau des städtischen Strassenraums markiert den Beginn der analysierten Raumfolge.

Der Vorplatz weist – genauso wie die angrenzende Strasse bis zum Rheinufer – einen einfachen, asphaltierten Belag auf, der durch wenige Ausbesserungen mit frischerem, jedoch bereits leicht bröckelndem Asphalt eine gewisse Patina trägt. Er liegt unter freiem Himmel, wird jedoch punktuell durch umliegende Gebäude und einen einzelnen Baum beschattet. Vereinzelt treffen Reflexionen aus benachbarten Fenstern, die gerade geöffnet oder geschlossen werden, auf den Boden oder die Gebäudefassade.

Vom Platz aus eröffnet sich einem die Architektur des Neubaus, der sich von links nach rechts in mehrere Teilvolumen gliedert, fast komplett. Einzig ein massives Volumen ganz links wird grösstenteils von einem der Nachbarsgebäude verdeckt, weshalb als erstes die Glashalle auffällt. Das grossflächig verglaste Volumen, dessen Dach sich zum Scheitel hin zu einem Satteldach mit geringer Neigung erhebt, fügt sich als Einschub zwischen zwei massive Gebäudevolumen ein. Die Glasflächen sind in einem anthrazit gefärbten Aluminiumrahmen gefasst und zeigen eine leicht grünlich-bläuliche Färbung. In ihnen spiegeln sich die gegenüberliegenden Gebäude, bei näherem Herantreten lassen die transparenten Flächen jedoch bereits einen Einblick in den Innenbereich zu. Das Wechselspiel zwischen Spiegelung und Transparenz wird durch einen Schattenwurf ergänzt. Die Sonne scheint hierbei von hinten durch die Verglasung, die aufgrund ihrer leichten Tönung einen schwachen Schatten auf den Platz wirft, wobei die Rahmenstruktur als dichtere Fläche erkennbar ist.

Rechts von der Glashalle ragt ein quaderförmiges Volumen mit sandfarbenem, feinkörnigem Verputz einige Meter weiter in den Vorplatz hinein. Der untere Bereich des massiven Quaders wird durch eine verglaste Fläche durchbrochen, die über die



Abb. 9. Aussenansicht Neubau (Autorinnen, 2025)

linke Seite bis etwa zur Mitte der frontalen Ansicht verläuft. Durch den leichten Rücksprung der Glasfassade an dieser Stelle ergibt sich über dem darin angegliederten Haupteingang ein flacher, massiver Überstand. Dieser wird an seiner linken Ecke von einer freistehenden, runden Betonstütze getragen und frontal durch den hellgrauen Schriftzug «Kunstmuseum Basel Gegenwart» ergänzt. Rechts von der Glasfassade erscheint erneut ein massives, sandig erscheinendes Volumen mit achteckigem Grundriss. Es ist vollständig geschlossen und enthält den internen Treppenaufgang. Das gesamte Teilvolumen wirft – im Gegensatz zur Glashalle – einen dichten Schatten auf den Vorplatz.

Abgeschlossen wird diese Gliederung der verschiedenen Volumen des Neubaus erneut durch ein komplett verglastes Volumen: Eine Passerelle, die über den St. Alban Teich führt und als Verbindung zum danebenliegenden Altbau dient. Ihre visuelle Erscheinung übernimmt die der zuvor beschriebenen Glasflächen.

Der Haupteingang des Kunstmuseums wird durch eine zweiflüglige, nach aussen öffnende Tür markiert, die ebenfalls vollständig verglast und in einen dunklen Aluminiumrahmen eingefasst ist. Sie orientiert sich am grossflächigen Gesamtraster der umliegenden Glasfassade und ergänzt diese mit einer etwas feingliedrigere Struktur. Beide Türflügel sind in fünf Segmente unterteilt. Vertikal sind sie dreigegliedert, wobei die unteren zwei Segmente durch einen diagonalen Rahmen trapezförmig nach unten zusammenlaufen. Die zwei oberen Segmente sind überdies horizontal unterteilt. Dabei ist das äussere der zwei Felder deutlich breiter als das innere. Der Rahmen zwischen den beiden Feldern dient als Befestigungspunkt für die lange, senkrechte Griffstange.

Nach dem Durchschreiten dieser Tür erfolgt eine räumliche Verengung in Breite und Höhe. Der im Grundriss sechseckig geformte Windfang ist vollflächig mit einer Schmutzschleuse ausgelegt. Als Einschub in die Glasfassade ragt er leicht nach aussen auf den Platz und nach innen ins Foyer. Sein Dach steigt, wie das eines kleinen Häuschens, zum Scheitelpunkt hin an, bevor es sich wieder absenkt. Die verglaste Fassade setzt sich entlang des Scheitels nach oben fort.

Die nächste Tür als Übergang vom Windfang zum Foyer wiederholt die Geometrie des vorherigen Haupteingangs: Zweiflügig, verglaste und in dunklen Aluminiumrahmen mit Unterteilung in je fünf Segmente eingefasst.

Das in der Literatur auch als Eingangshalle bezeichnete Foyer (Steinegger, 1980, S. 26) erscheint mit weissen Wänden und Decken, beigem Epoxidharzboden und einem schwarzen Empfangstisch, an dem die Eintrittskarten gekauft werden. Die Verengung des Raumes hebt sich direkt nach dem Eingang sowohl in der Breite als auch in der Höhe auf. Während der Raum in der Breite weitläufig bleibt, erstreckt sich seine Höhe nur für einen kurzen Moment über zwei volle Geschosse, bevor sich die Decke über dem Empfangstisch auf eine Geschossgröße absenkt. Die künstliche Grundbeleuchtung des Foyers geschieht mithilfe von Leuchtstoffröhren an der Decke. Das natürliche Licht gelangt durch die grosszügig verglasten Fassaden sowie dem verglasten Dach der Glashalle in den Innenraum. Eine kniehohe, als Bogen verlaufende, beige Mauer trennt das Foyer von der tiefergelegten, trotzdem sichtbaren Ausstellungsebene.



Abb. 10. Frontal- und Seitenansicht Windfang  
(Autorinnen, 2025)

Der unmittelbare Zugang zur Ausstellung erfolgt in zwei Richtungen. Links führt eine leicht abfallende Rampe in den zuvor bereits sichtbaren Ausstellungsbereich. Sie verläuft entlang der Fassade der Glashalle und wird nach innen durch die Weiterführung der kniehohen Mauer begrenzt. Über der Rampe eröffnet sich die gesamte Höhe der Glashalle und ermöglicht mit einem Blick zurück den Bezug zum darüberliegenden Geschoss, das sich als Galerie zu diesem Eingangsbereich hin öffnet. Die rechte Passerelle ermöglicht den Zugang zum Altbau, wo sich schlussendlich ebenfalls eine leicht abfallende Rampe befindet, die zu den Garderoben sowie einem weiteren Ausstellungsraum führt.



Abb. 11. Blick vom Ausstellungsbereich links zu Rampe und Foyer  
(zVg Kunstmuseum Basel | Gegenwart, 2025)



Abb. 12. Blick vom Foyer durch Verbindungspasserelle rechts (Autorinnen, 2025)

Im eigentlichen Ausstellungsraum links angelangt, reduziert sich die Raumhöhe, während die Breite zunimmt. Der weisse Anstrich der Wände und Decken sowie der Epoxidharzboden finden sich auch hier wieder. Der Ausstellungsraum ist als Sackgasse angelegt, herein und heraus gelangt man einzige über die Rampe, die zurück ins Foyer führt. Weitere Ausstellungsräume in den oberen Geschossen werden – ebenfalls vom Foyer aus – über den Treppenaufgang erschlossen (diese fallen im Rahmen der Analyse jedoch nicht in die Definition eines «ersten Bereichs der Kunstvermittlung»).

### 3.3. Interpretation der Raumfolge

Die Raumfolge des Kunstmuseums Basel | Gegenwart ist durch ein Wechselspiel von Öffnung und Verengung in Höhe und Breite, Bewegung und Ruhe sowie Transparenz und Massivität charakterisiert. Sie zeigt sowohl den funktionalen als auch atmosphärischen Charakter des Weges vom städtischen Außenraum in das Erleben der Kunst.

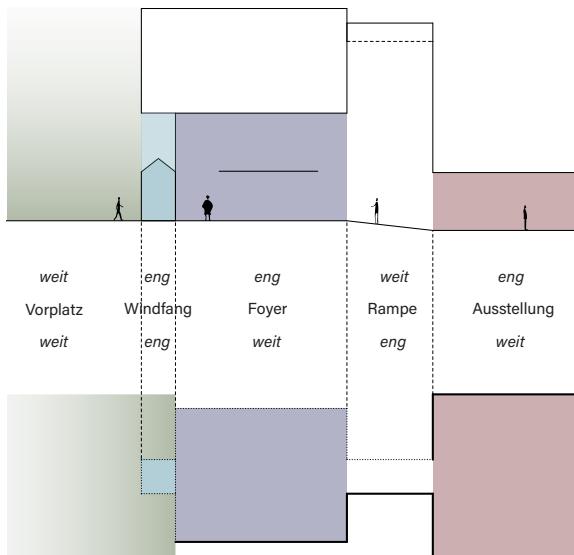


Abb. 13. Schema Raumdimensionen (Autorinnen, 2025)

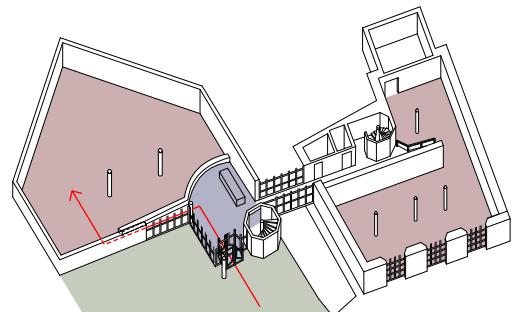


Abb. 14. Abfolge der Raumdimensionen (Steinegger, 1980, S. 25 // Autorinnen, 2025)

Noch vor dem Beginn des Analyseperimeters ergibt sich ein erster Orientierungspunkt auf dem Weg in den musealen Kontext. Die Sichtachse wird zwischen den zwei Nachbarsgebäuden hindurch auf das Kunstmuseumsgebäude gerichtet, das somit bereits von der Strasse am Rheinufer aus – zumindest mit einem Teil seines Volumens – in den Fokus tritt. Diese konzentrierte Ansicht erscheint wie eine sorgfältig gerahmte Komposition und eine Ankündigung des Kommenden, die vermutlich nicht bewusst inszeniert, dennoch wirkungsvoll ist.

