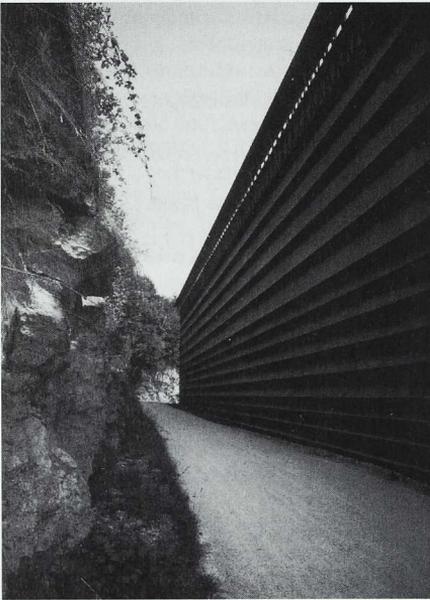


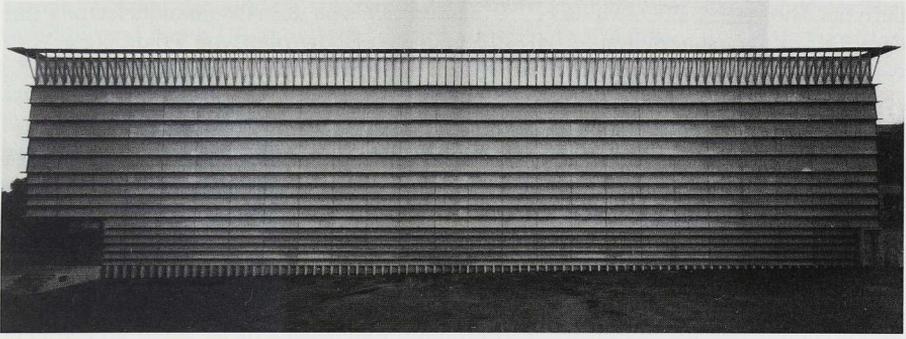
Herzog & de Meuron, 1978 in Basel gegründet, 2001 mit dem Pritzker Prize ausgezeichnet, gehören heute zu den gefragtesten Architekturbüros für Museumsbauten.<sup>1</sup> Von der Sammlung Goetz in München (1992) über das Museum Küppersmühle in Duisburg (1999) bis hin zur Tate Modern in London (2000) führt eine Serie von spektakulären Museen, die international Anklang finden.<sup>2</sup> In naher Zukunft werden weitere Projekte, etwa die Kramlich Residence und Media Sammlung in Napa Valley, California – für die weltweit grösste private Videokunstsammlung – Museums-erweiterungen in Aarau, Minneapolis, sowie Neubauten in San Francisco, Santa Cruz de Tenerife und Basel dazukommen. Die schiere Fülle und Vielfalt ihrer Projekte für private und öffentliche Auftraggeber sowie die Präsenz ihrer Architektur in Europa, den USA und bald auch in Japan machen Herzog & de Meuron zu den prominentesten Global Players der Museumsarchitektur.

Den internationalen Durchbruch schafften Herzog & de Meuron 1987 allerdings mit einer denkbar bescheidenen Bauaufgabe. Während andernorts immer grössere und teurere Museen von Stararchitekten wie Pilze aus dem Boden schossen, verkleideten sie in einem ehemaligen Steinbruch im Schweizer Jura ein Lager-



