

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

37. Jahrgang

September 1984

Heft 9

## Architektur

### DAS MUSEUM ALS AUSSTELLUNGSGEGENSTAND JAMES STIRLINGS NEUE STAATSGALERIE IN STUTTGART (mit fünf Abbildungen und drei Figuren)

Daß die deutschen Kunsthistoriker sich die Stuttgarter Neue Staatsgalerie zu ihrem diesjährigen Tagungsort erwählt haben, besitzt seine eigene Logik. Die Baugattung des Museums steht ohnehin mit den Berufstätigkeiten des Kunsthistorikers in einem wechselseitigen kausalen Zusammenhang. Das Museum setzt die Kunstgeschichte voraus und umgekehrt, und beide sind Produkte des neuzeitlichen Historismus. James Stirling, der britische Architekt des neuen Hauses in Stuttgart, hat jedoch die Bauaufgabe des Museums einem Extrem zugeführt, das in der Geschichte dieser Gattung Epoche macht. Das muß Kunsthistoriker besonders betreffen. War das Museum seit seiner Begründung in den Institutionen des Schatzhauses, des Arsenal und des Schlosses, erst recht aber seit seiner Emanzipation als eigenständiger Bauaufgabe im 18. Jahrhundert bestrebt, den ihm anvertrauten Gütern ein adäquates Gehäuse zu bieten, so hat es in den letzten Jahren eine neue Etappe erreicht. Es enthält nicht mehr nur Ausstellungsgegenstände, es ist zum ersten Ausstellungsgegenstand selbst geworden. Stirling ist nicht der einzige Architekt, der diese Schlußfolgerung gezogen hat. Aber er hat sie mit der größten Konsequenz gezogen. Sein Museum unterwirft sich nicht seinen Zwecken, und wo es Dienste leistet, verrichtet es sie mit einer gespielten Dienstfertigkeit, die keinen Zweifel über die wahre Rollenverteilung zwischen Architektur und Kunst zuläßt: *La serva padrona*.

Mit dem Schaucharakter des Bauwerks (*Abb. 1, 2 und 4a*) hängt die Zitatlust seines Architekten zusammen. Als Ausstellungsstück muß das Museum, um seine Besucher zu fesseln, ausreichende Reize visueller und intellektueller Natur bieten. Stirling hat sie nicht nur den immanenten Eigenschaften von Architektur entnommen,