Flächenmäßig überwiegt hierbei die grünlich-bläuliche Verglasung, deren Erscheinung trotz dem Spiel zwischen Transparenz, Licht und Spiegelung überraschend dunkel wirkt. Ihre dadurch entstehende, noch unbestimmbare Tiefe lässt sie beinahe schwer in den Hintergrund fallen. Ein wenig in Kontrast zu der schweren Tiefenwirkung steht der Schatten, der durch das Dach und die Fassade der Glashalle sanft auf den Vorplatz geworfen wird. Die subtilen Lichtflächen innerhalb des Schattens verleihen dem Bereich des Vorplatzes unmittelbar vor der Glashalle eine spannende Komponente und ziehen ihn in das Spiel zwischen Transparenz, Licht und Spiegelung. Als Gegensatz dazu steht der massive, sandfarbene Baukörper, der sich vom gläsernen Teil abhebt und in den Vordergrund rückt. Er erscheint flächiger, greifbarer und – im Gegensatz zu den von Lichtreflexen und Spiegelungen geprägten Glasflächen – auch ruhiger und geschlossener. Ergänzt wird die Erscheinung durch den entstehenden Schatten auf dem Vorplatz: Statt sanften Lichtpunkten innerhalb des Schattens entsteht hier eine dichte Fläche. Zum einen unterstreicht diese die Massivität des Baukörpers, zum anderen scheint sie mit der darunterliegenden Glasfassade zu verschmelzen und in die Tiefe zu rücken. Dieser Dialog zwischen unterschiedlichen Tiefen- und Flächenwirkungen bestimmt die erste atmosphärische Wahrnehmung des Gebäudes und bildet einen spannungsvollen Auftakt zum weiteren Erleben der Architektur.



Abb. 15. gerahmte Komposition; bearbeitete Fotografie (Autorinnen, 2025)

Der Vorplatz bildet einen ersten Übergang zwischen öffentlichem Strassenraum und musealem Innenraum. Dabei verzichtet die Gestaltung auf einen Materialwechsel im Bodenbelag, was die Grenze zwischen Stadt und Kunstmuseum auf eine subtile und atmosphärische Weise setzt, anstatt physisch. Diese Feinheit betont, dass der Vorplatz nicht ausschliesslich dem Kunstmuseum zuzuschreiben ist, sondern – wie es selbst – noch zu der städtischen Struktur dazugehört. Die Lage des Eingangs, der zurückhaltende Schriftzug hoch darüber und ein markierter Bereich für Fahrräder strukturieren den Platz dennoch zu einem Ort des Ankommens. Ein Ort des Innehalteins und der Entschleunigung, denn «das Ankommen ist meistens mit einer Verlangsamung der Geschwindigkeit verbunden» (Boettger, 2014, S. 124). Somit steht er im Gegensatz zur davorliegenden Passage zwischen den zwei Gebäudekanten sowie dem nachfolgenden Windfang, die durch ihre verengte Dimension beide eine Notwendigkeit des Durchgehens mit sich bringen.

Die Fassade der Glashalle stellt eine besondere Form der Grenze dar. Sie ist durchlässig und sichtbar zugleich und erlaubt visuelle Bezüge zwischen Aussen- und Innenraum, ohne den tatsächlichen Eintritt zu ermöglichen. Sie erzeugt ein Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, ist eine visuelle Einladung ohne direkten Zugang und kann Neugierde wecken. Entgegen dessen kann sie auch als beinahe abrupte Konfrontation wahrgenommen werden, da der visuelle Übergang vom Strassenraum in die innere Welt der Kunst bereits vor dem physischen Durchschreiten verschiedener Abschnitte der Raumfolge geschieht.

Die etwas feingliedrigere, differenzierte Struktur der doppelflügeligen Glastür und ihre Platzierung im eingeschobenen, rausragenden Windfang-Häuschen verleihen der eigentlichen Eingangssituation eine gewisse Bedeutung. Dies geschieht nicht im Sinne monumentalier Gestik, sondern als subtil inszeniertes Portal, das den Übergang in den musealen Innenraum markiert. Beim Durchschreiten dieses Portals verändert sich die räumliche Qualität deutlich. Im Windfang verengt sich der Raum in der Breite und Höhe, was die Besucher\*innen dazu veranlasst, den Abschnitt ausschliesslich zu durchqueren. Der Übergang vom Vorplatz zum Foyer wird somit zu einer Art beschleunigendem Sog.

Das Foyer erinnert mit seiner sich öffnenden Breite und der kurzzeitigen Erhöhung an die Offenheit des Vorplatzes. Mit der Absenkung der Decke wird der Empfangsbereich dann in seiner vertikalen Dimension etwas gefasst, ohne dabei eingeengt zu wirken. Das Foyer dient als Verteilerraum des Museums und bietet erneut die Möglichkeit zum Innehalten, wie ein weiterer Vorplatz vor der Kunst. Die reduzierte Gestaltung lässt dabei wenig Ablenkung zu. Der Fokus liegt auf der Orientierung und der Wahrnehmung der räumlichen Situation – mit dem Empfangstisch als erste funktionale Schwelle.

Die halbhöhe Mauer trennt das Foyer zwar eindeutig vom tieferliegenden Ausstellungsbereich, bewahrt jedoch wertvolle Blickbezüge. Solch eine visuelle Annäherung an die Kunst – noch bevor der eigentliche Bereich der Kunstvermittlung betreten wird – erleichtert die zu treffende Entscheidung bezüglich der weiteren Bewegungsrichtung.

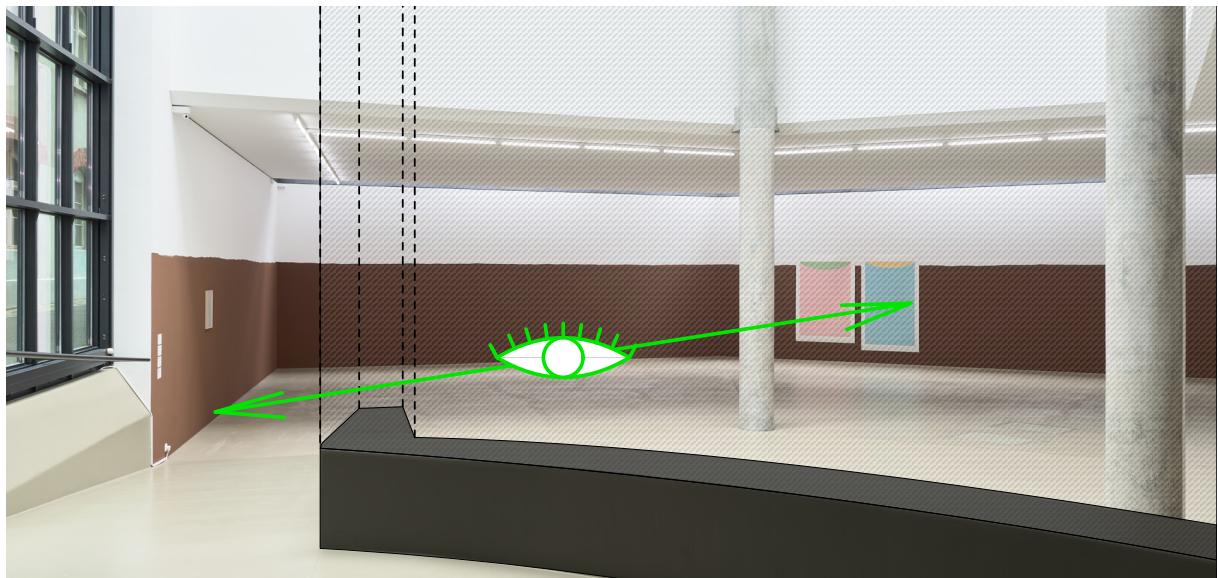


Abb. 16. Blickbezug zwischen Foyer und Ausstellungsbereich (zVg Kunstmuseum Basel I Gegenwart, 2025 // Autorinnen, 2025)

Die (hier primär betrachteten) zwei Möglichkeiten des Weitergehens – nach links über die leicht abfallende Rampe entlang der Glashalle in den ersten Ausstellungsbereich des Neubaus und nach rechts durch die gläserne Passerelle in den Altbau – erscheinen zunächst sehr unterschiedliche und weisen dennoch ähnliche Qualitäten auf: Der Weg verengt sich räumlich, was zumindest auf den ersten Blick erneut dazu veranlassen mag, den Abschnitt lediglich zu durchqueren. Auf einen zweiten Blick wird jedoch klar, dass in diesen Abschnitten auch entschleunigende Qualitäten stecken. Die Rampe zur Linken erzeugt blass in seiner Breite eine Verengung – und das nur anhand einer niedrigen Mauer – und erlaubt durch die vertikale Öffnung der Glashalle ein beeindruckendes Raumgefühl, das durch Stehenbleiben und den Blick nach oben vollends wahrgenommen werden kann. Die Verbindungspasserelle zur Rechten verengt sich zwar in Breite und Höhe, lässt durch die vollverglaste Fassade jedoch eine Verbindung zum Außenraum mit Blick auf den darunter durchfliessenden St. Alban-Teich zu, was ebenfalls zu einem Moment des ruhigen Beobachtens animieren kann.