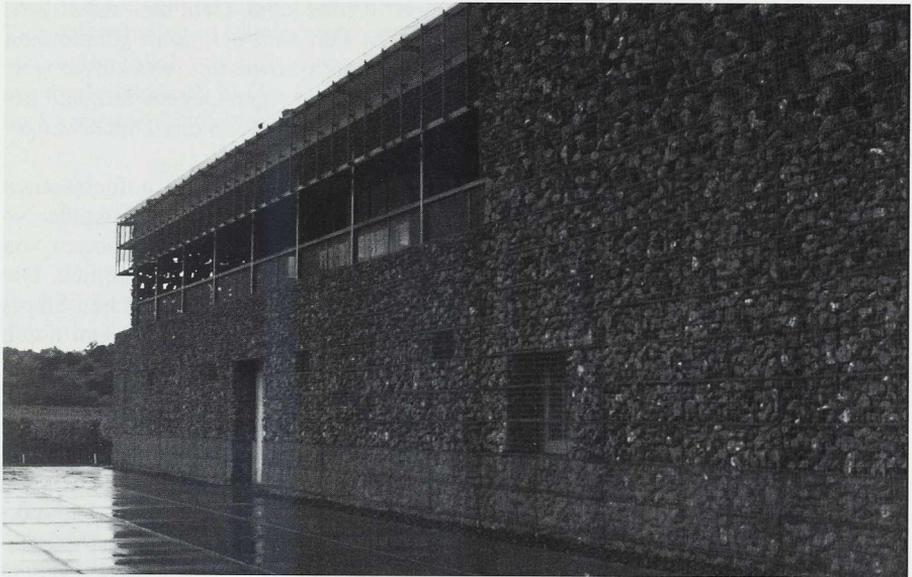
1 Herzog & de Meuron: Lagerhaus Ricola, Laufen/Schweiz 1987. Foto: Herzog & de Meuron.

haus. (Abb. 1) Mit dem Lagerhaus Ricola (1987) verletzten sie gleich mehrere Voraussetzungen der sogenannten »signature architecture« (Rem Koolhaas). Sie nahmen sich einer architektonisch höchst langweiligen Funktion an einem entlegenen Ort an. Und sie kümmerten sich nicht im Geringsten um das Innere des Baus. Dennoch gelang ihnen damit einer jener architektonischen Würfe, nach denen nichts



2 Thomas Ruff, Ricola Laufen, 1991.

mehr so ist wie vorher. Auch heute, wo sich Herzog & de Meuron die Aufträge in aller Welt aussuchen können, hat das Lagerhaus nichts von seiner Kraft eingebüsst. Im Gegenteil, als Bild strahlt es derart stark aus, dass ein Exemplar der in einer kleinen Auflage produzierten Fotografie *Ricola Laufen* (1991) von Thomas Ruff heute annähernd so teuer ist wie damals die Baukosten der Verkleidung. (Abb. 2)<sup>3</sup> Lagerhäuser gehören nach wie vor zu denjenigen Aufträgen, denen sich Herzog & de Meuron mit besonderer Energie widmen. Die bekanntesten sind Ricola-Europe SA, Produktions- und Lagergebäude in Mulhouse-Brunstatt (1993), die Dominus Winery in Napa Valley (1998) (Abb. 3), ein Ort, wo Wein hergestellt und gelagert wird, sowie das geplante Produktionszentrum und Lager für Prada in Terranuova bei. Auch die Form, die sie Bibliotheken geben, etwa der Fassade von aufeinandergestapelten Bil-



3 Herzog & de Meuron, Dominus Winery, Napa Valley, California, 1998. Foto Philip Ursprung.

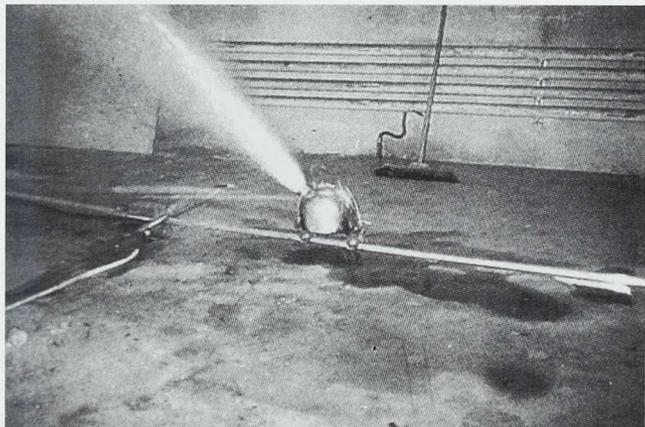
dern der Bibliothek Eberswalde (1999) lassen sich von der Auseinandersetzung mit dem Thema Lager herleiten.<sup>4</sup> Und selbst für den Showroom von Prada New York war ursprünglich eine Decke in Form eines Felsgeschiebes erinnern sollte, das die abgelagerte Zeit spürbar macht.

