

Axel Christoph Gamp

Vom Nutzen und Zweck der Museen

Die drei Grundkategorien Vitruvs und der Bau von (neuen) Museen

Museen spriessen weltweit wie Pilze aus dem Boden. Auch die Schweiz ist Teil des Booms.

Der Bautypus ist zu einer prestigeträchtigen Aufgabe geworden, an der sich manche Architektinnen und Architekten zu profilieren versuchen. Da ist es vielleicht angezeigt, wieder einmal die Grundkategorien guten Bauens in Erinnerung zu rufen.

Der römische Architekt und Architekturtheoretiker Vitruv hatte bekanntlich den Nutzen, *Utilitas*, die Schönheit, *Venustas*, und die Stabilität, *Firmitas*, als Grundkategorien guten Bauens eingeführt. Gelegentlich lohnt es, sich daran zu erinnern. Insbesondere für den Typus des Museums spielen alle drei eine eminente Rolle, allerdings nicht in gleichem Masse. Unter ihnen besteht eine Hierarchie. Gerade dort, wo Bauten eine klare Funktion zugewiesen ist, wird die *Utilitas* den ersten Rang einnehmen. Die Architektur tritt gegenüber dem Zweck in eine dienende Funktion. Im Kontext des Museumsbaus wird man annehmen dürfen, dass darunter die optimalen Konditionen zur Ausstellung der dort versammelten Artefakte zu verstehen seien. Aufgabe der *Utilitas* muss es also sein, Raum-, Licht-, Klima- und Lagerverhältnisse zugunsten der ausgestellten Werke zu optimieren.

Eine solche Vorstellung erweist sich bei genauerem Hinschauen aber als hoffnungslos überholt – denn die Prämissen haben sich entscheidend verändert. War im 19. Jahrhundert das Verhältnis von Ausstellungsfläche zu den sogenannten Serviceflächen 9:1, so ist es heute im Schnitt 1:2.¹ Die Anforderungen an den Nutzen sind also grundsätzlich andere. Bookshop, Cafeteria und all die anderen Nebenräume übernehmen schon bei der Planung die Führung.

Die Ausdehnung der Sekundärflächen konkurriert gleichzeitig mit einem anderen Sachverhalt, der seinerseits geeignet wäre, das Primat der Ausstellungsflächen wieder zu reklamieren. Seitdem die *Arte povera* beabsichtigte, sich dem Zugriff des Museums durch immer grössere Werke zu entziehen, dieses jedoch durch immer grössere Bauten den Ausreisser gleich wieder einzufangen suchte, musste zwangsläufig der Raumbedarf der Museen wachsen. Dabei hat sich auch das Verhältnis zwischen Anzahl ausgestellter Werke und Raumkubatur entschieden verschoben. Wo

ehedem in Kabinetten in Petersburger Hängung unzählige kleinformatige Werke zueinanderfanden, verlangt ein Werk von mehreren Quadrat- oder sogar Kubikmetern Grösse ultimativ nach Splendid Isolation.