Zum Schluss der Raumfolge Stellen beide Abschnitte der Ausstellung eine letzte horizontalen Öffnung dar, die als Ansammlung von Plätzen des Innehaltens verstanden werden kann. Bekanntlich geschieht hier zwar eine Bewegung – die von Kunstwerk zu Kunstwerk – schlussendlich ist die Ausstellung jedoch der Ort, der dem Betrachten von Kunstwerken ohne Hast verschrieben ist.

Die Raumfolge des Kunstmuseums Basel | Gegenwart lebt von diesen konstanten Übergängen und rhythmischen Veränderungen – von Öffnung zu Verengung zu erneuter Öffnung –, die nicht nur funktionale Verbindungen darstellen, sondern auch ein spannungsvolles Erleben des Raumes ermöglichen. Die Besucher\*innen fallen nicht von der Strasse in den Ausstellungsbereich, sondern werden in einem abgestuften Prozess durch die Architektur zur Kunst geführt.

## 4. Fondation Beyeler

### 4.1. Grundlagen

Die Fondation Beyeler befindet sich in Riehen, einem Vorort von Basel, an der Baselstrasse 101. Der Standort wurde bewusst gewählt. Es ist der Heimatort des Kunstsammlers Ernst Beyeler, der die Fondation gemeinsam mit seiner Frau Hildy ins Leben gerufen hat. Bereits im Jahr 1990 führte Beyeler erste Gespräche mit dem italienischen Architekten Renzo Piano, um die Idee eines Museumsbaus für seine Sammlung zu konkretisieren. Der offizielle Projektauftrag wurde 1991 erteilt. Die Bauarbeiten begannen 1994 und konnten 1997 abgeschlossen werden. Im selben Jahr wurde das Gebäude eröffnet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Seither dient die Fondation Beyeler als Ausstellungsort für eine der bedeutendsten privaten Kunstsammlungen Europas. Die Werke der Sammlung werden dauerhaft gezeigt, während in den vorderen Bereichen des Museums regelmässig Sonderausstellungen stattfinden, die jeweils zeitlich begrenzt sind.

#### **Architektur**

Mit der Fondation Beyeler schuf Renzo Piano ein Gebäude, das bewusst auf monumentale Gesten verzichtet und stattdessen eine zurückhaltende, philosophische Architektsprache verfolgt. Der Museumsbau besteht aus vier parallel zueinander verlaufenden, 115 Meter langen Mauerschotten aus rotem Porphyrr, die mit gläsernen Stirnseiten verbunden sind. Über diesen Mauern schwebt ein dreiteiliges Glasdach, dessen filigrane Stahlstruktur das natürliche Licht in die Innenräume lenkt.

Die Grundstruktur folgt einem fünfschiffigen Schema mit drei Mittelschiffen und zwei flankierenden Erschliessungszonen. Die parallele Anordnung der Mauerschotten bestimmt die gesamte Raumlogik. Die technische Infrastruktur wie Lichttechnik, Belüftung und Sicherheitssysteme ist weitgehend unsichtbar in den Boden oder in die Decken integriert, um die optische Ruhe der Räume zu bewahren.

Piano spielt mit der Vorstellung einer «Ruine mit Schutzdach»: Die Mauern ragen wie antike Überreste aus dem Boden, während das Glasdach leicht darüber zu schweben scheint. Piano selbst verglich dieses Bild mit römischen Ruinen. Die transparente Dachstruktur erinnert an frühere Projekte des Architekten, wie das Centre Pompidou, wirkt hier jedoch deutlich stiller und poetischer. Die Architektur folgt einem klaren Prinzip: Mauern, Glasfassaden und Dach fügen sich zu einer scheinbar leichten, technisch jedoch komplexen Einheit.

Die Architektur lebt von der subtilen Einbindung in die Landschaft. Der Museumsbau steht in einem weitläufigen Park, ist durch eine Begrenzungsmauer zur Strasse hin geschützt und zur Flusslandschaft der Wiese hin offen. Eine Wintergarten-Zone im Westen öffnet den Bau nach aussen und schafft Übergänge zwischen Innen- und Aussenraum. In ihrer Wirkung gleicht die Fondation Beyeler mehr einem Gartenpavillon als einem klassischen Museumsbau und ist doch ein dauerhaftes Gebäude mit hohem gestalterischem und technischem Anspruch. Die Verbindung von Architektur, Kunst und Natur wird zur gestalterischen Leitidee des Entwurfs.



Abb. 17. Aussenansicht Gebäude im Kontext der Parkanlage (Autorinnen, 2025)

## Geschichte

Die Fondation Beyeler geht auf die Initiative des Galeristenpaars Hildy und Ernst Beyeler zurück. Seit den 1950er-Jahren hatten sie eine herausragende Sammlung moderner Kunst aufgebaut. 1982 gründeten sie die Stiftung mit dem Ziel, ihre Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und dauerhaft zu sichern.

Nach langen Standortdiskussionen wurde 1991 durch Vermittlung der Gemeinde Riehen ein Grundstück am Berowergut gefunden. Der italienische Architekt Renzo Piano erhielt den Auftrag, ein Museum zu entwerfen, das sich dem Dienst an der Kunst verpflichtet. Von 1994 bis 1997 wurde das Museum gebaut. Die Eröffnung fand am 18. Oktober 1997 statt.

Seitdem hat sich die Fondation Beyeler zu einem international anerkannten Zentrum für moderne und zeitgenössische Kunst entwickelt. Das Museum wurde kontinuierlich weiterentwickelt. Besonders hervorzuheben ist der jüngste Erweiterungsbau (2023–2025), der derzeit im Bau ist und durch Peter Zumthor entworfen wurde. Er liegt südlich des bestehenden Gebäudes und ergänzt das architektonische Ensemble. Ziel war es, zusätzliche Flächen für Ausstellungen, Veranstaltungen und Sammlungsschwerpunkte zu schaffen, ohne die ursprüngliche Architektureidee zu kontrastieren.

## Gebäudestruktur und Nutzung

Die Fondation Beyeler ist als klar strukturierter Ausstellungsbau mit 22 Räumen konzipiert. Die Grundstruktur basiert auf einem Raster von 7 x 11 Metern, das an der Decke ablesbar ist. Die Innenräume zeigen eine Mischung aus festen, sammelnsbezogenen Strukturen und flexiblen Bereichen für Wechselausstellungen.

Die T-förmige Lobby dient als zentrale Empfangszone, die Längsdurchblicke durch das gesamte Gebäude ermöglicht. Von hier aus verzweigen sich verschiedene Wege zu den Ausstellungsbe reichen. Der Grundriss erlaubt hier einen individuellen Rundgang ohne starre Bewegungsführung.



Abb. 18. Anschluss Boden, Wand, Decke  
(Autorinnen, 2025)



Abb. 19. Blickachse durch das Gebäude  
(Autorinnen, 2025)

Technisch überzeugt der Bau unter anderem durch eine differenzierte Lichtführung. Neben der Dachverglasung sorgen Rollstoren, bedruckte Gläser und Deckensegel für blendfreies, gleichmässiges Licht. Die Belüftung erfolgt über sichtbare Bodenöffnungen, die den Raum mitzonen. Die verwendeten Materialien Porphy, Glas und Eichenholz sind bewusst gewählt, da es sich um natürliche Materialien handelt, die sich tendenziell in den Hintergrund stellen. Dank der Schattenfugen an der Boden-Wand-Verbindung scheinen die Wände über dem Boden zu schweben, wodurch die Räume leicht wirken. Laut Piano sollen sie wirken, als ob das Präsentieren von Kunst ihre einzige Funktion sei.

## Bedeutung und Rezeption

Die Fondation Beyeler zählt heute zu den bedeutendsten privaten Kunstmuseen Europas und gilt als Vorbild für eine neue Generation musealer Bauten. Ihr hoher Stellenwert ergibt sich aus der Kombination ihrer Sammlung mit der architektonischen Qualität des Gebäudes. Die gelungene Synthese von Kunst, Natur und Architektur wurde international vielfach gewürdigt. Die zurückhaltende, beinahe meditative Architektursprache hebt sich bewusst von den ikonografisch aufgeladenen Museumsbauten der letzten Jahrzehnte ab. Piano formulierte seine Haltung wie folgt: «Ein Museum soll der Kunst dienen – und nicht umgekehrt» (Beyeler, 2017, S. 1). Diese Haltung ist im Bau ablesbar: Keine gestische Architektur, keine symbolische Übersättigung, sondern eine leise, technisch ausgeklügelte Struktur, die die Kunst in den Vordergrund stellt. (Fondation Beyeler, 2017 und 2025)

## 4.2. Analyse der Raumfolge

*Hinweis: Der Zeitpunkt für die Analyse vor Ort fiel auf verschiedene Tage im Frühling und fand jeweils im Verlauf des Vor- und (frühen) Nachmittags unter ähnlichen Wetterbedingungen (sonnig mit wenigen Wolken) statt.*

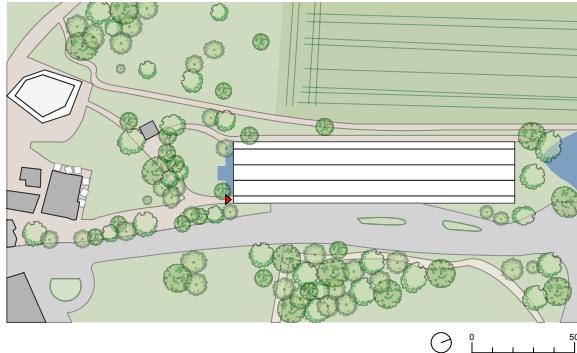


Abb. 20. Situationsplan Riehen (Autorinnen, 2025)

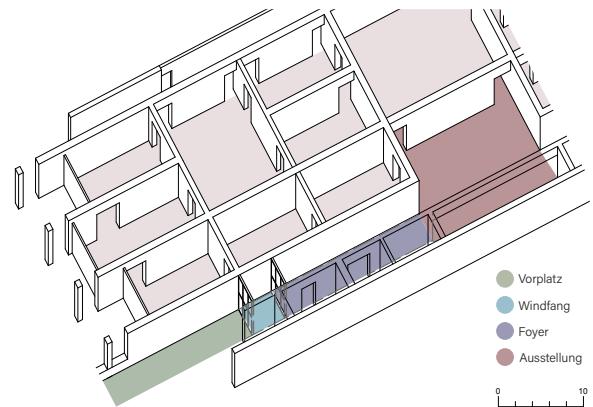


Abb. 21. Axonometrie Analyse-Abschnitte (Piano, 1998 // Autorinnen, 2025)

Das Museumsgebäude der Fondation Beyeler ist in eine längliche Parkanlage eingebettet. Umgeben wird dieser Park von einer massiven, mit rötlichem Porphy verkleideten Mauer, die als städtebauliche Abgrenzung fungiert. Der Eingang in das Museumsgebäude befindet sich daher nicht direkt an der Baselstrasse, sondern hinter einem kurzen Auftakt, der mit einem Tor in dieser Mauer begonnen wird.

