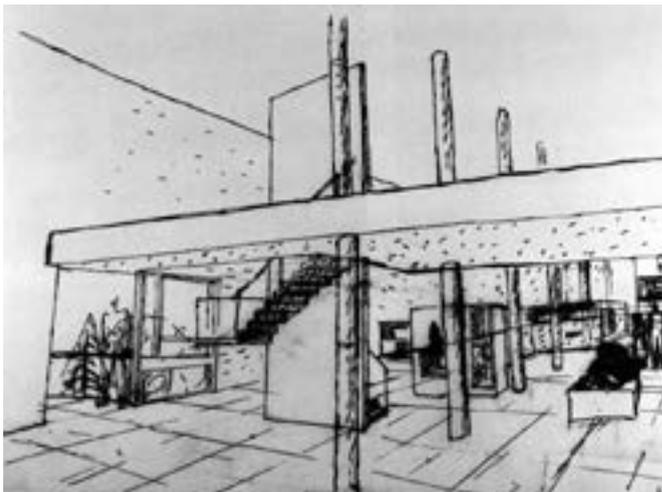


In den 1950er Jahren wurde in der indischen Textilstadt Ahmedabad das heutige City Museum nach Le Corbusiers Plänen errichtet, der einen aufgeständerten Quaderbau mit Innenhof im Stil der Villa Savoie konzipierte. Pilotis ermöglichen die Umsetzung großer Freiflächen für die Museumspräsentation, während Rampen und skulptural wirkende Treppenanlagen das Bild der *promenade architecturale* wachrufen (Abb.1).¹ Bemerkenswert ist, dass Le Corbusier das Museum 1952 in der Publikation *The Heart of The City* des 8. Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) präsentiert.² Es geht darin um neue Gesellschaftszentren der Stadt und nicht um Sammlungsbauten. Le Corbusier nimmt die Museumsplanung jedoch in die Präsentation seiner Bauprojekte auf, um das Thema des «core» als Treffpunkt der Künste zu diskutieren. Denn die Stadtverwaltung von Ahmedabad habe ein «Museum of Knowledge» gewünscht, das auch für andere Städte des Kontinents modellgebend sei und auf visuelle Bildung und kulturelle Stadtentwicklung setze. Das Konzept des französischen Architekten sah ein «museum without facade» mit Veranstaltungsmöglichkeiten im Innen- wie Außenraum vor.³

Partizipation war das Schlagwort westlicher Visionen demokratischer Raumbildung in der Nachkriegsära. Damit operierte eine Vielzahl neuer Bauprojekte wie Rathäuser mit Shoppingzentren, Bibliotheken mit Veranstaltungsräumen und kulturelle Mehrzweckbauten, die inzwischen zum Teil kritisch als Infrastrukturen der Partizipation und bourgeoisen Erholungskultur im Wohlfahrtsstaat der Nachkriegszeit reflektiert werden.⁴ Dass die partizipativen Projekte vielfach auf den Fo-



1 Le Corbusier, Innenansicht des Museums in Ahmedabad, 1956, Zeichnung, Tusche/Kreide, 22 x 33 cm, Detail.

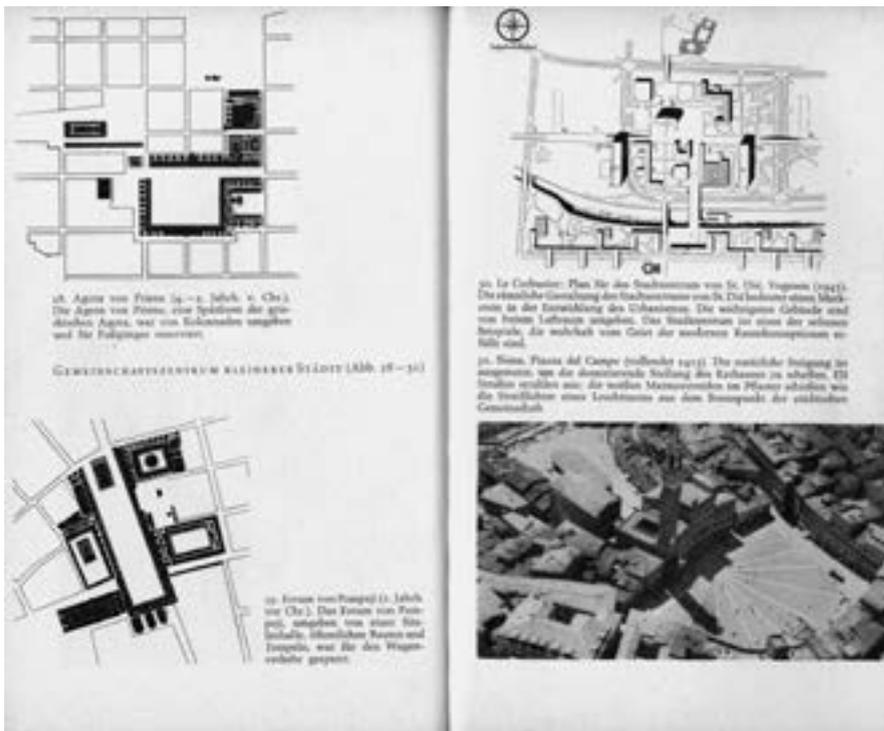
rums- und Agoragedanken setzen, schlägt den Bogen zum Thema dieses Essays, der die 1950er bis 1970er Jahre fokussiert.⁵ Gezeigt werden soll, wie die Forumsidee sowohl in die Architekturdebatten als auch in den Museumsdiskurs eingebracht wurde und wie sich diese beiden Stränge aufeinander zubewegten.