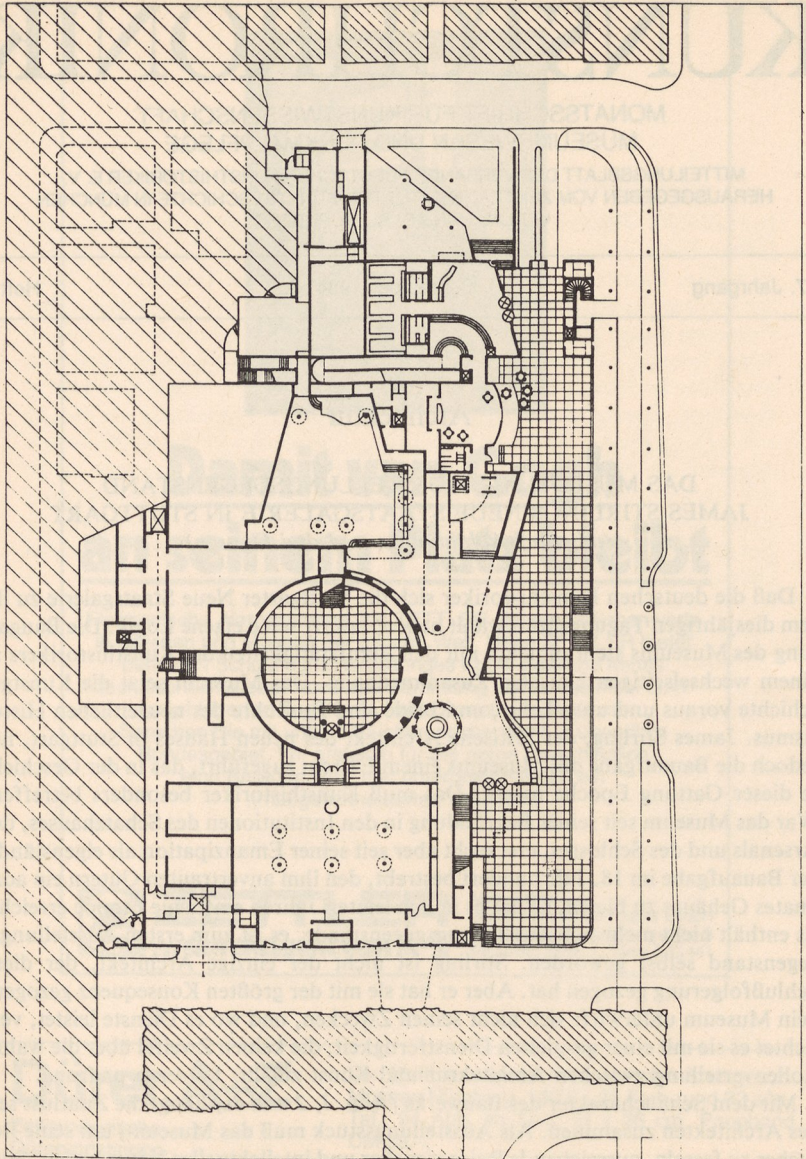


Fig. 1a Neue Staatsgalerie Stuttgart. Grundriß Erdgeschoß (nach: Neue Staatsgal. u. Kammertheater Stuttgart, Stuttgart 1984, S. 18)