Nach dem Durchschreiten des Tors führt ein Weg – gepflastert mit demselben rötlichem Porphy wie zuvor die Mauerverkleidung – mit leichter Steigung nach rechts, bevor er sich wieder leicht absenkt und den Blick auf den Haupteingang des Kunstmuseumsgebäudes freigibt. Dieser Zugang liegt eingebettet zwischen der bepflanzten Innenseite der Mauer zur Rechten und einem Wasserbecken zur Linken. Aufgrund der grossen spiegelnden Fenster des Ausstellungsbereichs hinter dem Wasserbecken wird der Blick in das Innere tagsüber nahezu unmöglich. Eine etwa hüfthohe Mauer trennt den Weg vom Wasser, während zur Rechten eine etwa kniehohe Mauer aus der Bepflanzung hervor tritt, die zum vorgelagerten Kassenhäuschen führt und den Auftakt zum ersten Abschnitt der analysierten Raumfolge bildet. (Dabei wird dieser Weg durch den Park ausserhalb des Perimeters im Rahmen der Interpretation noch einmal kurz aufgegriffen.)

Der erste Analyse-Abschnitt mit dem Weg aus rötlichem Porphy und dem Kassenhäuschen liegen im Aussenbereich unter dem auskragenden, milchig-transluzenten Dach des Gebäudes. Das Kassenhäuschen verfügt über ein kleines Vordach und ist – wie auch die gegenüberliegende Fassade – mit Porphy verkleidet. Die Optik dieses Steines ist eine prägende Komponente für die Gestalt des aussenliegenden Kassenbereichs. Die Lichtverhältnisse in diesem ersten Abschnitt sind geprägt von diffusem, durch das Dach einfallendes Tageslicht sowie gerichtete Lichtpunkte, die durch das umliegende Blätterwerk auf die Gebäudefassade treffen und dort organische Schattenmuster erzeugen. Der Bereich unmittelbar vor dem Kassenhäuschen liegt mehrheitlich im Schatten.



Abb. 22. Beginn des Analyse-Perimeters (Autorinnen, 2025)

Kurz vor dem Eingang befindet sich eine in den Boden eingelassene Schmutzschieleuse. Der Übergang vom Aussen- zum Innenraum wird durch eine verglaste Fassade mit sechsteiligem Raster markiert. In diesem befinden sich eine automatische Schiebetür (unten mittig) und eine Fluchttür (unten links). Die einzelnen Glasflächen sind in einen anthrazitfarbenen Aluminiumrahmen eingefasst. Beim Übergang in den Innenraum bleiben die Dimensionen der Eingangssituation nahezu konstant: Die Höhe verändert sich nur geringfügig und die Breite des Weges wird für den Windfang unverändert übernommen.

Die verglaste Fassade dieser Eingangssituation lässt bereits leichte Einblicke in den Windfang und die weiteren Analyse-Abschnitte zu, aufgrund von Spiegelungen im Glas ist die detaillierte Gestalt des Innenraums jedoch noch nicht erkennbar. Dazu kommt ein Moment des Gegenlichts, das durch die gegenüberliegende Fensterfront einfällt. Diese ist in ihrer Aufteilung und Dimension gleich der Fassade des Eingangs.

Im Windfang setzt sich der rötliche Porphyrtisch an den Wänden fort. Die Decke erscheint als eine glatte, weiße Oberfläche. Im Bodenbelag findet eine Änderung statt: Ein eingelassener Teppich verläuft über die gesamte Länge des Windfangs und passt sich in seiner Breite an die der Eingangstür an. Seitlich schließt ein helles Eichenparkett an den Teppich an, das sich von hier an durch das gesamte Gebäude durchziehen wird. Auf beiden Seiten des Teppichs befinden sich je zwei parallel verlaufende Installationskanäle mit Holzabdeckungen. Der äußere davon ist nur im Windfang sichtbar.

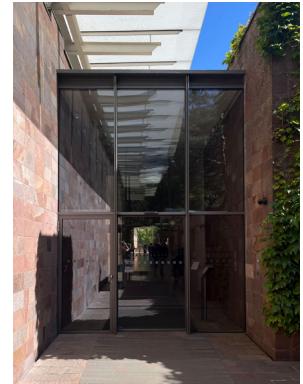


Abb. 23. Ansicht Fassade mit Haupteingang (Autorinnen, 2025)

Die Grenze zwischen Windfang und Foyer unterbricht die Abdeckung des inneren Installationskanals kurzzeitig, bevor diese über die gesamte Länge des Gebäudes weiterläuft. Der Übergang zwischen den zwei Abschnitten wiederholt die Logik des Eingangs anhand einer sechsteiligen Glaswand mit mittiger Schiebetür und daneben platziertter Fluchttür. Noch in der Schiebetür stehend und leicht nach links blickend, lässt sich im Augenwinkel ein an der Wand angebrachter Spiegel erkennen, der den Blickbezug zu einem der seitlich liegenden Räume herstellt: Eine offen gestaltete Garderobe, die sich als Öffnung in der Wand zeigt, dabei durch eine schlichte Theke definiert wird und bei größeren Anlässen als Abgabestelle für Jacken und Taschen genutzt wird.

Den anschließenden Abschnitt bildet das Foyer, das als langer, gleichförmig dimensionierter Gang ausgebildet ist und in seiner Flucht bis zum gegenüberliegenden Ende des Gebäudes führt. Die Deckengestaltung bleibt unverändert und wird durch linear angeordnete Decken-Spots ergänzt. Die zuvor mit rötlichem Porphyrtisch verkleideten Wände erscheinen nun mit derselben glatten, weißen Oberfläche wie die Decke. Am Boden findet sich erneut ein helles Eichenparkett mit zwei Installationskanälen, zwischen denen sich ein Teppich in derselben Breite wie der zuvor befindet. Nun handelt es sich jedoch um einen aufgelegten Teppichläufer, der nicht über die gesamte Länge des Foyers verläuft.



Abb. 24. Blickbezug durch Spiegel (Autorinnen, 2025)

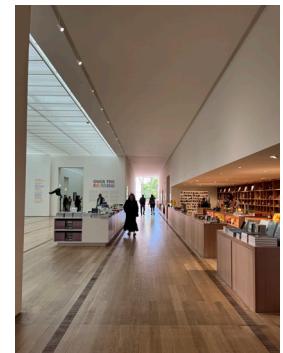


Abb. 25. Aufweitung zum Ausstellungsbereich (Autorinnen, 2025)

Das Ende des Teppichläufers wird durch einen einfachen, seitlich platzierten Korpus ergänzt, der den Moment der Ticketkontrolle anzeigen. Nur wenige Meter nach diesem Punkt wird die Gang-ähnliche Dimension des Foyers räumlich aufgelöst: Mit dem Ende dieses Abschnitts beginnt sich der Raum in der Horizontalen auf beide Seiten zu öffnen, wobei die Breite der entstehenden Räume an diesem Punkt noch nicht vollwertig erkennbar ist. Die lineare Flucht des Gangs setzt sich über diese Raumöffnung hinaus fort, wobei sich der Raum nach einigen Metern in seiner Breite wieder zu einem Gang verengt und schlussendlich in die gegenüberliegende Fensterfront mündet.

Die analysierte Raumfolge endet dementsprechend mit der horizontalen Aufweitung des Gangs nach links zum ersten Ausstellungsbereich und nach rechts zum Museumsshop, wobei Zweiteter eine niedrigere Raumhöhe aufweist. Der Museumsshop ist in seiner gesamten Länge geöffnet, ohne dabei von größeren Elementen wie Wänden oder Türen begrenzt zu werden. Dafür ragen lange, holzsichtige Korpora ein wenig über die Flucht der Wand hinaus. Sie grenzen den Shop leicht vom Gang ab und ermöglichen es, die aufgelegten Produkte von beiden Seiten der Ablage zu betrachten. Der Parkettboden im Shop scheint leicht aufgehellt. Der erste Ausstellungsbereich zur Linken öffnet sich mit gleichbleibender Raumhöhe. Er wird durch ein weiteres, diesmal weißes Möbelstück markiert, das auf der einen Seite als Bücherablage dient und auf der anderen in eine zur Kunst gerichtete Sitzfläche übergeht.

### 4.3. Interpretation der Raumfolge

Die Raumfolge des Museumsgebäudes der Fondation Beyeler entfaltet ihre Wirkung durch eine konsequente räumliche Organisation. Die aufeinanderfolgenden Abschnitte sind ähnlich oder sogar gleichbleibend dimensioniert und staffeln sich entlang einer geraden, visuell betonten Achse. Diese lineare Anordnung erzeugt ein Gefühl fortlauender Bewegung nach vorne. Sie zieht einen durch die Raumfolge hindurch, bis sich die horizontale Raumdimension zum Ausstellungsbereich und Museumsshop erstmals wesentlich öffnet und zum Innehalten anregt. Diese ziehende Wirkung wird durch die Fensterfront am Ende des Gangs unterstützt. Sie erzeugt einen natürlichen Lichtakzent und erscheint als visuelles Ziel. Der Weg durch die Analyse-Abschnitte gleicht dabei einer perspektivischen Zeichnung, in der alle Linien in einem mittig in diesem Lichtakzent angesetzten Fluchtpunkt zusammenlaufen.