CIAM 8 und die Forderung nach zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Stadtraum

Ebenso wie die internationalen Rückbezüge auf die «classics» in verschiedenen Kulturbereichen als Ausdruck eines «struggle for democracy» Beachtung finden, können die Antike-Rekurse in der Architekturdiskussion der Nachkriegsära verstanden werden.⁶ Denken wir über die Bedeutung der Polis in Werken wie Hannah Arendts *Vita activa* (1958/1960) hinaus nur an die Debatten des 8. CIAM, die antike Exempla wie Forum und Agora in Sigfried Giedions Reflexion über die Re-Humanisierung der Stadt einschließen.⁷ Die traditionell politisch besetzte, im ausgehenden 19. Jahrhundert jedoch bereits euphorisch verklärte Forumsidee avancierte in der Nachkriegsära zum Sinnbild kommunikativer, partizipativer und demokratischer Öffentlichkeit.⁸ Umso erhellender gestaltet sich die Antwort auf die Frage, wie der 8. CIAM über architektonische Visionen hinaus auch mit der Bedeutung von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum umging.

Neben Le Corbusier waren namentlich Sigfried Giedion und der Architekt Josep Lluís Sert begeistert von den Impulsen moderner Kunstströmungen auf die Architektur. Mehr noch: Sie traten für die Wiederaufnahme der Zusammenarbeit von Künstlern, Bildhauern und Architekten ein. Dieses Interesse war nicht auf den 8. CIAM begrenzt. Im Fall von Sert entsprach es seinem Selbstverständnis als Architekt und später auch als Entwickler des «urban design program» an der Harvard Graduate School of Design.⁹ Giedion, selbst Kunsthistoriker, war von Ästhetikstudien wie *Art as Experience* (1934) von John Dewey inspiriert, den er in Harvard kennengelernt hatte.¹⁰ In dieser Studie widmet Dewey dem «critical judgement», das im Folgenden noch anklingen wird, große Aufmerksamkeit.¹¹ Giedions Verständnis zeitgenössischer Kunst ist zudem nicht ohne das wissenschaftliche Werk seiner Frau, der Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker, zu sehen. Sie hatte sich maßgeblich für die Anerkennung der internationalen künstlerischen Avantgarde und deren Durchbruch in Europa und der Schweiz eingesetzt.¹² Für ihre Studie *Moderne Plastik* (1937) spielten theoretische Ansätze wie jene zu Abstraktion und Einfühlung des mit beiden Giedions befreundeten Kunsthistorikers Wilhelm Worringer eine bedeutende Rolle.¹³

Beim 8. CIAM ging Giedions Plädoyer für die Präsenz zeitgenössischer Kunst in städtischen Gemeinschaftszentren in dieselbe Stoßrichtung wie die Argumentation des spanischen Architekten Sert. Denn dieser sah die drei traditionellen Formen der Integration von Kunst in die Architektur («integral», «applied», «related») als Ergebnis gattungsübergreifender Zusammenarbeit, wie sie auf der Agora, dem Forum und dem Kirchhof noch praktiziert worden sei.¹⁴ Von solchen Beispielen könne selbst die Gestaltung von Gesellschaftszentren in der Gegenwart profitieren, für die nun neue künstlerische Mittel wie das Licht zur Verfügung stünden. Selbst mit Medien der Werbung, und nicht nur mit *murals* und Monumentalplastiken, ließen sich großartige Effekte und visuelle Stimuli erzielen, sofern sie künstlerisch und nicht kommerziell genutzt würden.¹⁵ Allein die Institution des Kunstmuseums aber bereitete Sert Probleme. Sein Interesse galt Kunst im urbanen Raum, ihrer öffentlichen Wahrnehmung und Wirkung ohne Trennmauern. Kunst müsse erst auf die Gegenwart treffen, bevor sie durch die Musealisierung zur Geschichte werde:



2 Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, 1956, Doppelseite mit der Agora von Priene (oben) und dem Forum von Pompeji (unten).

The works of the great creators of modern art are not shown in the places of public gathering, and are only known to a select few. Our best artists are divorced from the people. Their works go from their studios to the homes of wealthy private collectors, or to the deep-freeze compartments of the museums. There they [...] belong to history. They join the past before they meet the present. [...] Paintings and sculptures have to be brought to the living centers of our communities, to the Core of the city, for the visual stimulus of the people, for their enjoyment, for their education, to be submitted to their judgment.¹⁶

Das öffentliche Urteil, dem wir dann auch als kuratorische Erwartung an das Museums-Forum begegnen werden, ist gefordertes Ziel dieser Kunstbetrachtung. In den frühen 1950er Jahren prägte es Serts wie Giedions Verständnis von zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum. Giedion, der als Hochschullehrer zwischen der Schweiz und den USA pendelte, setzte sich damit schon seit den 1930er Jahren in Texten auseinander, die im rororo-Buch *Architektur und Gemeinschaft* (1956) neu zusammengefasst wurden. Forum und Agora fungieren darin erneut als Exempla für die Gegenwart (Abb. 2).¹⁷ Denn Giedion sieht seit dem Aufkommen des demokratischen Lebens im 5. Jh. v. Chr. nicht mehr so viel Energie in die Gestaltung der «gathering places» investiert wie heute, und versteht dies als Ausdruck eines Humanisierungsprozesses.¹⁸ Wie Sert aber haderte auch er mit der Institution des Kunstmuseums. Die kreativsten Künstler «unserer Epoche» wie Brancusi, Antoine Pevsner, Hans Arp, Naum Gabò, Alberto Giacometti oder Pablo Picasso – jene Künstler also, die mit ihm und seiner Frau zum Teil eng befreundet waren – ziehe es nicht in die Museen, sondern in die öffentlichen Stadträume.¹⁹