Das Lagerhaus Ricola ist, so meine These, für die jüngere Architekturgeschichte deswegen so interessant, weil hier ein architektonisches Bild geschaffen wurde, das schlagartig zeigt, dass das Thema der Lagerung als solches wichtiger ist als die Frage, was gelagert wird. Ich möchte das Lagerhaus Ricola als Ausgangspunkt für die Spekulation darüber verwenden, dass der spätestens seit dem Bau des Centre Georges Pompidou (1977) anhaltende Boom von Museumsbauten mit einer allgemeinen Neubewertung von Lagerung zusammenhängt, also von Orten, wo die Zeit stehenbleibt, wo Waren nicht zirkulieren und Überschüsse nicht konsumiert, sondern akkumuliert werden. Ich möchte sogar spekulieren, dass nicht der Boom der Kunst, des Ausstellungswesens und des Kunstmarktes der Motor für die vielen Museen ist, sondern dass umgekehrt der Kunstboom gleichsam dem Sog des Lagers folgt. Natürlich liegt es auf der Hand, dass die Akkumulation riesiger Privatvermögen als Folge der globalisierten Wirtschaft seit den 1980er Jahren auch zu einer Akkumulation von Kunstwerken führt, die irgendwo aufbewahrt und gezeigt werden müssen.<sup>5</sup> Aber dies erklärt nicht allein, warum die Öffentlichkeit in den reichen Nationen nach wie vor in Museumsräume investiert und warum so viele Menschen diese Räume besuchen, egal *was* sich darin befindet. Denn die Kunstmuseen machen ja nur einen Teil des Museumsbooms aus. Es muss also eine Nachfrage nach solchen Räumen geben, die über die Kunstbegeisterung hinaus weist. Im Unterschied zu früher, als volle Lager Zeichen von Wohlstand und ökonomischer Blüte waren, sind volle Lager in der New Economy gleichbedeutend mit Verlust. Wo das *just-in-time* regiert, ist Lagerung Luxus – und gewinnt gerade deswegen einen neuen Wert, der im Medium Architektur eindringlich formuliert werden kann. Geht man davon aus, dass die kulturelle Sphäre eine kompensatorische Funktion hat, dann könnte man behaupten, dass die zunehmende Seltenheit von Lagern, sowie das stets kürzer werdende kollektive Gedächtnis unter der Herrschaft einer ewigen Gegenwärtigkeit geradezu nach der architektonischen und künstlerischen Evokation des Themas Lager rufen.<sup>6</sup>

Das Lagerhaus Ricola liegt neben der Abbruchkante eines aufgelassenen Steinbruchs. Es ist ein Musterbeispiel für eine Architektur, deren Fassade, so Jacques Herzog, vom Bild »regelrecht durchtränkt«<sup>7</sup> ist. Die über Millionen von Jahren abgelagerten Sedimente machen den Ablauf der Zeit augenscheinlich. Die Architekten gingen darauf ebenso ein wie auf die für solche Orte typischen Stapel von Baumaterialien. Die Fassade imitiert den Akt der Stapelung gleichsam durch aufeinandergeschichtete Holzlatten und Eternitplatten. Indem sie einen schmalen Weg hinter der Rückwand des Lagers durchführten, den sie bewusst nicht teerten, inszenierten sie die Passage zwischen natürlicher Ablagerung und künstlicher Stapelung als eine Art Schlucht, in der Natur und Künstlichkeit einander gegenüberstehen. Die Schlucht wird nicht überbrückt, die Architektur vermittelt nicht zwischen den Gegensätzen. Im Unterschied zu einem Grossteil der modernistischen Architektur, welche die von ihr verdrängte Natur gleichsam absorbiert und als Bild evoziert – Paradigma sind die einst vom Crystal Palace (1851) sanft umfangenen alten Bäume im Hyde Park – tritt das Lagerhaus Ricola nicht in Dialog mit der Natur. Der Natura-

lismus, welcher der modernistischen Architektur zugrunde liegt – die Feier der Naturkräfte und deren Überwindung, die Inszenierung von Licht, Luft, Material etc. – ist beim Lagerhaus Ricola ausser Kraft gesetzt. Die Stapelung, die sich um die Fassade von Ricola Laufen zieht, ist keine Rahmung für die Natur, sondern eher deren Kommentar. Architektur und Natur, so könnte man den Bau lesen, schliessen sich gegenseitig aus. Der einzige gemeinsame Nenner ist der Akt des Lagerns. Im Inneren des vollautomatischen Hochregallagers lagern Kräuter und Kräuterbonbons. Allerdings ist dieses Innere nur für ganz wenige Menschen betretbar. In den Worten von Jacques Herzog und Pierre de Meuron: »Das Lager verdrängt den Raum. [...] Deshalb war es uns ein Anliegen, den Raum durch die Architektur nach draussen zu verlagern.«<sup>8</sup>