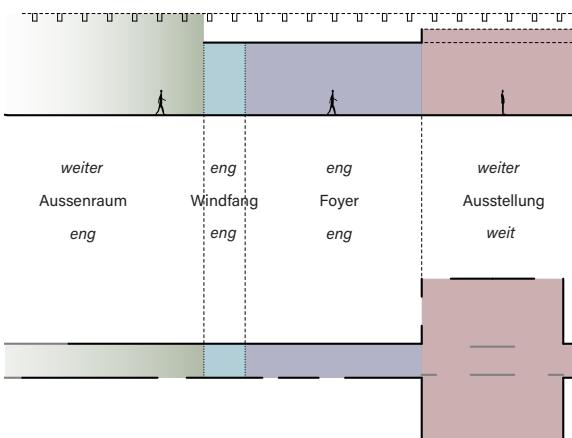


Abb. 26. Schema Raumdimensionen (Autorinnen, 2025)

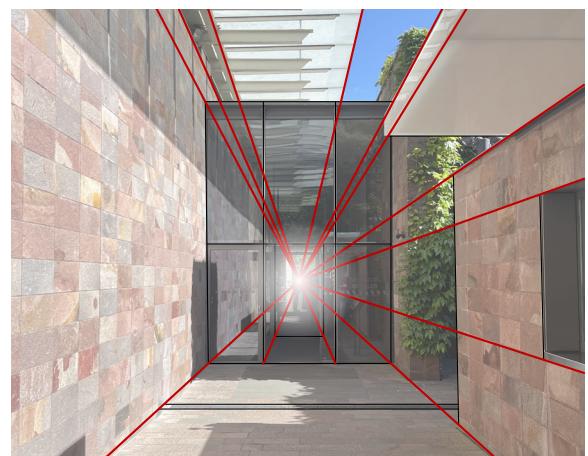


Abb. 27. Skizze Fluchtpunkt im Lichtakzent (Autorinnen, 2025)

Die räumliche Inszenierung beginnt bereits vor dem eigentlichen Gebäude. Der Zugang durch das Tor in der Mauer und über den Weg im Park ist ein bewusst wahrnehmbarer Übergang vom öffentlichen Strassenraum in die leicht zurückgezogene Welt der Kunst. Der Park ist mit seinen wenigen ausgestellten Skulpturen und Installationen bereits Teil der Kunstvermittlung, wirkt jedoch zunächst wie vom Museumsgebäude ausgeschlossen: Die Distanz zwischen Museumsgebäude und Wiese, die durch das Wasserbecken vor der Fassade entsteht, sowie die nach aussen spiegelnden, visuell kaum bis gar nicht durchdringbaren Fenster der Ausstellungsbereiche vermitteln ein Gefühl von Ausgrenzung. Das Innenleben des Kunstmuseums bleibt zunächst verborgen und wird erst nach der Durchquerung mehrerer Abschnitte sichtbar – eine Geste, die das Interesse am Innenraum steigert und den Eintritt bedeutungsvoller erscheinen lässt.

Die über die Fassade ragende Konstruktion mit schwebendem, milchig-transluzentem Glas übernimmt im Außenbereich die Funktion eines Daches und einer Decke zugleich. Sie ist sowohl eine äussere Bauform als auch eine nach innen gerichtete Raumhülle, die das Volumen des Abschnitts in seiner Höhe fängt. Somit stellt sie eine erste Geste räumlicher Eingrenzung dar. Sie wirkt schützend, rahmend und kündigt den Eintritt in den inneren musealen Kontext atmosphärisch an. Unterstützt wird dies durch die Position und Gestaltung des Kassenhäuschens. Es markiert nebst seiner funktionalen Rolle ebenso einen Moment des Übergangs und ist Teil einer Atmosphäre des Ankommens, ohne überhaupt im Inneren zu sein. Die Tatsache, dass sich das Kassenhäuschen ausserhalb des eigentlichen Gebäudes befindet, könnte auch als weiterer, subtiler Akt der Aus- bzw. Abgrenzung interpretiert werden. Der umliegende Park dient hierbei lediglich als Inszenierung und ausgelagerter Auftakt des eigentlichen Orts der Kunstvermittlung im Inneren des Gebäudes.

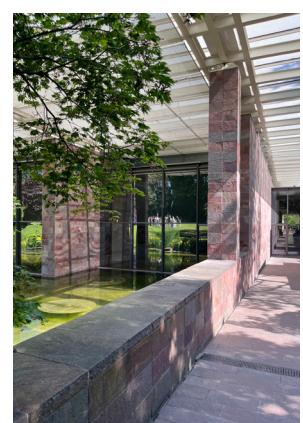


Abb. 28. Spiegelung im Fenster (Autorinnen, 2025)

Der Übergang zwischen den Abschnitten wird nicht ausschliesslich aufgrund der gleichbleibenden Dimensionen als fliessend wahrgenommen. Der zuvor eingesetzte Porphyrlithos zieht sich in den Windfang hinein und agiert somit als visuelle Konstante von aussen nach innen. Die Decke erfährt einen relativ kontrastarmen Materialwechsel: Wo zuvor das gläserne Dach milchig-diffus geleuchtet hat, findet sich nun eine glatte, weiss gestrichene Oberfläche. Erst der nun folgende Materialwechsel an der Wand im Innenraum – von rauem, farbigem Stein zu glattem, weissem Putz – unterstreicht einen kontrastreichereren, atmosphärischen Wechsel: Die Raumgestalt wird für die bald folgende Kunst abstrahiert und neutralisiert.

Ein interessanter Moment bezüglich der fortlaufenden Bewegungssachse entsteht im Bereich der automatischen Schiebetür: Obwohl die symmetrisch gegliederte Glasfassade eine mittige Öffnung erwarten lässt, öffnet sich die Tür asymmetrisch nach rechts. Diese kleine Bewegung irritiert den sonst geradlinigen Weg kurzzeitig und fügt der exakt geführten Raumfolge einen unerwarteten Moment hinzu.

Das anschliessende Foyer behält die Dimensionen der vorherigen Abschnitte bei. Hier wird das Gefühl des Geradeausgehens nicht nur durch die Kontur des Raumes verstärkt: Die zwei parallel verlaufenden Installationskanäle im Boden und die Lichtspots zwischen Wand und Decke akzentuieren die Längsrichtung zusätzlich. Dabei wirken die seitlich angeordneten Raumöffnungen als flüchtige Unterbrüche der Wandfläche, dennoch wird die dahinterliegende Garderobe nicht als eigenständiger Abschnitt der Raumfolge wahrgenommen. Viel eher dient sie als Station, die sich unauffällig in den Weg nach innen einfügt.

Erst mit dem Passieren der schlichten Station für die Ticketkontrolle verändert sich die Raumwahrnehmung. Während die Raumfolge bis dahin Orientierung und Bewegung gefördert hat, eröffnet sich der Gang hier erstmals in der Horizontalen, ohne dass seine gesamte Weite sofort ersichtlich ist. In diesem Moment wird die bisherig lineare Bewegung nicht gestoppt, sondern in Offenheit transformiert. Die Korpora rechts und links vermitteln hierbei zwischen Gang und Museumsshop bzw. Ausstellungsfläche. Zusätzlich betonen sie die Länge des Ganges, indem sie ihn in seiner Breite subtil weiterführen.

Darüber hinaus fällt ein bislang eher subtiler, jedoch in seiner Wirkung nicht zu unterschätzender Aspekt innerhalb Raumfolge auf. Bis zu diesem Moment dominiert die klare Linearität mit ihrer zentralen Achse und dem visuellen Fokus auf die Fensterfront am Ende des Gangs. Zwar bleibt die physische Achse nach der Raumöffnung bestehen, jedoch beginnt sich die Aufmerksamkeit leicht nach links zu verschieben. Über dem ersten Ausstellungsbereich tritt ein neuer, nicht frontal gerichteter, sondern diffuser Lichtakzent in Erscheinung. Die Quelle bildet der natürliche Lichteinfall durch das transluzente Dach. Obwohl sich die tatsächliche Raumhöhe in diesem Abschnitt nicht verändert, wird der Raum visuell nun auch in seiner Höhe etwas geöffnet. Im Vergleich zu den Wandöffnungen zur Garderobe zuvor auf der rechten Seite, die lediglich funktional erscheinen und die Raumwirkung nicht nachhaltig beeinflussen, hat dieser Lichtakzent eine klare gestalterische und atmosphärische Wirkung: Er signalisiert eine neue Qualität des Raums. Hier beginnt der Ausstellungsbereich, hier beginnt die Kunst. Der Fokus wechselt so allmählich von der frontal geleiteten Bewegung zur seitlichen Öffnung und inszeniert eine räumlichen Neuausrichtung.