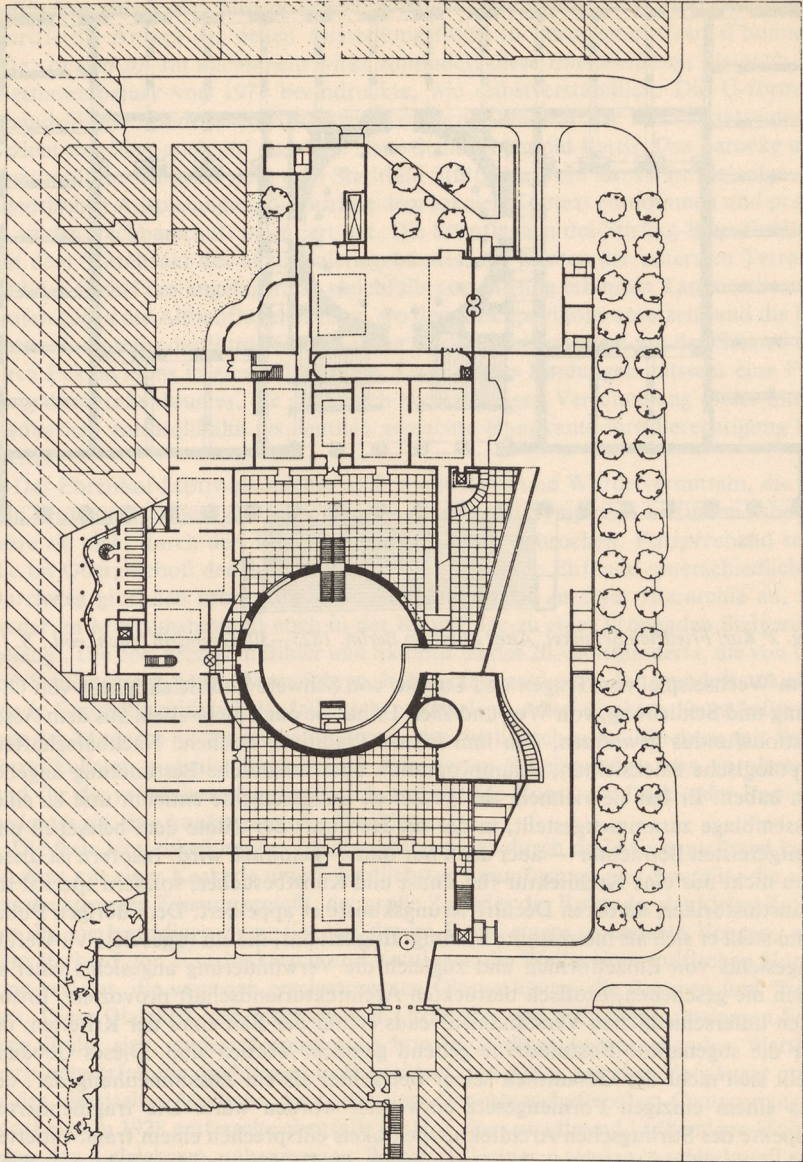


Fig. 1b Neue Staatsgalerie Stuttgart, Grundriß Obergeschoß (nach: ebd., S. 19)

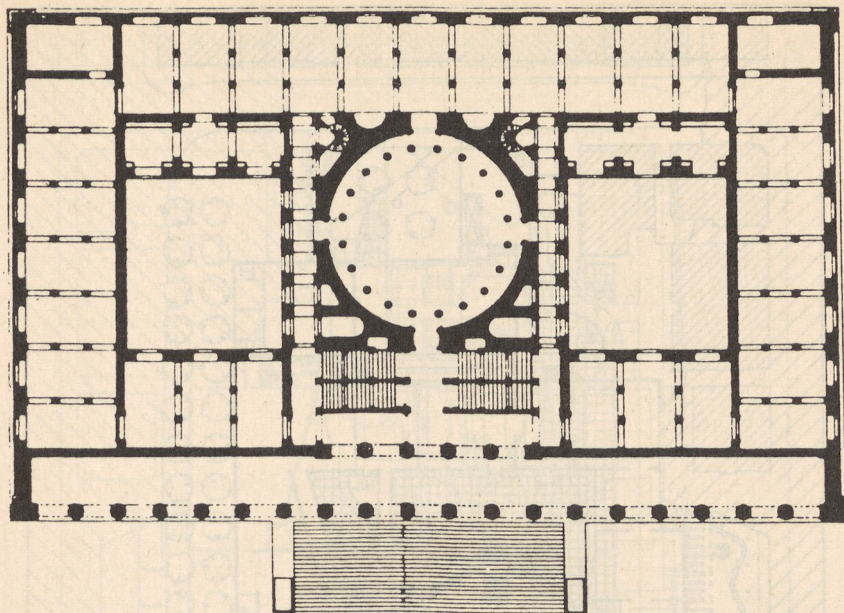


Fig. 2 Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin. 1823—30. Grundriß (nach: ebd., S. 16)

dem Wechselspiel von Tragen und Lasten, von Schwere und Leichtigkeit, von Öffnung und Schließung, von Weg und Ziel. Er hat sie auch nicht allein aus dem Assoziationsfundus gewonnen, den ihm lokale Tradition, bauliche Nachbarschaften, topologische Rücksichten, Raumprogramm oder inhaltliche Bestimmung angeboten haben. Er hat sie vielmehr der gesamten Baugeschichte entlehnt und zu einer Assemblage zusammengestellt, in der die Herkunft der Zitate dem belesenen und weitgereisten Betrachter — aber auch nur ihm — kenntlich wird. Insofern ist dieser Bau nicht nur eine Architektur für Kunst und Kunstbesucher, sondern speziell für Kunsthistoriker, an deren Dechiffrierungskünste er appelliert. Dem übrigen Publikum stellt er sich als interessante Mannigfaltigkeit dar, die ein vages déjà-vu-Gefühl angesichts von Einzelformen und zugleich die Verwunderung angesichts einer so noch nie gesehenen, exotisch bestückten Architekturlandschaft provoziert. In solchen unterschiedlichen Verständnisniveaus erfüllt der Bau eines der Kriterien, die für die sogenannte Postmoderne geltend gemacht worden sind. Dieses Gebäude stellt sich nicht der Gesamtheit seiner Betrachter als ein Zusammenhang dar, der aus einem einzigen Formengesetz entwickelt worden wäre. Die fragmentierten Aspekte des Stirlingschen Architekturspektakels entsprechen einem fragmentierten Publikum von unterschiedlicher Bereitschaft, die Pointen des Architekten nachzuvollziehen.