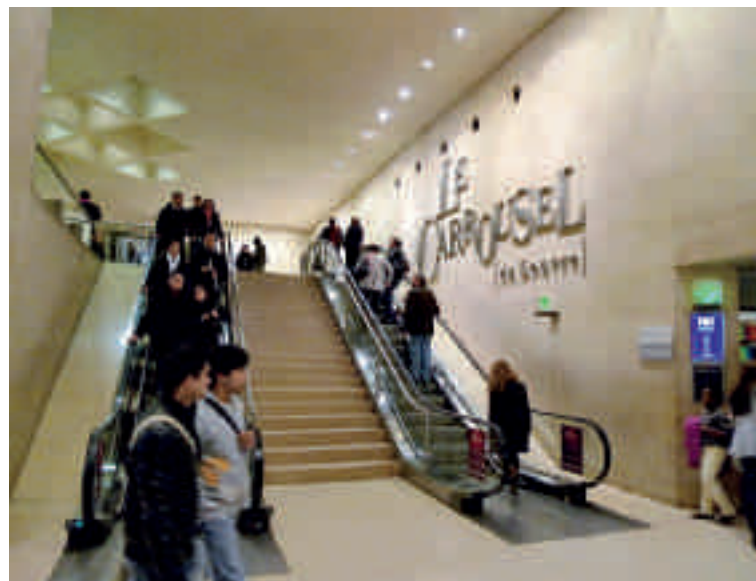
Als Drittes tritt hinzu, dass der Begriff der *Utilitas* einem inhaltlichen Wandel unterworfen wurde. Ihr ursprünglicher Zweck im Museumsbau, nämlich guten Ausstellungsraum bereitzustellen, musste zugunsten zweier anderer Aspekte in den Hintergrund treten. Nützlichkeit hat eine neue Färbung erhalten. Jeder Museumsbau ist heute Diener zweier Herren: der Kommunikation und des Marktes. Ins kollektive Bewusstsein tritt, was kommunikabel ist. Kommunikabel sind Ereignisse. Jedes Museum muss also gleichzeitig auch Ereignis- und Erlebnisraum werden, um sich in einem umkämpften Markt – das zweite Merkmal einer neu definierten *Utilitas* – behaupten zu können. Markt und marktwirtschaftliche Tendenzen umklammern Museumsbauten auf ganz verschiedene Arten: Zum einen wächst der Sammlungsbestand immer schneller unter den Konditionen eines angeheizten Kunstmarkts, in dem nur zu einem frühen Stadium in der aufstrebenden Karriere einer Künstlerin oder eines Künstlers noch preisgünstig Werke zu erwerben sind. Zum anderen dominieren die erwähnten Sekundärräume das Bild des Museums in einer Weise, wie es vielleicht der neue Louvre am schlagendsten illustriert, wo an den zentralen unterirdischen Eingangsbereich eine veritable Shopping-Mall anschliesst. Eventkultur und Markt haben für die *Utilitas* bei der Typologie des Museums völlig neue und andersartige Impulse versetzt.

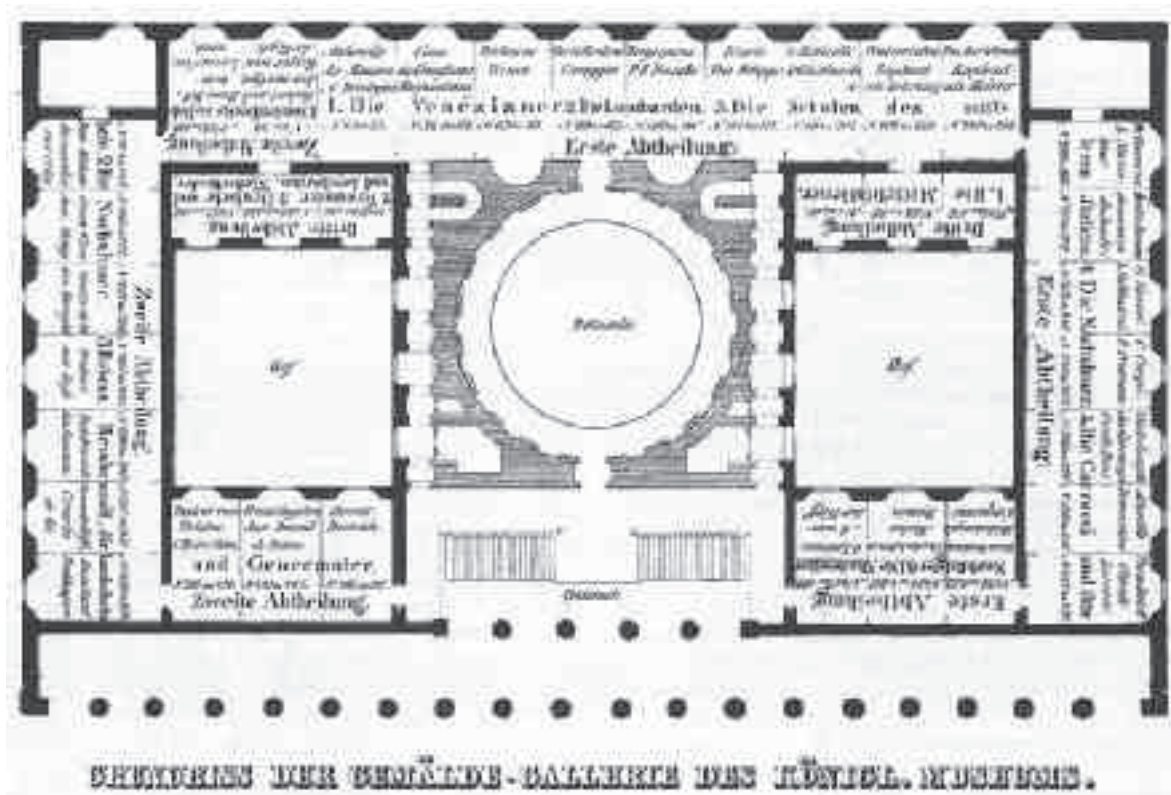
Wie der Wandel die Typologie beeinflusst hat und wo sie heute steht, vermag ein kurzer Blick auf die Geschichte des Museumsbaus zu dokumentieren, der gleichzeitig eine Geschichte des Sammlungswesens umfasst. Dadurch erscheint