Sie alle wünschen nichts sehnlicher, als auf Straßen, Plätzen oder in Parks sich mit der Menge verschmelzen zu dürfen. Bis heute jedoch haben die Vertreter des herrschenden Geschmacks sie in Museen oder Sammlungen verbannt und gleichsam hinter Schloß und Riegel gesetzt, wenigstens in Europa.²⁰

Plastik verlange die Erfahrung mit dem offenen Raum, mit dem pulsierenden Leben, während Kunst im Museum immer noch als Luxus aufgefasst werde, «und nicht als ein Medium, um das Gefühlsleben im weitesten Sinn zu formen».²¹ Schließlich laute die Frage, die Giedion vermutlich mit einfühlungsästhetischen Ideen wie jenen Worringers im Geiste formuliert: «Kann das Gefühlsleben des *common man* erreicht werden?»²² Der Kunsthistoriker ruft daher erneut Forum, Agora, Kathedralen und Marktplätze als historische Exempla auf, diesmal als Beispiele dafür, dass es bei diesen um «die Entwicklung menschlicher Werte» gegangen sei und nicht um «die Einrichtung von Kapitalanlagen».²³ Dementsprechend bekundet auch Giedion sein Interesse an der «Erziehung des Volkes» zugunsten eines «menschenswürdigen sozialen Lebens für jedermann».²⁴

Mit seinen Positionen tritt der ehemalige Heinrich Wölfflin-Schüler, der öffentliche Kunst als ästhetischen Erfahrungsraum begriff, entfernt in die Fußstapfen von Autoren wie Leon Battista Alberti (1404–1472), der die gesellschaftlich-erzieherische Funktion öffentlicher Standbilder reflektierte,²⁵ sowie dem Architekten Camillo Sitte (1843–1903), der das antike Forum als Ideal der Stadtbaukunst begriff und mit der Idee des öffentlichen Gemeinwohls verband.²⁶ Überhaupt wird Giedions Anteilnahme am Avantgardeprojekt der Künste nicht bloß als ästhetisches Anliegen interpretiert, da es, wie Hubert Locher schreibt, mit dem Ziel der «Veränderung» und der «Verbesserung der Lebensumstände» verbunden war.²⁷ Giedions Feststellung, dass der Mensch sich heute nicht mehr mit einer passiven Rolle in der Stadt zufrieden gebe, liest sich daher wie ein Vorprogramm zu den im Folgenden dargestellten Durchdringungen ambitionierter Forums- und Museumsprojekte in Marl und Bochum. Dies gilt auch für Giedions Begründung des «core»-Begriffs, den der 8. CIAM gewählt habe, weil er für das Element stehe, das aus einer Gemeinschaft erst eine Gemeinschaft mache.²⁸ Da die moralische und physische Struktur der Stadt nie wieder so beherrscht worden sei wie von der Agora, gehe es im Sinn der Demokratie nun darum, den Kontakt zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft herzustellen. Deutlich wird damit einmal mehr: In den partizipativen Kunst- und Stadtvorstellungen der 1950er Jahre und weit darüber hinaus ist es (noch) kein Thema, dass Frauen und Sklaven zum Beispiel von der Agora ausgeschlossen waren.²⁹

Kunst! Sukzessive Durchdringung städtebaulicher und musealer Forumsvisionen in Marl und Bochum

In den Ruhrgebietsstädten Marl und Bochum fasste in eindrücklicher Weise zuerst die zeitgenössische Kunst am Bau und im öffentlichen Raum Fuß, bevor die Institution des Kunstmuseums folgte: In Marl der sogenannte Glaskasten und in Bochum die Kunstsammlungen, die beide frei zugänglich sind.³⁰ Die Museen waren nicht von Beginn an geplant. Sie wurden vielmehr nach ihrer Gründung in ursprünglich anderweitig bestimmten Erdgeschosszonen öffentlicher Bauten – eines Rathauses und einer Universitätsbibliothek – eingerichtet, die ihrerseits Bestandteil neu angelegter Forumsplätze waren. Diese architekturnäumliche Beziehung wussten beide Museen kongenial fruchtbar zu machen. Aufgrund ihrer transparenten Glaswände – die in weitaus größerem Maßstab schon das 1959 eröffnete Gelsenkirchener

Musiktheater von Werner Ruhнау als eine der eindrucksvollsten Nachkriegsarchitekturen mit demokratisierendem Anspruch im Kulturbereich auszeichneten –, besteht selbst außerhalb der Öffnungszeiten eine dauerhafte Sichtbeziehung zwischen Innen und Außen, die der einheitlich gestaltete Bodenbelag formal unterstreicht.