Ein Entschluß, den Stirling offenbar frühzeitig im Entwurfsprozeß gefaßt hat, betrifft die Anlage der neuen Ausstellungsflügel in Form einer Cour d'honneur (*Fig. 1a und b*). Im nachhinein wirkt zumindest diese Entscheidung, die auch die Wettbewerbsjury von 1977 beeindruckte, wie selbstverständlich. Die U-förmige Grundrißfigur wiederholt, zurückversetzt, den Ehrenhof der alten Staatsgalerie, bezieht sich aber auch auf das nahe Neue Schloß Leopold Rettis. Das barocke und klassizistische Moment steht dem Stadtbild Stuttgarts wohl an. Es ist diejenige der historischen Anspielungen, die Stirling dem lokalen Kontext entnommen und präzise an der Nachbarschaft orientiert hat. Die Stirnflächen des Stirling-Baus fluchten mit dem Mitteltrakt des alten Galeriegebäudes, die Kanten der untersten Terrasse und der Giebel des angelagerten, gleichfalls von Stirling erbauten Kammertheaters laufen gegen die Altbauflügel dort an, wo deren Eckpavillons ansetzen, und die äußerste Baumreihe des Bürgersteigs vor der Stirling-Terrasse liegt mit den Stirnen der alten Eckpavillons in einer Fluchtlinie. Dank dieser Bindungen entsteht eine Fassung des Straßenraumes, die auch nach einer etwaigen Vertunnung dieser innerstädtischen Autorollbahn als deutlich gemachte Hangkante ihre Berechtigung behielte.

Das Ehrenhof-Motiv als solches müßte jene Aura und Würde vermitteln, die bei den Museumserbauern der letzten Jahre zunehmend Sympathie zu finden scheint, wäre sie nicht durch den Widerspruch der Details gebrochen. Entsprechend setzt die im Obergeschoß der drei Neubautrakte enthaltene Enfilade unterschiedlicher, durchweg glücklich proportionierter Ausstellungssäle zu einer Hierarchie an, die weder im Museumsbestand noch in der Raumfolge zu einer krönenden Steigerung gelangt. Die dort gezeigten Bilder und Skulpturen des 20. Jahrhunderts, die von Oskar Schlemmer zu Mario Merz führen, haben diese an das 19. Jahrhundert anknüpfende Raumdisposition jedenfalls nicht nahegelegt. Allen direkten Kunstäußerungen der Moderne widerspricht die Ironie der Stirlingschen Saalfluchten mit ihren Portalkulissen und als Gesimsstücke dekorierten Scheinwerfern von vornherein, und für die reflektierend-indirekt sich verhaltende Kunst wie Dada oder Pop Art bedeutet sie eine konkurrierende Doublette.

Die feste Umschließung des Neubaugrundstücks durch drei Museumsflügel kontrastiert mit einer Kaskade unterschiedlichster Raumformen und Bauteile, die sich aus der strengen Fassung ergibt: der große Zylinder der Rotunde, der kleine Zylinder des merkwürdigen Tempelchens, der im Foyer einem so banalen Vorgang wie dem Verkauf von Eintrittskarten und Katalogen die Weihe einer kultischen Handlung verleiht, die verzogen-geschwungenen Glasvorhänge, die Rampen und Treppen. Diese Dialektik von geschlossener Großform und aufgelösten kleineren Formen findet sich, anders formuliert, schon in Stirlings vorausgehenden Wettbewerbsentwürfen für die Museen in Düsseldorf und Köln, hat aber Vorgänger auch in der klassischen Moderne. Le Corbusiers Genossenschaftspalast Centrosoyus in Moskau von 1928 entfesselte ebenfalls im Hof eines annähernd U-förmigen Flügelbaus den „gleichsam unbegrenzten Reichtum“ einer „totalen Architektur“ (Le Corbusier).