»

Die Fondation Beyeler in Riehen, das meistbesuchte Kunstmuseum der Schweiz, feiert 2017 sein 20-jähriges Bestehen.

Der Bau von Renzo Piano mit seiner Saaltypologie fügt sich nahtlos in die Landschaft (oben), Foto Mark Niedermann. Unten: Museumsshop in der Fondation Beyeler und Museum-Mall unter dem Louvre, Paris. Der Anteil der kommerziell genutzten Räume steigt in Museumsbauten tendenziell stark an. Den bisherigen Höhepunkt hat zweifelsfrei der Louvre mit seiner Shopping-Mall erreicht. Fotos Mark Niedermann, Jean-Louis Zimmermann





Berlin, Altes Museum.
 Der 1830 eröffnete Museumsbau von Karl Friedrich Schinkel ist der Idealtypus des klassischen Museums, das alle Gattungen umfasst, aber in getrennten Räumen präsentiert. Die Rotunde war für die Skulptur vorgesehen, die umgebenden Räume für die Malerei. Eine Bibliothek ergänzt das Ganze.
 Aus: Dr. G. F. Waagen. *Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königl. Museums zu Berlin.* Berlin 1830

eine Hintergrundfolie, vor der sich das Geschehen in der Gegenwart besser einordnen lässt.

Typenfragen²

Seit der Antike sind Museen bekannt. In Europa brachte die Renaissance erste öffentlich zugängliche Museen hervor. Der Form nach zunächst als kleine Kabinette ausgebildet, entwickelten sie sich allmählich zum eigenen langgezogenen Baukörper, der Galerie. Die erste öffentliche Kunstsammlung, jene von 1662 in Basel, die aus dem Ankauf des Amerbach-Kabinetts hervorging, verband sich zur Präsentation allerdings mit keinem eigenen Bautypus, sondern wurde im schon vorhandenen Haus zur Mücke am Münsterplatz ausgestellt. Im ausgehenden 17. Jahrhundert begann sich überall in Europa der Sammlungsbestand der älteren Sammlungsform, nämlich der Kunst- und Wunderkammer, in der *Artificialia* und *Naturalia* (Kunst- und Naturobjekte) vereint waren, nach Gattungen aufzutrennen. Daraus erwuchs der Wunsch nach adäquaten Schauräumen, in denen jede Gattung für sich vorgeführt werden konnte. So wusste sich der Kennerblick im Vergleich zu formen. Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk entfernten sich allmählich räumlich voneinander. In den frühen Museumsbauten der bürgerlichen

Gesellschaft, etwa in Schinkels Altem Museum in Berlin, nahm eine zentrale Rotunde die Skulpturen auf. Für die Gemälde waren die Räume darum herum vorgesehen. Nicht selten rundete eine solche Kombination eine Bibliothek ab. Skulptur, Malerei und Bibliothek bildeten also separierte, aber nicht aufgelöste Einheiten. So fanden alle drei noch Eingang ins Centre Pompidou in Paris in den 1970er Jahren.

Was hier als Typus angedeutet wird, bildete sich im ausgehenden 18. Jahrhundert allmählich aus. Aus einem zähen Ringen um die ideale Form ging eine Architektur hervor, die sich als «Kulturmonument» palastartig oder gar mit sakralem Pathos im urbanen Kontext in Szene setzt. Die Sammlung wird um zentrale Höfe herum in langen Gängen, gelegentlich zu einzelnen Kojen unterteilt, präsentiert.