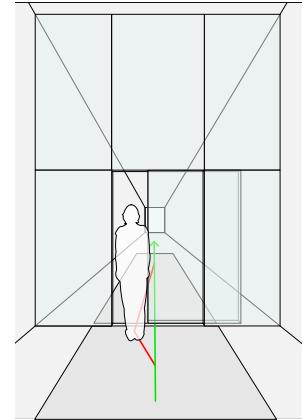


Abb. 29. Öffnungsverhalten Schiebetüre  
(Autorinnen, 2025)

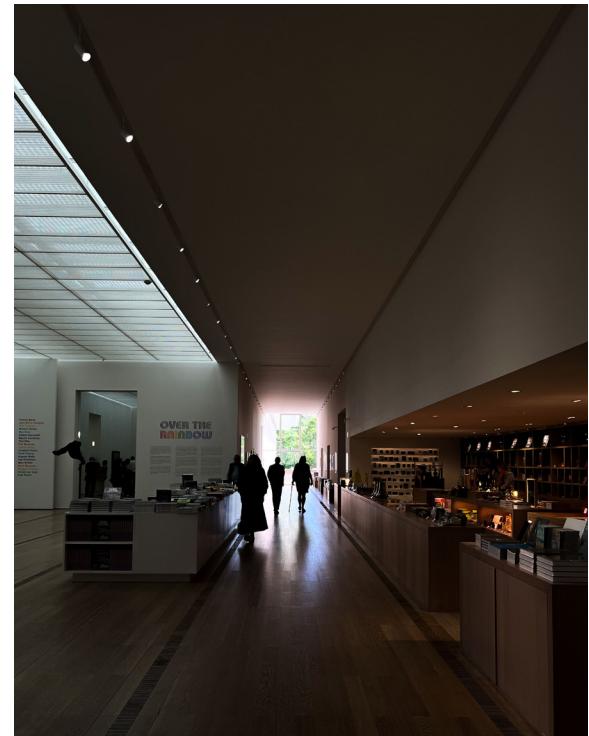


Abb. 30. Lichtakzente in Fensterfront und Decke; bearbeitete Fotografie  
(Autorinnen, 2025)

## 5. Vergleich

Hinweis: Nachfolgend wird das Kunstmuseum Basel | Gegenwart als «KB|G» und die Fondation Beyeler als «Fondation» bezeichnet.

### Übergeordnete Beobachtungen

Die beiden analysierten Kunstmuseen stellen in ihrem Umgang mit Raum, Bewegung und Atmosphäre zwei unterschiedliche Konzepte musealer Raumfolgen dar. Während das KB|G von einem Wechselspiel aus Öffnung und Verengung lebt, setzt die Fondation auf eine strengere Geradlinigkeit, die die Besucher\*innen entlang einer visuell betonten Achse durch die ersten Abschnitte der Raumfolge leitet. Der Weg zur Kunst in der Fondation erfolgt mittels einem konstantem Bewegungsfluss durch eine Abfolge gleichdimensionierter, aufeinanderfolgender Räume, während er im KB|G von ineinandergreifenden Momenten der Bewegung und des Innehalten rhythmisiert.

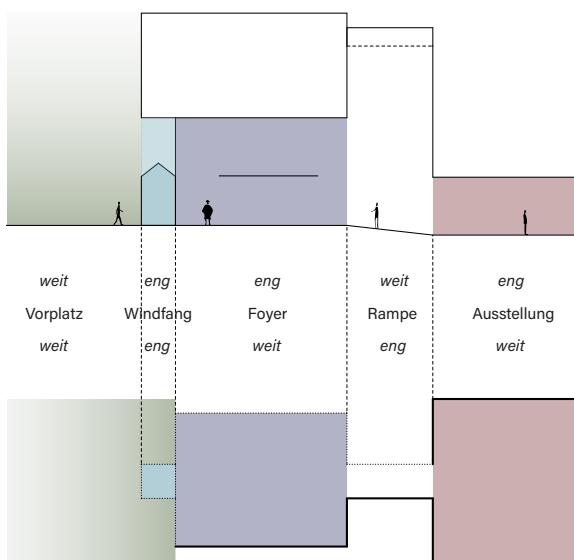


Abb. 31. Schema Raumdimensionen KB|G (Autorinnen, 2025)

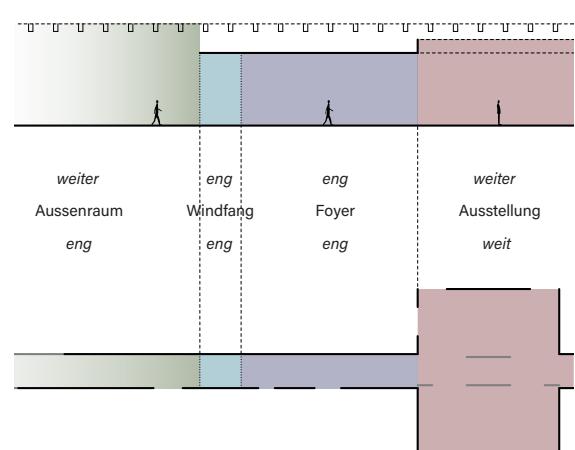


Abb. 32. Schema Raumdimensionen Fondation (Autorinnen, 2025))

### Kontext und räumlicher Aufbau

Bereits im Außenraum zeigen sich durch den jeweiligen städtebaulichen Kontext grundlegende Unterschiede zwischen den beiden Kunstmuseen. Mit seinem Zugang über einen asphaltierten Vorplatz, dessen Materialität nahtlos vom Strassenraum übergeht, fügt sich das KB|G in den urbanen Kontext ein. Die Nähe zur Fassade auf dem Vorplatz erlaubt erste Blickbezüge in den Ausstellungsbereich im Innern des Gebäudes – ein Moment subtiler Offenheit, der die Schwelle zur Kunst ohne dramatische Geste ankündigt und von einem Gefühl sowohl spannungsvoller Neugierde als auch unvorhergesehener visueller Konfrontation gezeichnet ist.

Im Gegensatz dazu befindet sich die Fondation in einer Parkanlage, räumlich deutlich vom urbanen Gefüge Riehens zurückgezogen. Der Zugang durch ein Tor in der massiven Mauer ist eine klare Abgrenzung, die zugleich den Übergang in einen neuen Kontext markiert. Der Weg durch den Park wirkt inszenierter. Die Fenster zum Ausstellungsbereich spiegeln stark, sodass hier keine Blickbezüge in den Ausstellungsbereich im Innern des Gebäudes möglich sind – ein erster Ausdruck der Zurückhaltung, mit der das Innere sich erst nach mehreren Schwellen offenbart.

### Übergang zu Windfang und Foyer

Im KB|G geschieht der Übergang vom Vorplatz zum Innenraum über ein gläsernes, eingeschobenes Volumen, das sich in seinen Raumdimensionen verengt. Dieses skulpturale Häuschen als Windfang weist von aussen nach innen zweimal dieselbe Türsituation auf. Das Foyer empfängt die Besucher\*innen mit einer (kurzzeitigen) Öffnung in Höhe und Breite. Die Kombination aus reduzierter Materialität – helle Wände, beiger Boden, schwarzer Empfangstresen – und dem freien Blick zum Ausstellungsbereich vermittelt Orientierung und lässt Raum für eine erste Wahrnehmung der Kunst. Hier geschieht eine bewusste Entschleunigung.

In der Fondation hingegen ist der erste Innenraum – ebenfalls ein Windfang mit identischer Gestaltung von Eintritt und Austritt – eine Fortsetzung des Außenraums. Die Raumbreite verändert sich nicht und die Raumhöhe bleibt annähernd konstant, was den Übergang subtil gestaltet. Der rötliche Porphyrtreppenabsatz zieht sich als Wandverkleidung in den Innenraum, wodurch eine fließende Verbindung von außen nach innen entsteht. Mit dem Übertritt ins Foyer markiert der Materialwechsel zu weißem Putz dann einen bewussten Wechsel zu einer neutraler gestalteten Atmosphäre, was die Besucher\*innen jedoch nicht zum Anhalten verleitet, sondern weiterführt.

### **Das Foyer als Ort der Orientierung oder des Durchgangs**

Das Foyer des KB|G präsentiert sich als tatsächlicher Verteilerraum. Seine Positionierung inmitten zweier möglicher Wege – zur linken Rampe oder rechten Passerelle – verlangt nach einer Entscheidung bezüglich der weiteren Bewegungsrichtung. Der Blickbezug zum linken Ausstellungsbereich deutet dabei eine mögliche Wahl bereits an. Hier kann innegehalten, geschaut und gewählt werden.

Im Gegensatz dazu bleibt das Foyer der Fondation als länglicher Gang funktional. Seine Dimensionen gleichen jenen der vorherigen Abschnitte, was das Gefühl eines linearen Weges verstärkt. Die Garderobe erscheint als kaum wahrnehmbare Öffnung, die den Weg geradeaus nicht stört. Hier wird nicht innegehalten, sondern weitergegangen. Das Foyer ist somit nicht Verteilerraum, sondern Bestandteil einer durch choreografierten Raumfolge, die die Entscheidung der weiteren Bewegungsrichtung vorweg nimmt.

### **Die Rolle des Lichts**

In beiden Museen spielt natürliches Licht eine zentrale Rolle, jedoch auf sehr unterschiedliche Weise. Im KB|G wird das Licht vorwiegend durch die Glashalle und die Verbindungsrampe wahrgenommen. Die vorherrschenden Lichtsituationen schaffen Tiefe und bieten Orientierung, übernehmen aber keine direkt leitende Funktion. Sie begleiten die Raumfolge.

In der Fondation hingegen übernimmt das Licht eine deutlich aktivere Rolle. Von weit hinten erscheint ein starker Lichtakzent – einfallend durch die dem Eingang gegenüberliegenden Fensterfront – als visueller Fokuspunkt, der den Blick in die Tiefe des Gangs zieht. Die seitliche Öffnung zur Ausstellung links lässt ergänzend dazu eine neue Lichtsituation entstehen: Ein diffuser Akzent über dem Ausstellungsbereich, der den Fokus nicht direkt auf sich zieht, sondern subtil die Aufmerksamkeit umlenkt. Das Licht gibt hier nicht nur Tiefe, es verweist auch auf die Bewegungsrichtung und räumliche Bedeutung.

### **Übergang zur Kunst**

Im KB|G erfolgt der Eintritt in die Ausstellung entweder über die leicht abfallende Rampe zur Linken oder die Passerelle zur Rechten. Die Rampe ist offen, lichtdurchflutet und wird vom Bezug zur darüberliegenden Galerie begleitet. Die Passerelle ist schmäler, jedoch ebenfalls hell und transparent. In beiden Fällen wird Bewegung gefördert und gleichzeitig potenziell verlangsamt, bevor sie in den Ausstellungsraum mündet. Die Architektur schafft hier Orte des Wechsels und erlaubt den Besucher\*innen eine bewusste Entscheidung, wohin sie sich wenden möchten. Der Übergang zur Kunst ist vorbereitet, aber nicht zwingend linear.