Stirling selbst beruft sich bei der Grundrißfigur der Neuen Staatsgalerie auf einen anderen Museumsbau, auf Schinkels Altes Museum in Berlin (Fig. 2). Wie Schinkel kombiniert Stirling eine Rotunde mit einem umlaufenden, wenn auch in seinem Fall ungleich komplizierteren Zirkulationssystem. Die Rotunde ist bei Stirling aus dem inneren Bewegungsablauf genommen und dem allgemein zugänglichen Stadtraum zugeschlagen worden. An ihrer nördlichen Hälfte schraubt sich jener öffentlich zugängliche Weg empor, den die Wettbewerbsausschreibung als Verbindung zu dem hangaufwärts gelegenen Stadtteil gefordert hatte. So liegt die Rotunde zwar mitten im Baukomplex, ist aber zugleich ein ausgespartes Vakuum der Gebäudeanlage, während sie in Schinkels Museumsbau sowohl die räumliche Kulmination wie den zentralen Verteilraum aller Bewegungen innerhalb des Hauses darstellt. Stirling faßte sie als einen offenen Hohlzylinder, einen Negativraum auf, wohingegen Schinkel sie als Innenraum ausbildete, dessen positive räumliche Kraft sich nicht zuletzt in der kassettierten Kuppel äußert. Stirlings Mauerrund ist die ruinöse Erinnerung an das verlorengegangene Zentrum; die in die Mauerkrone eingesetzten Hängepflanzen unterstreichen den Ruinencharakter noch, die hoffnungslos unterdimensioniert wirkenden Figuren aus der Dannecker-Schule erscheinen wie Relikte aus dem Lapidarium. Schinkel begriff seinen Kuppelsaal als Pantheon der Künste, als den „würdigen Mittelpunkt“, „der das Heiligtum sein muß, in dem das Kostbarste bewahrt und noch unterstrichen wird“. An solche auratischen Kunsterfahrungen rührt Stirling nur noch in der Negation, in der ironisch vermerkten Abwesenheit dessen, was Schinkel die „ausgezeichnete Mitte“ nannte.

Daß die Rotunde für die innere Erschließung des Bauwerks ausfällt, hat eine aufwendige und zugleich geistreiche Wegführung zur Folge. Der hoffentlich auch auf Dauer öffentlich zugängliche Pfad über Rampen empor, durch die bedrückende Engführung vor der Rotunde („Lasciate ogni speranza voi ch'entrate ...“), aufwärts an der Nordseite des Trommelrunds und über den rückwärtigen Museumsstrakt hinweg auf die Höhe der Urbanstraße bildet eine „promenade architecturale“, wie sie kühner auch Le Corbusier in seinen gebauten oder projektierten Villen der späten zwanziger Jahre nicht entworfen hat. Unter dem Aufstieg an der Innenseite des Zylinders windet sich, nun aber als Teil des Innenraums, ein Weg nach oben, der es erlaubt, das Museumsgeschoß in seiner Mitte zu erreichen oder, umgekehrt, die Wanderung durch die Säle an dieser Stelle vorzeitig abzukürzen. Empfindet man dort, unter freiem Himmel, die Außenwand des Museums als Innenseite der Trommel, so erlebt man sie hier, im überwölbten steigenden Gang, als Außenseite der Trommel. Von den Foyerbereichen des Erdgeschosses, die im Verhältnis zu den Galerieflächen des Obergeschosses einen außerordentlich großen Anteil ausmachen, sind die Enden der Galerieflügel über Treppen oder Rampen erreichbar. Eine Brücke zur Alten Galerie, trapezförmig im Grundriß, verknüpft diesen Rundgang durch Erd- und Obergeschoß mit dem Wegsystem des Altbaus. Die Wege sind vorgezeichnet, in ihrer Wahl ist der Besucher frei. Das komplizierte Erschließungssystem entspricht der Auffassung des Bauwerks als einer Serie von Ereignissen, die sich im Bewegungsablauf darstellen. Die Mehrzahl der Alternativen,