Bei Anbruch der Moderne waren Museumsbauten zunächst kaum ein Thema. Erst allmählich veränderte sich der bisherige Typus. Eine Einheitlichkeit lässt sich dabei nicht mehr erkennen. Hermetisch geschlossene Monumentalität wie in Bauten Le Corbusiers steht unvermittelt neben Bauten, die sich komplett gegen den Aussenraum öffnen, wie Mies van der Rohes Neuer Nationalgalerie in Berlin. In Frank Lloyd Wrights Guggenheim Museum in New York lebt gar die zentrale



Rotunde noch fort. Um sie herum schrauben sich die Ausstellungsrampen in die Höhe.

Der Blick auf die aktuelle Gegenwart – auch jener auf Schweizer Bauten – ist vor diesem Hintergrund besonders lohnenswert. Typologisch tendiert unter den geschilderten neuen Anforderungen das multifunktionale Museum auf der einen Seite zur Selbstinszenierung: etwa die Bauten von Frank Gehry, von Daniel Libeskind oder von Zaha Hadid. Auf der anderen Seite ist in einer Art puristischer Gegenbewegung ein Hang zu minimalistischen Tendenzen auszumachen: etwa beim Kunsthaus Bregenz von Peter Zumthor, beim Erweiterungsbau für das Kunstmuseum Winterthur oder beim Kirchner Museum Davos, beide von Gigo/Guyer. Die neuesten Bauten der Schweiz in diesem Kontext einzubetten, wäre ebenso anspruchsvoll wie erhellend.

Dezidiert rückt in diesem Zusammenhang allerdings typologisch nochmals die Frage nach dem Nutzen, der vitruvschen *Utilitas*, in den Vordergrund. Dabei ist hier zusätzlich zu beachten, dass die Varietät der Museen enorm angewachsen ist. Das ist der direkte Ausfluss der weltweit rasant wachsenden Anzahl Museen überhaupt. Um hier nur eine Zahl zu nennen: 2013 wurden allein in China 365 neue Museen eröffnet, also jeden Tag des Jahres eines!³

War ehemals das Museum im Idealfall einer oder einigen wenigen Gattungen gewidmet (Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe), so haben die Nationalmuseen des ausgehenden 19. Jahrhunderts einen letzten Versuch unternommen, nochmals Verschiedenes unter einem Dach zu vereinen. Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich legt davon sprechend Zeugnis ab. Diese Tendenz erwies sich als Einbahnstrasse. Heute überwiegt die Diversifikation: Neuere Museen fokussieren häufig als monothematische Kulturbetriebe auf einen Künstler oder eine Künstlerin – so zum Beispiel das Museum Tinguely Basel, das Museum für Niki de Saint Phalle in Fribourg oder das Museum Franz Gertsch in Burgdorf –, auf einen Sammler, wie die Fondation Louis Vuitton des Sammlers Bernard Arnault in Paris oder die Fondation Beyeler in Riehen bei Basel, oder auf ein Thema, wie etwa das Schweizerische Architekturmuseum in Basel. Dadurch werden die Anforderungen komplexer und vielschichtiger. Umgekehrt sind all jene Ausstellungsarten, die mehrere Gattungen vereinen, zum Beispiel die sogenannten Period Rooms, wo Objekte aus einer begrenzten Zeitspanne zu einem Interieur zusammengestellt werden, beinahe des Teufels.

Kunsthaus in Bregenz von Peter Zumthor.

Der 1997 eröffnete Bau zeichnet sich dadurch aus, dass er auf allen Etagen Tageslicht zur Beleuchtung der Kunstwerke einzusetzen imstande ist. Büroräume, Café und Shop sind im separaten Verwaltungsgebäude rechts untergebracht. Foto Friedrich Böhlinger



Neuere Museen richten den Fokus als monothematische Kulturbetriebe oft auf einen Künstler, so etwa das Museum Tinguely in Basel (oben).

Foto W. Sojka. Unten: Paris, Musée du quai Branly von Jean Nouvel, eröffnet 2006. Die Museumsarchitektur ist ein Beispiel einer kommunizierenden Ästhetik, bei der Architektur und Exponate vom Rezipienten auf ähnliche ästhetische Art wahrgenommen werden. Die für ein klares Verständnis hilfreiche Gliederung tritt in den Hintergrund. Foto A. Praefcke

»

Winterthur, Kunstmuseum, Erweiterungsbau von Gigon/Guyer 1995.