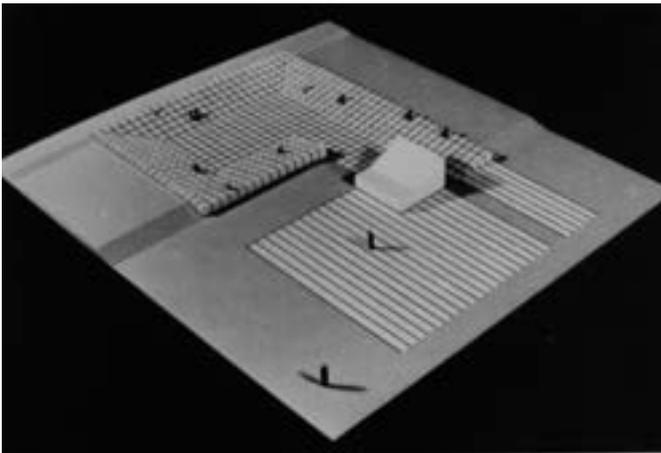
Als exklusive Einrichtungen öffentlicher Rathaus- und Universitätsarchitekturen auf dem Gebiet der modernen und zeitgenössischen Skulptur (Marl) und Kunst (Bochum) sind die beiden Museen mit spezifischen Ideen demokratischer und partizipatorischer Raumbildung verwoben. Denn das 1982 offiziell begründete Skulpturenmuseum Glaskasten Marl und die 1975 eröffneten Kunstsammlungen in Bochum wurden in Forumsplätze einbeschrieben, die das Herzstück euphorischer Zukunftsplanungen waren. In Marl stand seit 1945 die Ausbildung des ersten eigentlichen Stadtzentrums auf dem Programm. Der überschaubaren Industrie- und Arbeiterstadt wurde großes, doch bald zum Erliegen gekommenes Wachstum vorausgesagt, während das Forum in Bochum das symbolische Zentrum der Bildungsoffensive einer ganzen Region einnimmt, die vom Strukturwandel geprägt ist. Schon 1961 war der Beschluss zur Errichtung der ersten großen Campusuniversität in der BRD nach amerikanischem Vorbild gefallen.³¹ Am Rand der Bergbau- und Industriestadt gelegen, empfängt der Campus die Fußgänger/innen mit einem außergewöhnlichen Bau: Dem blockhaft geschichteten Musischen Zentrum, das Musik-, Theater- und Kunstkurse für alle Mitarbeiter/innen und Studierenden der Universität anbietet. Dieser Baukörper bildet den Auftakt der zentralen Achse, die über die Universitätsbibliothek und den Forumsplatz zum Audimax führt. Wie im antiken Forumsschema laufen die Haupt- und Querachsen somit in einem Zentrum zusammen, dessen öffentliche Gemeinschaftsbauten die übergeordneten Werte der Universität veranschaulichen.

Tatsächlich sollte der um 1975 vollendete Forumsplatz ursprünglich von mehr als nur einem Pfeilergang gesäumt werden, der als Allusion auf die Typologie antiker Portiken verstanden werden kann.³² Von Erich Reusch (*1925), der als ausgebildeter Architekt und Künstler an einem neuen Verständnis der Plastik in «environmentalem» und nicht mehr vertikalem Sinn zu arbeiten begann, wurde er dann auch kongenial im Sinn eines kommunikativen Zentrums und einer demokratisch-partizipativen Raumbildung interpretiert.³³ Dies entsprach der Forumsidee der Nachkriegszeit.³⁴ Reusch schuf das *Wasserrelief* (1973–1975), das Kunstwerk, Brunnenarchitektur und Aufenthaltsraum in einem ist und die Betrachter/innen zur Teilhabe an einer «Raumplastik» einlädt, die selbst die umliegende Architekturlandschaft aus einer veränderten Perspektive in den Blick nehmen lässt (Abb. 3).³⁵ Das L-förmig ausgezogene Bodenrelief des Künstlers ist mit Steinplatten ausgelegt und mit den umlaufenden Sitzstufen in die Erde vertieft. Der heute nicht mehr funktionierende Wasserlauf beschränkte sich auf die Rinnen zwischen den Platten und fügte dem kommunikativen Raumkunstwerk ein bewegtes, sinnlich wahrnehmbares Element hinzu. Eine nicht zur Ausführung gelangte Großskulptur auf der gegenüberliegenden Platzecke hätte Reuschs Wasserrelief ergänzt (Abb. 4).³⁶

Mit dem *Wasserrelief* steht der Forumsplatz in anspruchsvoller ästhetischer Beziehung zu den Kunstsammlungen, die über die genannten transparenten Glaswände mit dem Außenraum verbunden sind. Selbst die Ausstellungsvitrinen wurden durch die Aufnahme von Materialien wie Beton und von Strukturen wie dem Raster auf die Campusarchitektur bezogen.³⁷ Einerseits öffentliche Sammlung, ist das Museum andererseits durch seine Lage außerhalb der Stadt in den spezifischen



3 Erich Reusch, Das Wasserrelief auf dem Forumsplatz der Ruhr-Universität Bochum mit den Kunstsammlungen im Hintergrund, Bochum, 1973–1975.



4 Erich Reusch, Entwurf zum Forumsplatz der Ruhr-Universität Bochum, 1971.

Arbeits- und Lebensrhythmus einer Campusuniversität eingebunden und exklusiver Bestandteil der Ausbildung. Die (zunächst eher zufällig zustande gekommene) singuläre Verbindung moderner und zeitgenössischer Kunst mit einer Antikensammlung machten die damaligen Bochumer Professoren, der Kunstwissenschaftler Max Imdahl und der Archäologe Bernard Andreae, als methodisches Konzept fruchtbar.³⁸ Sie waren überzeugt, dass neue und innovative Zugänge zur älteren Kunst durch die Beschäftigung mit der Gegenwart gewonnen werden können. Imdahl erprobte hier seine kunstwissenschaftliche Methode. Er ging davon aus, dass extreme Kontraste strukturelle Besonderheiten wahrnehmbar machen und



5 Jacob Berend Bakema und Johannes Hendrik van den Broek, Rathauskomplex mit dem Ratstrakt und dem Skulpturenmuseum im Erdgeschoß (rechts), Marl, ab 1960.

die Suche nach zeitübergreifenden Formensprachen ermöglichen. Dass Kunstwerke seiner Überzeugung nach nicht zu «vergegenwärtigen», sondern immer wieder neu «aufzuführen» seien und eine konzentrierte Bildbeschreibung erforderten, setzt hohe Anforderungen an das Sprechen und Nachdenken über Kunst voraus, das auch Marl prägte.³⁹