die Unübersichtlichkeit der Wegstrecken und die Unabsehbarkeit der Ziele bewirken gewollte Irritation.

Irritation erzeugt Stirlings Schöpfung allenthalben. Erwartungen werden geweckt, aber nicht erfüllt: Gegen die Symmetrie der Grobstruktur kämpfen zahlreiche Störungen im Detail an. Orientierung wird versprochen, aber nicht eingehalten: Den Haupteingang darf man nicht in der Hauptachse suchen, sondern muß ihn irgendwo links in der Ecke aufspüren. Normen werden in Erinnerung gerufen, aber nicht erfüllt: Die krönende Kuppel des klassischen Museumsgebäudes ist mit der Rotunde vorbereitet, aber nicht durchgeführt, und die schwergewichtigen Pilzsäulen, über denen eine leichte Lichtdecke schwebt, scheinen im Gegensatz zum Aplomb ihres Auftretens nicht zu tragen (und einige tun es tatsächlich nicht). Mit Auszeichnungen wird nicht gespart, aber sie machen oftmals nur auf untergeordnete Funktionen aufmerksam: Der prominent placierte Stahlpavillon beschirmt lediglich einen Ausgang aus der Tiefgarage. Stirlings Regie zwingt unversöhnliche Gegensätze auf engem Raum zusammen. Harte Rechtwinkligkeit steht gegen die schwingenden Glasvorhänge, dem Treppenlauf rechts widerspricht eine Schrägrampe links, bunte Klimatisierungsstützen bilden einen schreienden Kontrast mit der noblen Natursteinhaut, die den Bau überzieht und am Übergang zu den Putzflächen als Verkleidung charakterisiert ist. Mit der dezenteren Steinfarbe der Travertin- und Sandsteinstreifen streiten zwei grundsätzlich andere Material- und Farbpaletten: der blau-rot-schwarze Farblack der applizierten Stahlteile in der Primärfarben-Skala des Stijl und die schockfarbenen Dissonanzen des Kunststoffzeitalters in Grasgrün (Bodenbelag und Stahlprofile in den Foyerbereichen), Pink und Bleu bei den kunststoffummantelten Aluminiumröhren der Handläufe.

*Discordia concors* ist ein Prinzip, das sich mit dem Manierismus als Epochen- wie als Haltungsstil verbindet. Tatsächlich macht der Manierismus in Stirlings Amalgam der Stile und Zitate einen beträchtlichen Anteil aus. Sein Virtuositentum, die Sonderbarkeiten und Überspanntheiten, die an die britische Vorliebe für „puns“ und „follies“ denken lassen, die Übertreibung des Partikularen auf Kosten einheitlicher Wirkung, die „kalten Synthesen“ (Hans Sedlmayr), bei denen es nicht zur Verschmelzung der eingebrachten Elemente kommt, sind manieristische Verhaltensweisen. Auch im einzelnen macht Stirling vom Formenrepertoire des Manierismus Gebrauch. Vor zwei Maueröffnungen an der Tiefgarage stapeln sich die Steine, als hätten sie Zufall oder böser Wille gleich zweimal aus der Wand herausgerissen. Es sind übrigens die einzigen massiven Quader, da die Wände in Beton gegossen und nur mit einem dünnen Natursteinfurnier versehen sind. Das durchlaufende Streifenmuster der Verkleidung wird an einigen Portalen zugunsten einer Vortäuschung handwerksgerecht gemauerter Bögen unterbrochen. Pointen dieser Art erinnern an die Sensationen, die manieristische Architekten zu erzeugen liebten: Die Staatsgalerie als neuer Palazzo del Tè.