Der architektonisch sehr zurückhaltend formulierte Anbau ermöglicht es, Exponate unter Bedingungen des Tageslichts zu präsentieren und sie ästhetisch bemerkenswert in Szene zu setzen. Fotos Dirk Weiss

Allgemeine Anforderungen

Wie kaum ein anderer Bautypus stellt das Museum also sehr heterogene Anforderungen an die Funktionalität. Der klassische Grundkanon der *Utilitas* ist aber immer noch präsent. Er umfasst grosso modo die Ausstellungskonditionen: Raumfolge, Wände, Boden, Decke, Vitrinen, Sockel, Beleuchtung, Klimakontrolle, Sicherheit, Magazine und Werkstätten. Erweitert werden kann die Liste um mobile Ausstattungstücke, als da wären: Stellwände, Möbel und Beschriftung.

Nicht jede Funktion ist in jedem Museum notwendig. Eine vor allem ist in manchen obsolet geworden oder zumindest weit in den Hintergrund getreten: jene des Sammelns und Bewahrens. Das Museum der Fondation Beyeler besitzt zwar eine fulminante eigene Sammlung, die Museumsräume werden aber zu einem hohen Masse für Wechselausstellungen genutzt. Zu deren Realisierung wird wohl manches Werk aus der eigenen Sammlung als Zugpferd herhalten – nicht in dem Sinne, dass es zwangsläufig in eine eigene Wechselausstellung integriert würde, sondern eher, indem es nach dem *do ut des*-Prinzip als potentielle Leihgabe nach auswärts die Leihgaben von dort nach Riehen lockt. Dem Architekturmuseum in Basel wurden jüngst die Bundessubventionen gestrichen, weil es über keine hinreichend bedeutende Sammlung verfüge, mithin das Kriterium des Bewahrens nicht erfüllen kann. Hier kommt es offenkundig zum Widerstreit zwischen den unterschiedlichen Anforderungen an das moderne Museum.

Innere Ordnung

Mit den unterschiedlichen Inhalten gehen auch unterschiedliche Anforderungen an die innere Organisation des Museums einher. Die Art, wie Räume organisiert werden, ist längst nicht mehr dem Kriterium der *Utilitas* unterworfen. Neueste Museumsbauten wie jene von Frank Gehry rücken den skulpturalen Ausdruck des Gebäudes so weit in den Vordergrund, dass die Übersichtlichkeit der Raumorganisation davon tangiert wird. Das führt dazu, dass sich die Eigenlogik von Ausstellungen unter Umständen nicht mehr in zureichender Weise organisieren lässt. Diese Gefahr schimmert auch im 2006 eröffneten Musée du quai Branly in Paris von Jean Nouvel auf und hat sich in neueren Bauten nur noch verstärkt. Die Abfolge, in der Architektur erlebt wird, und die Abfolge, in der Exponate rezipiert werden, driften dabei auseinander. Darin mag durchaus Absicht liegen. Wenn ein assoziativ gestaltender kuratorischer Geist die Ausstellung schafft, braucht es keine stringente Raumfolge mehr, sondern das rezipierende Schauen wird zu jenem subjektiven und kreativen Akt des sehend-geistigen Zusammenführens, der auch schon das Ausstellungsmachen geleitet hat. Dazu kann jede beliebig strukturierte Hülle dienen. Neudeutsch gesprochen kommt es auf das «Narrativ» an, das Museumsarchitektur und Ausstellungsabfolge sich zu eigen machen. In der Literatur wurde zwischen kommunizierender Semantik und kommunizierender Ästhetik unterschieden. Unter Ersterer wird eine stringente Logik zwischen Exponaten und räumlicher Anordnung verstanden, unter Letzterer eine Gleichartigkeit des ästhetischen Erlebens von Architektur und Artefakt.⁴

In logischer Folge sind deswegen auch Übersichtlichkeit und Klarheit keine Kinder der *Utilitas* mehr. Boten ehemals klare Sichtachsen durch Raumfolgen eine Orientierungshilfe, so wird vielerorts inzwischen auf diese Form von Hilfe verzichtet. Wo mobile Stellwände gebaute Wände ergänzen, wird Ausstellungsfläche gewonnen, Übersicht aber nicht notwendigerweise. Damit einher geht die Weigerung, bei permanenten Sammlungen Hierarchien zu bilden. Im Sainsbury Wing der National Gallery in London nimmt der Mittelgang die bedeutendsten Werke auf, die seitlichen Kompartimente lassen eine Vertiefung zu. Neuere Museumsbauten verzichten auf eine derartige Ordnung und räumen dafür die Möglichkeit ein, die Sammlung immer wieder neu zu präsentieren.