In Marl waren es die prominenten niederländischen Architekten Jacob Berend Bakema und Johannes Hendrik van den Broek, die den Wettbewerb für das neue Stadtzentrum für sich entschieden.⁴⁰ Mit ihrem weiträumigen, städtebaulich definierten Rathauskomplex (1960–1967) schufen sie ein Forum, das sich paradigmatisch in die «core»-Vorstellungen des CIAM eingefügt hätte. Flankiert von zwei (statt vier geplanten) Bürotürmen ist der Ratstrakt (Abb. 5), und damit das symbolische Herz demokratischer Selbstverwaltung, in einem quergelagerten Beton-brut-Bau kunstvoll im ersten Obergeschoss «ausgestellt». Die seitlich frei aufsteigende Treppenanlage fordert die Stadtbürger/innen und Besucher/innen auf, der überdachten «Architekturpromenade» zu folgen. Sie führt auf eine terrassenartige Aussichtsplattform, die mit dem Entrée zum Ratssaal und den zugehörigen Amtsräumen auch außerhalb der Öffnungszeiten durch transparente Glaswände und durchlaufende Gestaltungselemente verbunden ist. Seit 2014 richtet sich das Faltdach dieses Ratstrakts mit den sinnfälligen Worten von Mischa Kuballs Kunstinstallation *Les Fleurs du Mal* auf den Platz und lädt mit einer leeren Vase am Treppenfuß zur Teilhabe am Kunstwerk durch das Aufstellen von Blumen ein.⁴¹ Die kulturelle Gestaltung der vorwiegend von Arbeiter/innen bewohnten Stadt war von Beginn an Ziel der Planung und wurde vom damaligen Bürgermeister Rudolf Heiland mit Nachdruck im Sinn der Arbeiter- und Volksbildung vertreten.⁴² Auch Uwe Rüth, der erste Direktor des Skulpturenmuseums, schreibt noch zu Beginn der 1990er Jahre, dass es des Lernprozesses bedarf, um Vorurteile abzubauen und dem Neuen – das heißt auch der Kunst – zu begegnen:

Dem Bürger zu helfen, diesen Schritt zu vollziehen, der damit auch ein Schritt wäre, allgemein dem Fremden, Ungewohnten toleranter und offener gegenüber zu treten, ist das museumsdidaktische Anliegen, das im transparenten Konzept enthalten ist.⁴³

Trotz der ersten Kohlekrise in den 1960er Jahren, die die Gründung eines Museums zunächst unwahrscheinlich machte, wurden zeitgenössische Skulpturen systematisch weiter angekauft – selbst für das benachbarte Krankenhaus, die Paracelsus-Klinik, die in das Konzept integriert wurde. Konfliktfrei verliefen die Ankäufe

und Aufstellungen zeitgenössischer Skulpturen in Marl freilich nicht, doch sind die Prozesse der Ablehnung und Aneignung in der Forschung ebenso thematisiert wie das Thema der notwendigen Vermittlung.⁴⁴ Bemerkenswert jedenfalls ist, wie facettenreich die Kunstwerke in Beziehung zur Architektur gesetzt und fachwissenschaftlich betreut wurden. Schon 1970 und 1972 fanden rund um das Rathaus die Ausstellungen *Stadt und Skulptur* statt, die zu den frühesten Beispielen «dieses uns heute vertrauten Typus von Ausstellungen von Kunst im öffentlichen Raum zählen.»⁴⁵ Statt Kunst am Bau wurde Skulptur im öffentlichen Raum ausgestellt und als mit dem künstlich angelegten See neben dem Rathaus eine Stadtlandschaft entstand, darin weiträumig aufgeteilt. Je näher die Bürger/innen und Besucher/innen dem Rathaus kommen, dem eine große Freifläche mit Bodenbrunnen vorgelagert ist, desto dichter wird der Ring umgebender Kunstwerke. Seit 20 Jahren hat sich zudem ein Kunstritual erhalten, das dem Skulpturenprojekt (1971/1972) von Samuel Buri mit zwei bemalten, aus Polyester geformten *Burgunder-Kühen* entstammt. Sie werden jedes Frühjahr in einem öffentlichen «Almauftrieb» von ihrem Winterquartier im Rathaus zur ihrem Sommerquartier auf der künstlich angelegten Insel des Stadtsees gebracht.⁴⁶ Darüber hinaus arbeiten bis heute Projekte wie Mischa Kuballs Rathausinstallation *Les Fleurs du Mal* und die Ausweitung der Skulptur-Projekte in Münster auf Marl an der Durchbrechung der Reduktion der Stadt auf die Stilllegung der Zechen und die Arbeitslosigkeit – auch wenn letztere eine Herausforderung für das Verhältnis von Museum und Stadt bleibt.⁴⁷ Dies betrifft nicht nur die allgemeine Gegenwart, sondern prägte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch die Suche nach dem «Forum» als kuratorische Leitidee.

Re-Visionen kuratorischer Konzepte: Das Museum als «Forum» und «Parlament»

Nachdem sich selbst auf dem 8. CIAM Anfang der 1950er Jahre museumskritische Stimmen erhoben und für die Präsenz zeitgenössischer Kunst im Stadtraum plädierten, waren die Museen allgemein seit Mitte der 1960er Jahre mit Fragen gesellschaftlicher Relevanz konfrontiert.⁴⁸ Damit beschäftigte sich unter anderem die Kulturwissenschaftlerin Angela Jannelli im Jahr 2012 in Bezug auf Amateurmuseen als «Wilde Museen», für deren Definition sie auf Claude Lévi Strauß' Verständnis von Kunst als wildes Denken genauso rekurriert wie auf Bruno Latours *Parlament der Dinge* (2001), das die Beziehung zwischen Mensch und Dingen fokussiert.⁴⁹ In Bruno Latours Ausstellung *Making Things Public* (2005) wurde dieses Problemfeld bereits kuratorisch im Hinblick auf mögliche «Atmospheres of Democracy» erprobt und auf Räume rechtlicher und politischer Natur ausgedehnt. In diesem Kontext arbeitet Latour immer wieder mit Begriffen wie Agora, Arena und Forum⁵⁰ – mit Begriffen also, die seit vielen Jahren auch für das Humboldt-Forum als Museum angewandt werden und zugleich dessen Durchgangsforum betreffen, das als städtebauliches Scharnier des gesamten (Schloss-)Baukomplexes gedacht ist.⁵¹ Ob und welche Beziehung dieses Museum – das an seinem repräsentativen Standort und als kulturpolitisches Schaustück ersten Ranges einen Gegenpol zum Typus des Amateurmuseums bildet – zur Stadt aufnehmen wird und wieviel «wildes Denken» es zulassen kann, wird die Zukunft zeigen.