Stirlings Zitatenlust wirft viele Fragen auf. Die eine ist die nach der Motivation. Der Architekt selbst hat sie auf die widersprüchliche Formel vom „monumental Informellen“ gebracht. Sein Wunsch, den bedeutenden öffentlichen Bau als Monu-

ment auszubilden, wird noch übertroffen von der Sorge, die Monumentalität könne wörtlich genommen werden. Im Falle der Staatsgalerie wurde in den heftigen Diskussionen nach der zweiten Jury-Entscheidung der in der Tat törichte Vorwurf laut, hier handele es sich um faschistische Architektur. Diese Beschuldigung mag den Architekten bewogen haben, die Ironisierung des großen Bauvolumens noch um einige Grade weiterzutreiben. So warf er ein Kostüm von Applikationen über eine an sich tragfähige, ja großartige urbane Raumfigur. Obwohl Stirling ein „populist building“ schaffen wollte, war ihm die Lesbarkeit seiner Zitate offenbar weit weniger wichtig. Zwar mag das Verwaltungs- und Bibliotheksgebäude des Museums an der Urbanstraße, das er als gesonderten Baukörper behandelte, in Stuttgart als eine Paraphrase von Le Corbusiers Citrohan-Haustyp erkennbar sein, da sich ein Vorbild jenseits des Talkessels auf dem Weißenhof erhalten hat. Allenfalls für englische Gäste kann die Verwandtschaft aussagekräftig sein, die eine Gebäudefassade aus den dreißiger Jahren, der Sitz der britischen Architektenorganisation RIBA am Londoner Portland Place, mit der Fassade verbindet, die RIBA-Mitglied Stirling der Stirnseite des Kammertheater-Flügels gegeben hat (*Abb. 2 und 3*). Manche Formen sind mehrfach determiniert. Den stählernen Baldachin über dem Tiefgaragen-Austritt hat Stirling als Orientierungsmarke analog zum Reiterdenkmal im Hof der Alten Staatsgalerie konzipiert (*Abb. 4a*). Es ist eine Huldigung an die Maschinenästhetik der zwanziger Jahre wie an Stirlings Stuttgarter Verleger, vor dessen Haus sich eine vergleichbare Eingangspergola befindet. Das unverbindliche Spiel der Assoziationen kann der Betrachter weiterspielen. So läßt sich der Pavillon als technisierte Version jenes aus Baumstämmen zusammengesetzten Urhauses denken, das Abbé Laugier 1755 in der zweiten Auflage seines *Essai sur l'architecture* als Titelkupfer hat stechen lassen: vier Stützen, vier Balken, das Satteldach daraufgesetzt (*Abb. 4b*). In dieser Perspektive stellt Stirlings Staatsgalerie sich als ironisch gebrochenes Spätprodukt jener „Herrlichkeiten der Architektur“ (Laugier) dar, die mit der Urhütte begannen.

Wenn die Einzelheiten nur auf flüchtige und provisorische, jederzeit revozierbare Weise Informationen vermitteln, vage Assoziationen eher als dringliche Mitteilungen, welche Relevanz hat das Ensemble dieser Zitate?

Museumsdirektor Peter Beye als derzeitiger Hausherr des Stirlingschen Panoptikums interpretiert diese Collage kunsthistorischer Erscheinungsformen als eine Darstellung der Idee des Museums. Mit ebenso viel oder noch mehr Recht läßt sich eine solche Versammlung von Relikten aller Zeiten als eine Kritik des Museums verstehen, wie Jochen Bub es kürzlich formuliert hat. Stirlings „kalte Synthese“ enthielte somit eine Parodie auf die musealen Arrangements geschichtlicher Zeugnisse, die aus ihrem Lebenszusammenhang gerissen und in die Isolation einer zweiten, ästhetischen Existenz gerückt worden sind. Doch auch diesen Deutungsvorschlag wird man verabschieden müssen. Stirling wie auch andere zeitgenössische Architekten reservieren solche Assemblagen keineswegs der Aufgabe Museum. Der nächste Parcours durch die Baugeschichte steht dem Berliner Publikum mit Stirlings Wissenschaftszentrum bevor, und ihn wird man schwerlich parallel zur Staatsgalerie als