Paris, Fondation Louis Vuitton von Frank Gehry, eröffnet 2014. Das Museum als Grossplastik hinterlässt einen dominanten Eindruck, der leicht auf Kosten der darin ausgestellten Werke gehen kann. Foto G. Ribeco

Unverzichtbares

Auf einigen Feldern bleibt die Präsenz der *Utilitas* aber unangefochten. Die Mitte davon besetzt der Wunsch, das Exponat angemessen würdigen zu können. Das ist auch unter Bedingungen der Fall, wo die Absicht von Ausstellungen nicht so sehr im Belehren als vielmehr im (kontemplativen) Erfreuen besteht. In jedem Fall soll dem Vorrang des ausgestellten Stücks nichts übergeordnet werden. Was bedeutet das? Unter den weiter oben aufgeführten Kriterien sollen die klimatischen Bedingungen ausser Acht gelassen werden. Sie sind Thema der Spezialisten und tangieren den Betrachter in geringer Weise. Für

ihn steht ein anderes Kriterium im Vordergrund: wie nämlich Werke am besten zur Erscheinung gebracht werden können. An diesem Punkt sind alle vitruvschen Kriterien gefragt, neuerlich in klarer Hierarchie. Die erste Stelle besetzt nun die *Firmitas*, die Stabilität. Es muss garantiert sein, dass das Werk an seinem Aufstellungsort so aufgestellt bzw. aufgehängt ist, dass jede unvorhergesehene Bewegung ausgeschlossen werden kann. Als Nächstes tritt die *Utilitas* auf den Plan. Deren vorderstes Kriterium ist nunmehr das Licht. Eine Spezifizierung nach künstlerischen Gattungen ist unumgänglich. Aber: Wesentlich ist nicht die Lichtmenge, sondern die Lichtqualität. Ehedem war das architektonisches Allgemeinwissen. In der weitverbreiteten *Baukunde des Architekten* wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert gar die Wahl des Bauplatzes von den Belichtungsmöglichkeiten abhängig gemacht. Diffus einfallendes Oberlicht galt als besonders vorteilhaft.⁵ Tatsächlich erscheint auch heute noch von oben einfallendes Licht als besonders günstig. Peter Zumthor hat eine zeitgemässe und wohl auch konservatorischen Ansprüchen genügende Lösung im Kunsthaus Bregenz vorgeführt. Im Anbau des Winterthurer Kunstmuseums von Gigon/Guyer dringt die Helligkeit ebenfalls von oben her ein und schafft angenehm helle Räume, in denen die Kunstwerke sprichwörtlich ins rechte Licht gerückt werden. In anderen Fällen ist es bemerkenswert, wie offenkundig nachlässig just dieses Problem behandelt wurde. Die Maschinenhalle der Tate Modern von Herzog & de Meuron mag überwältigend sein, aber sie entschädigt nicht dafür, dass die Farben der Gemälde in den seitlichen Kabinetten jede Leuchtkraft einbüßen. Im Anbau des Basler Kunstmuseums von Christ & Gantenbein wird der Besucher von einer Stalinorgel an LED-Röhren empfangen, die eher dem Kopfschmerz als dem Kunstgenuss förderlich sind. Ganz offensichtlich kam es hier zu einer Umkehrung der Hierarchie: die *Venustas*, die Schönheit oder in concreto das Design, wurde höher gewichtet als die *Utilitas*. Grundsätzlich ist fraglich, wie die Schönheit (*Venustas*) am besten zur Geltung gebracht werden kann. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Museum of Fine Arts in Boston neu errichtet. Damals war die Maxime, dass Werke der Kunst eher kontemplativ betrachtet als «gelesen» werden sollten. Voraussetzung dazu waren Wände ohne jegliche Ornamentik, die eine Art abstrakten Hintergrund bildeten, vor dem die Werke optimal in Erscheinung