Schon zu Beginn der 1970er Jahren jedenfalls hatte der kanadische Kurator Duncan F. Cameron, der damals das Brooklyn Museum in New York leitete, mit seinem Essay *The Museum, a Temple or the Forum?* eine vielbeachtete Position entwickelt. Ihm zufolge ändere sich das Verständnis als Kurator, wenn das Museum als Fo-

rum aufgefasst werde, in dem «matter of concern» statt «matter of fact» ausgestellt werden. Der Kurator sei dann nicht mehr Hüter eines Tempels, sondern Sammlungsleiter.⁵² Camerons Anliegen war nicht die Auflösung, sondern die Ergänzung und Reform des Museums als öffentliches «Forum», in dem auch verschiedene Gesellschaftsgruppen und diverse Erfahrungen von Kunst Raum finden. Dass es dazu einer veränderten Konstellation der Exponate bedürfe, begründet Cameron – als Kurator jenes New Yorker Museums, das lokale Communities wie Harlem im Blick hatte und afrikanische Werke schon im frühen 20. Jahrhundert als «art» ausstellte – wie folgt:⁵³

Those collections that are essentially representative of bourgeois and aristocratic cultures of the past must be put into the context of popular culture, folk art, and the life style of the peasant or working classes in the culture from which the collections are derived. Social history and the insights of the anthropologist must be used to develop techniques of interpretation that will put the collections, and especially the museum «treasures» in a more realistic perspective.⁵⁴

Die hier genannten Kategorien wie «popular culture» und «folk art» stünden heute sicherlich neu zur Debatte. Weiterhin aktuell aber bleibt die Frage nach der architektonisch-städtebaulichen sowie sozialen und intellektuellen Beziehung zwischen Museum und Stadt. Wie, von wem und unter welchen Bedingungen kann und soll Kunst erfahren und beurteilt werden? Wenn Cameron überzeugt davon war, dass es der Ergänzung des Museums um das Forum bedarf, so verstand er letzteres als Ort der Konfrontation, des Experiments und der Debatte: «the forum is where the battles are fought, the temple is where the victors rest. The former is process, the latter is product».⁵⁵ Und da vieles auch ein Problem der Finanzierung ist, beantwortete Cameron die Frage eines Kollegen, ob das Establishment die Revolution selbst finanzieren soll, aus folgenden Gründen mit «ja»:

the establishment [...] must [...] finance the revolution by creating opportunities for the artists and the critics of society to produce, to be heard, to be seen, and to confront established values and institutions. What they have to say must be subjected to public judgment and to the test of time. These are the functions of the forum.⁵⁶

Einmal mehr wurde das Forum damit zum Sinnbild für den Ort der Debatte und des öffentlichen Urteils über zeitgenössische Kunst, wie es Sert und Giedion zu Beginn der 1950er Jahre beim 8. CIAM unter anderen Voraussetzungen für die Stadt wünschten. Zusätzlich berührte Cameron 1971 einen bis heute aktuellen Punkt, der das Verhältnis zwischen Geistes- und Naturwissenschaften betrifft. Denn letztere würden im Gegensatz zu den Künsten und Geisteswissenschaften nicht einmal dann an den Pranger gestellt, wenn ihre hoch finanzierten Forschungen nicht zum erwarteten Ergebnis führten:

The artist or scholar who criticizes our society and offends our sensitivities or our values is, in effect, regarded as an enemy of society even before we have allowed time for his work or his statements to be judged and considered.⁵⁷

Insgesamt gingen die demokratisch grundierten Erwartungen an die Beziehung zwischen Museum und Stadt in den 1950er bis 1970er Jahren weit über das hinaus, was man als leichte oder gar ökonomisch ertragreiche Kost für ein breites Publikum bezeichnen könnte. Der Forumsgedanke durchzog die Forderung nach Teilhabe und aktiver Anteilnahme an Kunst im öffentlichen Raum. Er umfasste nicht nur ein breites Spektrum an Rezipientinnen und Rezipienten, das von der unmittelbaren Nachbarschaft bis hin zu kunstinteressierten Laien und Expert/innen reicht, son-

dem betraf auch jene Standorte, die aus heutiger Sicht schnell als ‹Peripherie› oder ‹Randlage› im internationalen Exzellenz- und Standortwettbewerb bezeichnet werden könnten. Sie trugen dem Forumsgedanken damit eigens Rechnung und machen deutlich, dass das Museums-Forum ein Ort der Konfrontation, des Experiments und der Debatte im Sinn Camerons sein kann. Nicht umsonst bleibt das Thema des partizipativen Museums aktuell – wobei das ‹Forum› sowohl architektonisch als auch ideell zum Einsatz gelangen kann und als Museums-Forum das (philosophische) Nachdenken über demokratische und politische Öffentlichkeit berührt. So wie Hannah Arendt im kommunikativen, architektonisch gefassten Raum der Agora die Voraussetzung für die Entstehung politischen Bewusstseins sah,⁵⁸ reflektiert Volker Gerhardt die Frage nach politischer Öffentlichkeit als Beziehung zwischen dem subjektiven Bewusstsein und der Welt.⁵⁹ Im Zentrum seiner Erörterung steht der *homo publicus* und damit eine Kategorie, die sich in die genannten Debatten um die Erfahrung zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum der Stadt bis hin zum partizipativen Museums-Forum, das auf ‹judgement› setzt und sich als Parlament der Dinge versteht, nachträglich einbringen ließe.