In der Fondation hingegen löst sich die lineare Raumfolge erst nach der Ticketkontrolle überhaupt ein erstes Mal auf. Die horizontale Öffnung zur Linken signalisiert durch Licht und Raumstruktur: Hier beginnt die Kunst. Die tatsächliche Raumhöhe bleibt gleich, die Wahrnehmung jedoch verändert sich. Es ist ein klar ge- setzter Moment der Entfaltung, ein dramaturgischer Höhepunkt der bis dahin konsequent linear geführten Bewegung. Die zuvor verfolgte Achse bleibt zwar bestehen, die visuelle Aufmerksamkeit wendet sich doch von da hin zum geöffneten Ausstellungsbereich.

### **Fazit**

Die beiden untersuchten Museen verkörpern zwei unterschiedliche architektonische Haltungen im Umgang mit Raum und Bewegung. Das KB|G lebt von dem Wechselspiel und offenen Charakter seiner Räume im Rahmen des urbanen Umfelds. Seine Raumfolge erlaubt individuelle Entscheidungen und bietet Momente des Innehaltens bereits auf dem Weg zur Kunst. Die Fondation hingegen setzt auf Linearität und ein gezieltes Durchschreiten in einer dafür angelegten Umgebung. Ihre Architektur leitet mittels Einsatz von Lichtpunkten und der damit verbundenen Führung des Blicks und der Bewegung.

## 6. Fazit

### 6.1. Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass Raumfolgen und die Grenzen zwischen ihren Abschnitten das subjektive Erleben von Kunstmuseumsarchitektur erheblich beeinflussen. Anhand zweier konkreter Beispiele konnte nachvollzogen werden, wie architektonische Mittel Bewegungsflüsse formen, Übergänge gestalten und Atmosphäre erzeugen. Diese Erkenntnisse sind unter die zuvor definierten, übergeordneten Analyseparameter Proportion und Dimension, Materialität und Farbgebung sowie Lichtsituation einzuordnen. Eränzend dazu kommt die Untersuchung räumlicher Grenzen und dadurch entstehenden Übergängen sowie vorhandenen Blickbezügen.

#### **Proportion und Dimension**

Es zeigt sich, dass die Proportionen und Dimensionen einzelner Abschnitte sowie ihr Verhältnis zueinander wesentlich zur räumlichen Orientierung und zum Bewegungsverhalten der Besucher\*innen beitragen. Eine konstant gehaltene Raumhöhe und -breite über mehrere aufeinanderfolgende Abschnitte hinweg erzeugt einen klar gerichtete Bewegungssachse, die erst durch eine prägnante Öffnung unterbrochen wird bzw. sich neu ausgerichtet. Wird hingegen mit wechselnden Dimensionen gearbeitet, etwa durch Verengungen und Weitung, so entsteht ein dynamisches Raumgefühl, das zwischen Beschleunigung und Entschleunigung variiert.

#### **Materialität und Farbgebung**

In Bezug auf Materialität und Farbgebung konnte festgestellt werden, dass deren Wirkung weniger aus dem Material an sich resultiert, sondern vielmehr aus dessen Kontext, Positionierung und den dadurch entstehenden Kontrasten. Räume mit konsequenter Materialführung entfalten eine in sich übergehende Wirkung. Sie eignen sich besonders für Übergänge, für die ein Moment der Kontinuität gewünscht ist. An Stellen, an denen sich die Raumfunktion oder die Atmosphäre ändert, wird der gezielte Materialwechsel hingegen zu einem wichtigen gestalterischen Mittel. Besonders wirksam sind solche Wechsel, wenn sie zusammen mit einer Veränderung der Lichtführung oder der Raumdimension auftreten. Bemerkenswert ist auch, dass eher expressive Materialien häufiger im Außen- oder Schwellenbereich eingesetzt werden, während der Innenraum mit zunehmender Nähe zur ausgestellten Kunst eher neutral gestaltet ist.

#### **Lichtsituation**

Je nach gestalterischem Konzept erwies sich die Lichtsituation als unterschiedlich gewichtet, aber stets relevant. In einigen Fällen kann Licht in erster Linie dazu dienen, architektonische Elemente zu akzentuieren oder die natürliche Orientierung zu unterstützen, beispielsweise durch die Betonung von Raumtiefen oder die Markierung von Übergängen. In anderen Fällen übernimmt das Licht eine stärker dramaturgische Rolle. Ein gezielt gesetzter Lichtakzent kann die Bewegung durch eine Raumabfolge lenken, visuelle Spannung erzeugen und eine Hierarchie der Abschnitte aufbauen. Dennoch zeigte sich, dass Licht in musealen Raumfolgen selten allein oder zur übersteigerten Gestaltung von Übergängen eingesetzt wird (siehe expressive Lichtinstallationen als Gegenbeispiel) – es ist vielmehr Teil eines gestalterischen Ganzen, in dem auch Raumdimension, Materialität und Funktion aufeinander reagieren.

#### **Räumliche Grenzen und Übergänge**

Die Analyse hat gezeigt, dass Übergänge auf verschiedenen Ebenen gestaltet sein können: Physisch durch Schwellen, Türen oder Wände, atmosphärisch durch Licht und Materialien oder strukturell durch Proportionen und Raumrichtungen. Die Art und Weise, wie diese Übergänge wahrgenommen werden, entscheidet darüber, ob sich ein kontinuierlicher Raumfluss ergibt oder der Raum in Abschnitte gegliedert wird. Besonders wirksam sind gestaffelte Übergänge, bei denen die Veränderung der Raumqualität schrittweise erfolgt, beispielsweise durch eine Kombination aus Materialwechsel, veränderter Beleuchtung und einem sich öffnenden Blickbezug. Durch diese Staffelung werden Übergänge nicht nur als Schwelle erlebt, sondern als eigenständiger Moment innerhalb der Raumfolge.

### Blickbezüge

In diesem Zusammenhang spielen Blickbezüge eine zentrale Rolle. Sie geben Orientierung, wecken Erwartungen und ermöglichen einen Ausblick auf Kommendes. In linearen Raumfolgen können sie durch eine markante Lichtquelle verstärkt werden, wodurch eine klare Richtung entsteht. In komplexer strukturierten Raumabfolgen erzeugen gezielte visuelle Öffnungen Zwischenstationen der Aufmerksamkeit. Diese laden zum Innehalten oder zur Entscheidung über die nächste Bewegung ein.

### Fazit

Raumfolgen in Kunstmuseen sind mehr als eine Abfolge funktionaler Abschnitte. Sie sind ein Zusammenspiel von Raumproportion, Materialität, Licht, Übergang und Blickbezug. Dabei hat die Architektur nicht bloss die Aufgabe, Bewegungsrichtungen zu lenken oder Funktionen zu trennen. Sie soll und kann auch sinnliche und atmosphärische Qualitäten erzeugen, die das Erleben der Kunst vorbereiten und begleiten.

Die anhand der vorgelegten Arbeit gewonnenen Erkenntnisse lassen sich wie folgt verallgemeinern:

- Raumdimensionen – ob wechselnd oder gleichbleibend – lenken Bewegung
- Rhythmische Veränderungen erzeugen Aufmerksamkeit
- Materialität wirkt durch Kontrast und Wiederholung
- Gezieltes Licht und Blickbezüge unterstützen die Orientierung

Für die innenarchitektonische Praxis bedeutet dies: Wer Räume gestaltet, gestaltet auch Bewegungen, Atmosphären und Übergänge – und damit die Haltung, mit der Menschen einem Ort begegnen. Gerade im musealen Kontext, in dem es um konzentriertes Wahrnehmen, bewusste Entschleunigung und generelles Erleben geht, ist die Qualität der Übergänge von entscheidender Bedeutung.

## 6.2. Weiterführende Themen

### Einfluss von Tages- und Jahreszeit

Der Zeitpunkt für die vor Ort durchgeführte Analyse der Raumfolge dieser zwei Kunstmuseumsgebäude fiel auf verschiedene Tage im Frühling und fand jeweils im Verlauf des Vor- und (frühen) Nachmittags unter ähnlichen Wetterbedingungen (sonnig mit wenigen Wolken) statt. Eine weiterführende Frage wäre daher, wie sich die Wahrnehmung dieser Raumfolgen je nach Tages- und Jahreszeit verändert.

Welche Auswirkungen haben unterschiedliche Lichtsituationen auf die Raumwahrnehmung, das Tempo und die Ausrichtung der Bewegung?

Welche Rolle spielt das Wetter für das Erleben von Architektur, insbesondere in Abschnitten des Außenbereichs?

### Das Kunstmuseumsgebäude in seiner Umgebung

Auch die Wechselwirkungen zwischen dem Gebäude und seiner Umgebung könnten tiefer erforscht werden. Bereits diese zwei Analyse-Objekte wiesen Unterschieden auf: Während das KB|G in einen dichten städtischen Kontext eingebettet ist und damit zwangsläufig auf Nachbarbauten, Straßenraum und urbane Rhythmen reagiert, befindet sich die Fondation in einem landschaftlich inszenierten Kontext.

Inwiefern beeinflussen die jeweiligen Kontexte die Architektur selbst, ihre Materialwahl, ihre Fassadenlogik, ihre Lichtführung – und letztlich das Verhalten und Erleben der Besucher\*innen?

### Analyse verschiedener Museumstypen

Um ein breiteres Spektrum an Raumfolgen und Übergangsformen festzuhalten und somit umfassendere, noch allgemeiner anwendbare Aussagen treffen zu können, müssten weitere Museumsbauten mit größeren Unterschieden innerhalb ihrer Gestaltung analysiert werden. Dafür geeignet wären z.B. Museumsbauten mit experimentellen, labyrinthischen Raumkonzepten.