treten konnten.⁶ Der Versuch, zusätzliche Akzente durch Materialität oder durch Ornamentik in die Räume hineinzubringen, muss zwangsläufig zum Scheitern verurteilt sein. Wenn im Basler Neubau an jeder Tür bis zu vier verschiedene Materialien in einen Wettstreit treten, ist es der *Venustas* etwas zu viel getan. Hier dürfte wohl gelten, was schon Lucius Burckhardt prägnant formulierte: «Gutes Design ist unsichtbar.» Bei allen Einwänden muss man für die Schweiz um etwas dankbar sein: Das Mäzenatentum ist hier insgesamt diskreter und führt damit auch nicht zu jenen Formen, die das Ausland kennt. Von einer Fondation Louis Vuitton eines Frank Gehry verschont geblieben zu sein, bietet allein Anlass zur Dankbarkeit! So weit hat sich das Dreigestirn aus *Utilitas*, *Venustas* und *Firmitas* in diesen Breitengraden dann doch nicht aushebeln lassen. ●

Anmerkungen

1 Stefania Suma. «Cronologia dei Musei dell'iperconsumo». In: Franco Purini et al. *Nuovi Musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*. Melfi 2008, S. 61.

2 Nachfolgend wird v.a. Bezug genommen auf Kali Tzortzi. *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*. Farnham, Burlington 2015.

3 Willem Jan Neutelings. «Vorwort». In: *Museums*. Dublin 2016, S. 5.

4 Tzortzi (wie Anm. 2), S. 221 bzw. 222.

5 *Baukunde des Architekten. Zweiter Band, zweiter Teil*. Berlin 1899, S. 8 und 14f.

6 Andrew McClellan. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. Berkeley, London 2008, S. 129.

Zum Autor

Axel Christoph Gampp ist Titularprofessor für Allgemeine Kunstgeschichte an der Universität Basel und Professor für Architekturgeschichte und -theorie an der Fachhochschule Bern. Ausserdem arbeitet er für die Kunstdenkmälerinventarisierung des Kantons Basel-Landschaft, wo er in Zusammenarbeit mit Sabine Sommerer den KdS-Band zum Bezirk Waldenburg publiziert hat und derzeit mit Richard Buser den Band zum Bezirk Laufen bearbeitet. Kontakt: gampp-hummel@bluewin.ch

Résumé

De l'utilité et de la fonction des musées

Vitruve a érigé les critères de l'*utilitas* (utilité), de la *firmitas* (solidité) et de la *venustas* (beauté) au rang de catégories fondamentales de la construction. Au cours des deux derniers millénaires, celles-ci n'ont rien perdu de leur actualité. Dans le domaine de la construction de musées, elles se révèlent particulièrement pertinentes. On peut à cet égard identifier une hiérarchie claire. Le premier rang revient à l'*utilitas* – les musées remplissent de multiples fonctions. La *firmitas* s'y subordonne. L'*utilitas* détermine aussi d'autres aspects comme l'atmosphère et la lumière, ou encore la disposition des locaux. Quant à la *venustas*, qui confine parfois au design, elle devrait venir après les deux autres. Or, dans divers musées récents, cet ordre hiérarchique n'est pas vraiment respecté. En effet, l'architecture cherche toujours plus à procurer une expérience aussi forte que l'art qu'elle abrite. De fait, si cette émulation peut se montrer féconde sur le plan esthétique, l'œuvre exposée ne parvient plus toujours, sur le plan sémantique, à se faire entendre comme elle le devrait.

Riassunto

Utilità e scopo dei musei

Vitruvio ha nobilitato la *utilitas* (utilità), la *firmitas* (solidità) e la *venustas* (bellezza), eleggendole a categorie fondamentali dell'architettura. Passati duemila anni, la loro attualità è rimasta inalterata. Nel contesto dell'architettura museale la triade vitruviana sembra addirittura imporsi, con una chiara gerarchia. Il primo posto spetta alla *utilitas*, se si considera la ricchezza di sfaccettature del concetto di utilità e si tiene conto del fatto che essa determina anche altri aspetti, quali l'atmosfera e la luce, nonché la disposizione degli ambienti e altro ancora. Alla *utilitas* si subordina la *firmitas*, mentre per ultima dovrebbe seguire la *venustas*, che a volte sfiora l'ambito del design. In diversi esempi recenti di architettura museale, tuttavia, questa gerarchia trova un riscontro solo parziale. L'architettura come oggetto di esperienza tende sempre più ad affiancare l'esperienza dell'arte. Se sul piano estetico l'accostamento può rivelarsi proficuo per entrambe le parti, sul piano semantico l'opera d'arte rischia talora di non riuscire a imporsi a sufficienza.