Anmerkungen

- 1 Vgl. *The Le Corbusier Archive*, hg. v. H. Allen Brooks, New York 1983 (Bd. 26, Ahmedabad 1953–1960), S. 189–267 (Ansichten und Pläne), Abb. S. 240 und S. 263 oben.
- 2 Vgl. Le Corbusier, «A meeting place of the Arts», in: *The Heart of the City. Towards the Humanisation of Urban Life*, hg. v. Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert u. Ernesto Rogers, London 1952, S. 41–52, hier S. 50–51.
- 3 Vgl. Le Corbusier 1952 (wie Anm. 2), S. 50–51.
- 4 Vgl. Kenny Cupers, «The Infrastructure of Participation. Cultural Centres in Postwar Europe», in: *Participation in Art and Architecture*, hg. v. Martino Stierli u. Mechtild Widrich, London/New York 2016, S. 13–39.
- 5 Vgl. Cupers 2016 (wie Anm. 4). Siehe auch Alexander von Kienlin u. Olaf Gisbertz, «Agora und Forum. Stadtraum für die Massenkultur(en)», in: *Bauen für die Massenkultur*, hg. v. Olaf Gisbertz, Berlin 2015, S. 73–91. Die Forumsthematik ist Gegenstand meiner Habilitationsschrift *Das Forum – nur eine Idee? Eine Problemgeschichte aus kunst- und architekturhistorischer Perspektive (15.–21. Jh.)*, die 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht wurde.
- 6 Vgl. *Classics in the Modern World. A «Democratic Turn»?*, hg. v. Lorna Hardwick u. Stephen Harrison, London 2013.
- 7 Vgl. Sigfried Giedion, «Historical Background to the Core», in: Tyrwhitt/Sert/Rogers 1952 (wie Anm. 2), S. 17–25.
- 8 Vgl. auch Brigitte Sölch, «Modell, Modul, Metapher. Die italienische Piazza als Nach-Bild der Stadt», in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2013, Bd. 55, Heft 1, S. 95–117.
- 9 Vgl. dazu bes. die Beiträge in *José Lluís Sert. The Architect of Urban Design 1953–1969*, hg. v. Eric Paul Mumford, New Haven, Conn. u. a. 2008. Giedion selbst schreibt die Einleitung zu Knud Bastlund, *José Luis Sert. Architecture, City Planning, Urban Design*, Zürich 1967, S. 7–12 und hebt dessen außergewöhnliche Beziehung zu Malerei und Bildhauerei hervor.
- 10 Vgl. Hubert Locher, «Form und Gefühl. Sigfried Giedions und Le Corbusiers emotionale Mission», in: *Das Problem der Form*, hg. v. Hans Aurenhammer u. Regine Prange, Berlin 2016, S. 327–346, hier S. 334.
- 11 Vgl. John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934, S. 298–326.
- 12 Vgl. bes. die Beiträge in *Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion-Welcker (1893–1979)*, hg. v. Regula Krähenbühl, Zürich 2011.
- 13 Vgl. Iris Bruderer-Oswald, «Stationen einer Freundschaft. Wilhelm Worringers Einfluss auf Carola Giedion-Welckers Buch «Moderne Plastik»», in: *Hundert Jahre «Abstraktion und Einfühlung»*, Paderborn 2012, S. 101–110.
- 14 Vgl. José Luis Sert, «Centres of Community Life», in: Tyrwhitt/Sert/Rogers 1952 (wie Anm. 2), S. 3–16, hier S. 16.
- 15 Vgl. Sert 1952 (wie Anm. 14), S. 14.
- 16 Sert 1952 (wie Anm. 14), S. 14 u. 16.
- 17 Vgl. Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, Hamburg 1956, S. 72–83.
- 18 Vgl. Giedion 1952 (wie Anm. 7), S. 17.
- 19 Vgl. allg. Krähenbühl 2011 (wie Anm. 12) und bes. Karlheinz Lüdeking, «Auf der Suche nach der verlorenen Humanität. Carola Giedion-Welcker und die Kunst nach 1945», in: Ebd. (wie Anm. 12), S. 139–150, hier S. 139.
- 20 Giedion 1956 (wie Anm. 17), S. 26.
- 21 Ebd., S. 34.
- 22 Ebd., S. 35.
- 23 Ebd., S. 38.
- 24 Ebd., S. 35.
- 25 Vgl. Leon Battista Alberti, *Das Standbild*, hg., eingel., übers. und komm. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schaublin, Darmstadt 2011.
- 26 Vgl. auch Sölch 2013 (wie Anm. 8), S. 103–105.
- 27 Vgl. Locher 2016 (wie Anm. 10), S. 335–336.
- 28 Vgl. Giedion 1956 (wie Anm. 17), S. 72.
- 29 Vgl. auch Brigitte Sölch, «Piazza, Forum, Agora. Die Ursprungsmythen der europäischen Stadt erweisen sich für heutige Urbanisten als Herausforderung», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. August 2016, S. 43.
- 30 Vgl. zu Marl: *Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Bestandskatalog (1992/93)*, unter Mitarbeit von Uwe Rüth, Marl 1993; Karl-Heinz Brosthaus, «Skulptur – Museum – Öffentlichkeit. Das Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, ein Museum im öffentlichen Raum», in: *Ästhetische Räume. Facetten der Gegenwartskunst*, hg. v. Werner Scheel u. Kunibert Bering, Oberhausen 2000, S. 44–60; *Skulpturen in Marl*, hg. v. Georg Elben, Köln 2015. Zu Bochum: Norbert Kunisch, «Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum», in: *Geschichte – Bild – Museum*, hg. v. Michael Fehr u. Stefan Grohé, Köln 1989, S. 103–110; *Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Campusmuseum, Sammlung Moderne*, hg. v. Friederike Wappler u. Richard Hoppe-Sailer, Düsseldorf 2008.
- 31 Vgl. die Beiträge in *Ruhr-Universität Bochum. Architekturvision der Nachkriegsmoderne*, hg. v. Richard Hoppe-Sailer, Cornelia Jöchner u. Frank Schmitz, Berlin 2015.
- 32 Vgl. auch Cornelia Jöchner, «Wo Wege sich kreuzen. Die räumliche Logik des Bochumer Campus», in: Hoppe-Sailer/Jöchner/Schmitz 2015 (wie Anm. 31), S. 31–46, hier S. 38–40 zum Forumsplatz.