eine Darstellung der Idee der Wissenschaften interpretieren wollen? Schließlich beschäftigen sich die am Berliner Landwehrkanal zu beherbergenden Institute mit Gesellschaftswissenschaften und nicht mit Kunstgeschichte.

Zweifellos waren auch bei historischen Bauten die inhaltlichen Programme nicht für jedermann entschlüsselbar. Aber sie bildeten eine Bedeutungsschicht, die das Bauwerk umhüllte oder sogar seine Struktur bestimmte und, selten ganz dechiffrierbar, doch als Gegenwart eines erahnten Sinnes spürbar blieb. Bei Stirling und vielen seiner postmodernen Zeitgenossen rotieren dagegen die willkürlich gesetzten Zitate im Selbstlauf. Die Berufung auf die Zitiertechnik des 19. Jahrhunderts sticht nicht. Wenn Museumsarchitekten des vergangenen Jahrhunderts den Formenapparat der Antike oder der Renaissance einsetzten, sollten diese Rückgriffe dem Museumsbau geschichtsgeheiligte Würde verleihen und ihn als einen Tempel der Kunst charakterisieren. Wenn Stirling romanische Rundbogen- oder (wie in einer früheren Entwurfsetappe) gotische Spitzbogenfenster bemüht, wenn er sich für freie Zirkulationsflächen unten und hierarchisch gebundene Enfilade oben entscheidet: Es hat nichts Besonderes zu sagen. Was verbindet ägyptisches Voutengesims, trapezförmiges Tiefgaragenportal und Papyrossäulen mit den Stahlprofilen des industriellen Zeitalters? Nichts außer der Möglichkeit ihrer Herstellbarkeit im Zeitalter aller bautechnischen Gegebenheiten, der interessanten Willkür und dem Unterhaltungswert brillanter Einfälle. Der Hinweis, daß die Museen in der Bundesrepublik mehr Besucher zählen als die Fußballvereine, war jahrzehntelang ein gern genutztes Argument der Kulturpolitiker. Jetzt zeigt es seine Zweischneidigkeit. Stirlings Stuttgarter Galerie ist ein glanzvoller Tribut an das Massenmedium Museum.

Wolfgang Pehnt

## Ausstellungen

### WALLFAHRT KENNT KEINE GRENZEN

Bayerisches Nationalmuseum, München, 28. Juni bis 7. Oktober 1984

Aus Anlaß des 88. Deutschen Katholikentages veranstalteten das Bayerische Nationalmuseum, der Adalbert-Stifter-Verein und der Bayerische Rundfunk eine umfassende Wallfahrtsausstellung, zu der mehr als 100 Leihgeber aus ganz Europa Exponate von zum Teil beträchtlichem Wert beisteuerten. Zu deren Erschließung erschienen ein eigener, sorgfältig gearbeiteter Katalog (Redaktion: Thomas Raff) und ein großzügig ausgestatteter Darstellungsband (Redaktion: Lenz Kriss-Rettenbeck und Gerda Möhler), der auf fast 600 zweiseitigen Druckseiten Autoren aus aller Welt über „Themen“ zu dieser Ausstellung zu Wort kommen läßt. Dieser Darstellungsband steht mit der Ausstellung selbst jedoch nur in einem lockeren, nicht selten zufällig anmutenden Zusammenhang, zumal sich sein Gliederungsprinzip von dem der Ausstellung weit entfernt. Der erste Blick auf seine Disposition