Der Auftraggeber ist jene Firma, die von einem kleinen Familienunternehmen, der Richterich & Co., Laufen, in den 1960er und 1970er Jahren als Ricola zum Weltmarktführer für Kräuterbonbons aufgestiegen war. Die Initiative für den Auftrag ging von Alfred Richterich aus, einem der Mitinhaber der Firma und zugleich einem der bedeutendsten Sammler und Mäzene der Schweizer Kunst. Ungefähr zur selben Zeit, als er die jungen Architekten förderte, bezahlte er die Produktion des Films *Der Lauf der Dinge* von Peter Fischli und David Weiss. (Abb. 4) Der Film wurde 1987 an der *documenta 8* in Kassel aufgeführt und brachte seinerseits Fischli/Weiss den internationalen Durchbruch. Während einer halben Stunde zeigt er eine Verkettung von Pannen. Es handelt sich sozusagen um ein durchgedrehtes Fliessband. Jeder Produktionsschritt löst einen anderen aus, aber es entsteht kein fertiges Produkt, sondern vielmehr eine unaufhörliche Folge von verpuffenden Aktionen. *Der Lauf der Dinge*, der in einer leeren Industriehalle spielt, hätte sich durchaus auch im Inneren des Lagerhauses Ricola abspielen können. Beide, der Film und der Bau, handeln von einer grundlegenden Veränderung der Produktion und der Lagerung von Dingen. Während die Produktion sich im Laufe der 1980er Jahre aus den Industrienationen in Länder verlagerte, die weniger Löhne zahlen<sup>9</sup>, während Fabrikarbeit allmählich unsichtbar wurde, verschwanden auch die Lagerhallen zunehmend aus der Landschaft. In *Der Lauf der Dinge* wird noch einmal die Produktion gefeiert, im Lagerhaus Ricola wird noch einmal das unsichtbar gewordene Lager aufgeführt.