- 33** Vgl. Erich Reusch, *Der Raum ist das Ereignis*, hg. v. Heinz-Ludwig Alexander von Berswordt-Wallrabe, Düsseldorf 2012, Ausst.-Kat., Bochum, Situation Kunst, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, 2012.
- 34** Vgl. auch Sölch 2013 (wie Anm. 8).
- 35** Vgl. Jens Christian Jensen, *Erich Reusch. Elektrostatistische Objekte*, Kiel 1973, Ausst.-Kat., Kiel, Kunsthalle zu Kiel u. a., 1973, Abb. 6; siehe auch <https://www.ruhr-uni-bochum.de/kuba/data/reusch.htm>, Zugriff am 22. Februar 2018.
- 36** Vgl. Friederike Wappler, «Die Geschichte der Sammlung seit 1990», in: Wappler/Hoppe-Sailer 2008 (wie Anm. 30), S. 14–16, hier S. 15.
- 37** Vgl. Kunisch 1989 (wie Anm. 30), S. 105–106.
- 38** Vgl. Kunisch 1989 (wie Anm. 30); Richard Hoppe-Sailer, «Die Sammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Die Anfänge – 1964 bis 1988», in: Wappler/Hoppe-Sailer 2008 (wie Anm. 30), S. 10–13; Wappler 2008 (wie Anm. 36).
- 39** Vgl. Hoppe-Sailer 2008 (wie Anm. 38).
- 40** Vgl. Stefan Kleineschulte, *Das Rathaus in Marl. Zur Bedeutung der Architektur für die politische Sinnstiftung auf kommunaler Ebene*, 2003, <http://www-brs.ub.ruhr-uni-bochum.de/metahtml/HSS/Diss/KleineschulteStefan/diss.pdf>, Zugriff am 22. Februar 2018.
- 41** Vgl. Georg Elben, «Marl die Stadt der Skulpturen – Was ist Skulptur heute? Marl, the City of Sculptures – What is Sculpture today?», in: Elben 2015 (wie Anm. 30), S. 18–47, hier S. 34–36.
- 42** Vgl. Brosthaus 2000 (wie Anm. 30), S. 45–46.
- 43** RÜth 1993 (wie Anm. 30), S. 14.
- 44** Vgl. Brosthaus 2000 (wie Anm. 30).
- 45** Ebd., S. 54.
- 46** Vgl. Ebd., S. 58; siehe auch <https://kunstgebiet.ruhr/kunstform/skulpturen/zwei-burgunder-kuehe/>, Zugriff am 22. Februar 2018.
- 47** Vgl. Elben 2015 (wie Anm. 41), S. 36.
- 48** Vgl. auch Jennifer Barrett, *Museums and the Public Sphere*, Chichester 2011.
- 49** Vgl. Angela Jannelli, *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*, Berlin 2012.
- 50** Vgl. *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, hg. v. Bruno Latour u. Peter Weibel, Karlsruhe 2005, Ausst.-Kat., Karlsruhe, ZKM, 2005. Vgl. zu Latours genannten Begriffen auch Jannelli 2012 (wie Anm. 50), S. 331.
- 51** Vgl. *Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. Planungen, Prozesse, Perspektiven*, hg. v. Hermann Parzinger, München 2013; Franco Stella, «Das neue Berliner Schloss. Die Architektur», in: Ebd., S. 34–39.
- 52** Vgl. Duncan F. Cameron, «The Museum, a Temple or the Forum?», in: *Curator. The Museum Journal*, 1971, Bd. 14, S. 11–24. Siehe auch *The Museum in the Service of Man, Today and Tomorrow. Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain*, hg. vom International Council of Museums (ICOM), Paris 1972 sowie Jannelli 2012 (wie Anm. 49).
- 53** Vgl. Robert T. Soppelsa, «Rezension von William Siegmann, Joseph Adande u. Kevin D. Dumouchelle, African Art. A Century at the Brooklyn Museum», 2010, in: *H-AfrArts. Reviews*, <https://networks.h-net.org/node/12834/reviews/13020/soppelsa-siegmann-and-adande-and-dumouchelle-african-art-century>, Zugriff am 22. Februar 2018.
- 54** Cameron 1971 (wie Anm. 52), S. 18.
- 55** Ebd., S. 21.
- 56** Ebd., S. 19.
- 57** Ebd., S. 20.
- 58** Vgl. auch Hannes Bajohr, *Dimensionen der Öffentlichkeit. Politik und Erkenntnis bei Hannah Arendt*, Berlin 2011.
- 59** Volker Gerhardt, «Öffentlichkeit». Die politische Form des Bewusstseins, München 2012.