**Das Verhältnis zwischen Raumfolge und kuratorischem Konzept**

Eine weitere Fragestellung betrifft die Verbindung zwischen architektonischer und kuratorischer Inszenierung. Eine vergleichende Analyse verschiedener kuratorischer Strategien in Bezug auf ihre räumliche Entfaltung könnte hier wertvolle Erkenntnisse liefern.

Inwiefern greifen die Raumfolge und das (wechselnde) Ausstellungskonzept ineinander?

Gibt es Fälle, in denen die Ausstellung bewusst gegen die Raumlogik arbeitet, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen?

**Die ungeschulte Wahrnehmung**

Da die vorliegende Analyse aus der Perspektive zweier Innenarchitektur-Studentinnen erfolgt ist, stellt sich die Frage, inwiefern die geschulte Aufmerksamkeit für räumliche Übergänge, Materialwechsel oder Lichtführung unsere Wahrnehmung geprägt hat.

Wie unterscheidet sich die Wahrnehmung musealer Raumfolgen zwischen architektonisch geschulten und ungeschulten Besucher\*innen und welche zusätzlichen Erkenntnisse hätte eine vertiefende Untersuchung durch gezielte Befragungen vor Ort liefern können?

Oder genau anders herum: Wie unterscheidet sich die Wahrnehmung von Studentinnen und Personen mit längerer Erfahrung aus der Branche?

**Berücksichtigung weiterer Sinne**

In dieser Arbeit lag der Fokus auf dem Sichtbaren: Raumproportionen, Materialität, Licht und Blickbezüge. Dabei blieb unberücksichtigt, welchen Einfluss beispielsweise die Akustik im Windfang, sich verändernde Schritt-Geräusche auf bestimmten Bodenbelägen oder das Echo in grossen Foyers auf das subjektive Erleben hat. Eine gezielte sensorische Erweiterung der Analyse könnte neue Perspektiven auf die atmosphärische Qualität architektonischer Übergänge eröffnen. Dabei stellt sich auch die Frage, inwiefern die sensorische Wahrnehmung mit dem kuratorischen Konzept in Zusammenhang steht, beispielsweise wenn der Weg nicht zu gerahmten Gemälden, sondern zu immersiven Installationen oder auditiv erfahrbaren Werken führt.

## 7. Verzeichnisse

### 7.1. Literaturverzeichnis

- Boettger, T. (2014). *Schwellenräume : Übergänge in der Architektur. Analyse- und Entwurfswerkzeuge* (1. Aufl.). Birkhäuser, <https://doi.org/10.1515/9783038213963>.
- Bucher, S. (2020). *Kunstmuseum Basel | Gegenwart*. Aufgerufen von <https://www.architekturbibliothek.ch/bauwerk/museum-fuer-gegenwartskunst/> (11.04.2025).
- Cugurullo, F. (2018). *Rev. of Starchitecture. Scenes, actors and spectacles in contemporary cities*. In *Urban Geography*, 39(9), 1451–1453. <https://doi.org/10.1080/02723638.2018.1464265>.
- Fondation Beyeler (2017). *Die Fondation Beyeler*. Aufgerufen von [https://www.fondationbeyeler.ch/fileadmin/user\\_upload/Presse/Medienmitteilungen\\_D/D\\_Die\\_Fondation\\_Beyeler\\_Allg\\_2017.pdf](https://www.fondationbeyeler.ch/fileadmin/user_upload/Presse/Medienmitteilungen_D/D_Die_Fondation_Beyeler_Allg_2017.pdf) (20.04.2025).
- Fondation Beyeler (o.D.). *Vom Antiquariat zur Fondation Beyeler*. Aufgerufen von <https://www.fondationbeyeler.ch/museum/geschichte> (12.04.2025).
- Heuser, K. C. (1989). *Grundlagen, Gestaltungsregeln und Gesetzmässigkeiten* (4. Aufl.). Augustus.
- Janson, A., & Tigges, F. (2013). *Grundbegriffe der Architektur: Das Vokabular räumlicher Situationen* (1. Aufl.). Birkhauser.
- Kunstmuseum Basel | Gegenwart (o.D.). *40 Jahre Kunstmuseum Basel | Gegenwart*. Aufgerufen von <https://kunstmuseumbasel.ch/de/veranstaltungen/veranstaltungshighlights/40-jahre-kunstmuseum-basel-gegenwart> (12.04.2025).
- Lessmann, S. (o.D.), *Wer definiert wie und für wen welche Räume?*. In *WER\_DEFINIERT\_Lessmann\_fuer\_Web\_Ulm\_2020\_Kunstmuseum Bonn für Gegenwartskunst*.
- Mack, G., & Szeemann, H. (1999). *Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Birkhäuser - Verlag für Architektur.
- Naredi-Rainer, P. von, & Hilger, O. (2004). *Entwurfsatlas Museumsbau* ([Deutsche Ausgabe]). Birkhäuser.
- Paul, S., Weinhold, J., Geppert, A. C. T., & Jensen, U. (2015). *Kommunizierende Räume. Das Museum*. In *Ortsgespräche* (Bd. 3, S. 341–358). transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839403129-014>.
- Piano, R., Hiller, H.-P., & Fondation Beyeler. (1998). *Renzo Piano - Fondation Beyeler : ein Haus für die Kunst*. Birkhäuser - Verl. für Architektur.
- Schittich, C. (2018). Gebäude, die Zeichen setzen / Landmark Buildings : Ein Blick in drei Jahrzehnte Architektur / A Review of Three Decades of Architecture (C. Schittich, Hrsg.; zweisprachige Ausgabe). DETAIL,, <https://doi.org/10.11129/9783955533854>.
- Steinegger, J. C. (1980). Museum für Gegenwartskunst. In *Werk, Bauen + Wohnen*, 12, S. 24–3. <https://doi.org/10.5169/seals-51545>
- Torday, R. (2005). The Iconic Building: The Power of Enigma. In *Architects' journal* (London) (Vol. 221, Number 23, pp. 215–215). Emap Limited.

## 7.2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Materialübergänge Windfang Fondation Beyeler (Autorinnen, 2025).....	2
Abb. 2. Schema: Verringerung der optischen Höhen-, Tiefenwirkung durch Bauelemente (Heuser, 1989).....	6
Abb. 3. Aussenansicht Altbau und Neubau (zVg von Kunstmuseum Basel I Gegenwart, 2025).....	9
Abb. 4. Blicke auf das Museumsgebäude, 1980 (Steinegger, 1980, S.25).....	10
Abb. 5. Blick von Ausstellungsbereich zu Foyer (zVg Kunstmuseum Basel I Gegenwart, 2025).....	10
Abb. 6. Axonometrie Erdgeschoss (Steinegger, 1980, S.25) .....	10
Abb. 7. Situationsplan Basel (Autorinnen, 2025).....	11
Abb. 8. Axonometrie Analyse-Abschnitte (Steinegger, 1980, S. 25 // Autorinnen, 2025).....	11
Abb. 9. Aussenansicht Neubau (Autorinnen, 2025) .....	11
Abb. 10. Frontal- und Seitenansicht Windfang (Autorinnen, 2025).....	12
Abb. 11. Blick vom Ausstellungsbereich links zu Rampe und Foyer (zVg Kunstmuseum Basel I Gegenwart, 2025).....	13
Abb. 12. Blick vom Foyer durch Verbindungspasserelle rechts (Autorinnen, 2025) .....	13
Abb. 13. Schema Raumdimensionen (Autorinnen, 2025).....	14
Abb. 14. Abfolge der Raumdimensionen (Steinegger, 1980, S. 25 // Autorinnen, 2025).....	14
Abb. 15. gerahmte Komposition; bearbeitete Fotografie (Autorinnen, 2025) .....	14
Abb. 16. Blickbezug zwischen Foyer und Ausstellungsbereich (zVg Kunstmuseum Basel I Gegenwart, 2025 // Autorinnen, 2025) .....	15
Abb. 17. Aussenansicht Gebäude im Kontext der Parkanlage (Autorinnen, 2025).....	17
Abb. 18. Anschluss Boden, Wand, Decke (Autorinnen, 2025) .....	18
Abb. 19. Blickachse durch das Gebäude (Autorinnen, 2025) .....	18
Abb. 20. Situationsplan Riehen (Autorinnen, 2025).....	19
Abb. 21. Axonometrie Analyse-Abschnitte (Piano, 1998 // Autorinnen, 2025).....	19
Abb. 22. Beginn des Analyse-Perimeters (Autorinnen, 2025).....	19
Abb. 23. Ansicht Fassade mit Haupteingang (Autorinnen, 2025).....	20
Abb. 24. Blickbezug durch Spiegel (Autorinnen, 2025) .....	20
Abb. 25. Aufweitung zum Ausstellungsbereich (Autorinnen, 2025) .....	20
Abb. 26. Schema Raumdimensionen (Autorinnen, 2025) .....	21
Abb. 27. Skizze Fluchtpunkt im Lichtakzent (Autorinnen, 2025).....	21
Abb. 28. Spiegelung im Fenster (Autorinnen, 2025) .....	21
Abb. 29. Öffnungsverhalten Schiebetüre (Autorinnen, 2025) .....	22
Abb. 30. Lichtakzente in Fensterfront und Decke; bearbeitete Fotografie (Autorinnen, 2025).....	22
Abb. 31. Schema Raumdimensionen KB G (Autorinnen, 2025) .....	23
Abb. 32. Schema Raumdimensionen Fondation (Autorinnen, 2025)) .....	23

## 8. Eigenständigkeitserklärung

Die Verfasserinnen bestätigen mit ihrer Unterschrift, dass die vorliegende Arbeit selbstständig, ohne fremde Hilfe und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt wurde.

Die aus fremden Quellen (einschliesslich elektronischen Quellen) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht vorgelegt worden.



Luzern, den 12. Juni 2025  
Stefanie Anlauf



Horw, den 12. Juni 2025  
Nicole Weilenmann