4 Fischli/Weiss, *Der Lauf der Dinge*, Videofilm, 30 Minuten, 1987, Standbild.

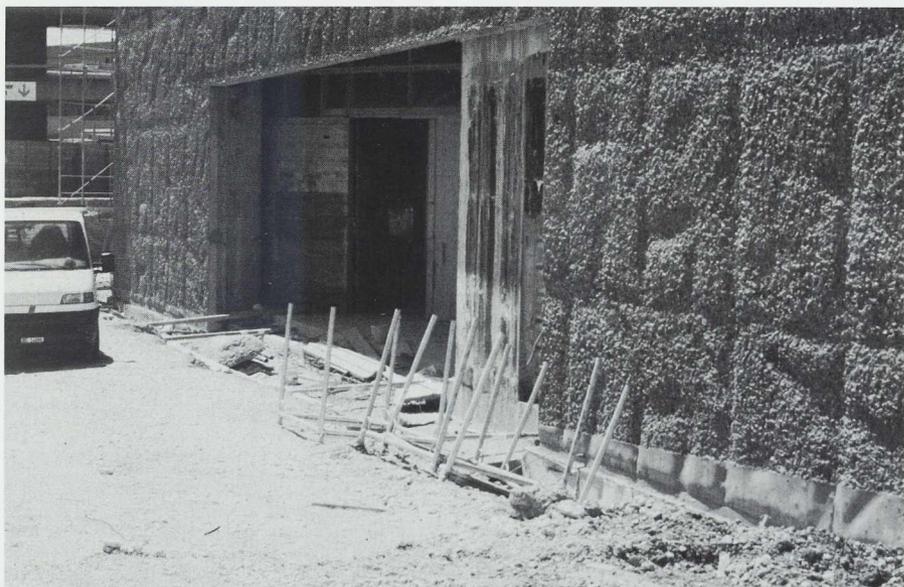


5 Herzog & de Meuron, Tate Modern, London, 2000. Foto: Archiv Philip Ursprung.

Es scheint, dass Herzog & de Meuron dank ihrer Erkenntnis zur Bedeutung des Lagers gut für ihre bis dahin grösste Aufgabe gerüstet waren, den Auftrag für die Tate Modern in London (2000). (Abb. 5) Sie hatten den internationalen Wettbewerb damals überraschend durch ein kühnes Programm gewonnen. Während die Konkurrenten die zentrale Halle als Ausstellungsraum ausnützten, liessen Herzog & de Meuron sie frei. Ja, sie überhöhen sie zusätzlich, indem sie die den Boden unter das Niveau der Themse senken und die Besucher über eine sanft abfallende Rampe ins Innere leiten. Zehntausende Besucher täglich geniessen seither das Schauspiel, auf der Rampe zu sitzen und in die leere Halle zu blicken, beziehungsweise auf den Plattformen vor den Ausstellungssälen zu verweilen und in die Halle hinter zu schauen. Die schiere Leere der riesigen, während der Öffnungszeiten des Museums gratis betretbaren Halle der Tate Modern zieht die Besucher stärker an als die im internationalen Vergleich zweitrangige Sammlung und das mittelmässige Ausstellungsprogramm des Hauses. Es ist aber nicht bloss das Schauspiel des technisch Erhabenen, so zu sagen als Fortsetzung der Theorie des Sublimen, der Blick in den Abgrund der Industriegeschichte, der die Besucher vielleicht in Gae Aulentis umgebautem Bahnhof, dem Musée d'Orsay in Paris überwältigt. Es ist auch nicht bloss das Sehen und Gesehenwerden der Kunstwelt, das sie beispielsweise in Frank Lloyd Wrights Guggenheim Museum, New York fasziniert. Im Unterschied zu diesen Meilensteinen der jüngeren Museumsarchitektur, ist der leere Raum der Tate Modern merkwürdig indifferent. Die Rohheit der industriellen Nutzung ist nicht etwa inszeniert und zusätzlich akzentuiert, sondern vielmehr gemildert durch ein sorgfältiges Finish, das die Backsteinhaut und die Eisenträger überzieht. In diesem Bau wird man kaum an das einstige Rumoren der Turbinen erinnert. Die Geister der Ma-

schinen sind ein für alle Mal vertrieben. Im Unterschied zum Musée d'Orsay oder dem Guggenheim Bilbao ist es nicht der nahtlose Übergang von Industrie zu Kultur, beziehungsweise die Überwindung und Sublimierung der Industrie durch die Kultur – ein Prozess, der prinzipiell reversibel gedacht werden kann, da beide in einem mechanistischen Zusammenhang gedacht werden –, die die Besucher beglückt. In der Tate Modern blicken die Besucher in nicht ausgenützten Raum. Inszeniert ist Lagerraum, wie zehn Jahr zuvor beim Lagerhaus Ricola.

Lager und Museum verschmelzen in einem der jüngsten Projekte, dem Schaulager der Emanuel Hoffmann-Stiftung in Basel. (Abb. 6) Die Wirkung kann bereits auf der Baustelle abgeschätzt werden. Es handelt sich um einen privaten, beschränkt zugänglichen Bau, wo die bisher in Depots unsichtbar verwahrte Sammlung zeitgenössischer Kunst, die rotierend im Museum für Gegenwartskunst ausgestellt wird, einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Der Name Schaulager ist programmatisch. Der Blick richtet sich abermals auf das Lager. Im Inneren werden zahllose Zellen als Lager und Ausstellungsdispositiv zugleich dienen. Interessant ist aber in erster Linie das fast ganz fensterlose Äußere. Abermals greifen die Architekten das Thema der Gesteinssedimente auf. Die Aussenhaut scheint eine Art Negativabdruck der Baugrube zu sein und wirkt als ob sie aus festgestampftem Konglomeratsgestein bestünde.<sup>10</sup> Das Schaulager erhebt sich inmitten zahlloser Lagerhäuser am Stadtrand von Basel. Während die Containerlager, die Zollfreilager und die Warenlager sich wie fragile, kurzlebige Hüllen über ihre Inhalte spannen, setzt das Schaulager der ganzen Umgebung gleichsam ein Monument. Ja, es bringt städtebaulich den Untergrund zum Reden, indem es suggeriert, dass die gesamte Schwemmlandchaft ein riesiger Resonanzkörper von gelagertem Material ist.



6 Herzog & de Meuron: Schaulager der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel, Baustelle Frühling 2002. Foto: Philip Ursprung.

Die Praxis wird zeigen, wie gut dieser veränderte museale Typus funktioniert. Es kann sich um den Grundstein für eine völlig veränderte Funktionalität von Museen handeln, die mit einer geringen Besucherzahl und einem kleinen Ausstellungsbudget operieren müssen, und die dennoch ihre Sammlung sichtbar machen wollen ohne sie fortwährend durch die Welt zu schicken und zu bewirtschaften. Man kann wiederum nur spekulieren, ob hier ein neuer Typus geschaffen wird, der die traditionelle Funktion des Museums als Ort der Repräsentation kultureller Werte verändert und zu einer Repräsentation der Lagerung an sich wird.

## Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz steht in Zusammenhang mit der Ausstellung *Herzog & de Meuron: Natural History*, die im Oktober 2002 im Canadian Centre for Architecture in Montréal eröffnet und danach im Carnegie Museum of Arts, Pittsburgh, im NAI, Rotterdam und im Schaulager Basel zu sehen sein wird. Ein umfangreicher Katalog wird bei Lars Müller, Baden, erscheinen. Die beste Gesamtübersicht zu Herzog & de Meuron bieten Gerard Mack, *Herzog & de Meuron. Das Gesamtwerk*, 3 Bde., Basel, Birkhäuser, 1996–2000; Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, 3., erweiterte und aktualisierte Aufl., Basel, Birkhäuser, 1998; *a+u Architecture and Urbanism*, *Herzog & de Meuron 1978–2002*, Sondernummer Februar 2002; *El Croquis*, *Herzog & de Meuron 1998–2002*, 109/110, 2002.
- 2 Vgl. *Herzog & de Meuron. Sammlung Goetz*, Kunsthaus Bregenz, Archiv Kunst Architektur, Stuttgart, Gerd Hatje, 1995; Rowan Moore und Raymond Ryan, *Building Tate Modern*, London, Tate Gallery Publishing, 2000; *Du. Herzog & de Meuron, Tate Modern*, 706, Mai 2000.
- 3 Die Kosten der Verkleidung beliefen sich 1987 auf 400.000 Franken. Herzog & de Meuron hatten nichts mit der Errichtung des Betonbaus für das Lager zu tun. Ruff schuf Ricola Laufen auf Anfrage der Architekten für deren Ausstellung an der Architekturbiennale in Venedig 1991. Er hatte den Bau selber nicht gesehen, sondern zwei Aufnahmen machen lassen, die er elektronisch montierte.
- 4 Vgl. *Herzog & de Meuron, Eberswalde Library*, Architecture Landscape Urbanism, 3, London, Architectural Association, 2000.
- 5 Das nicht nur leere Fabriketagen, sondern auch Lagerhallen als Kulisse für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst funktionieren hat die Galerie Leo Castelli gezeigt, die ab 1968 das Warehouse in Manhattan für Ausstellungen verwendete. Vgl. Douglas Crimp, *Über den Ruinen des Museums*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Rolf Braumeis, Dresden: Verlag der Kunst, 1996, S. 164–165.
- 6 Eine exzellente Studie des Museums als Ort der Kompensation bietet Thomas Richards, *The Imperial Archive, Knowledge and the Fantasy of Empire*, Verso: London, 1993.
- 7 »Gespräch zwischen Jacques Herzog und Bernhard Bürgi, Basel, 8. November 1990«, in: H&dM, *Architektur von Herzog & de Meuron*, Ausstellungskatalog Kunstverein München, 1991, S. 8–20, hier: S. 15.
- 8 Gespräch mit Philip Ursprung, Januar 2002.
- 9 Vgl. das Kapitel »Die ausrangierte Fabrik«, in: Naomi Klein, *No Logo! Der Kampf der Global Players um Marktmacht. Ein Spiel mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern*, aus dem Amerikanischen von Helmut Dierlamm und Heike Schlatterer, Riemann, o.O., 2001, S. 205–241.
- 10 Ursprünglich war geplant, sie aus Lehm zu produzieren. Aus Sicherheitsgründen wurde sie aus sandfarbenem Beton gegossen.