

sche Tendenzen der Gegenwart zur Darstellung kommen. Damit wird nicht das ganze Spektrum heutiger „Stilmöglichkeiten“ abgedeckt, doch werden markante Punkte bezeichnet. Die Nationalität der Architekten hat, um es ausdrücklich zu sagen, bei der Wahl der Beispiele keine Rolle gespielt.

Wir wollen mit dem Bau beginnen, in dem wir uns befinden. Ich bitte deshalb zunächst Herrn James Stirling, den von ihm realisierten Erweiterungsbau der Staatsgalerie Stuttgart aus der Sicht des Architekten vorzustellen.

Hanno-Walter Krufft

### „DAS SCHAULAUFEN ZU STUTTGART“

Wenn Kunsthistoriker, jene seltsamen Repräsentanten des bürgerlichen Zeitalters auf den unsicher gewordenen Wegen der Kunstexegese, sich dem artistischen Tagesgeschehen, etwa jüngst gebauter Architektur, zuwenden, so läßt dies aufhören.

Üblicherweise, das hat sich bewährt, wartet die Kunstgeschichte Sedimentbildung ab, wobei keineswegs an Schlammablagerung, sondern an das Entstehen von die Phänomene hin- und herwendenden Aufsätzen oder umfänglicheren Druckwerken gedacht werden muß. Kunstgeschichte, ist ja in sich ein Geschiebe, welches erst durch Artikulation, Deutung und Gewichtung Farbe bekommt. Doch darauf vergaß man für einige Stunden.

Ungewöhnlich also war es, daß sich die Elite der deutschen Kunsthistoriker am Nachmittag des 26. September in Stuttgarts vorläufig (bis zur Eröffnung des restaurierten und komplettierten Littmannschen Opernhauses) merkwürdigstem Baueignis, der Neuen Staatsgalerie, über die spektakulärsten, jüngst entstandenen Museen informieren ließ.

Vier Architekten, Künstler allesamt, genau gesagt drei, einer fehlte programmgemäß (er gehört zu den ständig Geladenen, die zusagend abwesend zu sein pflegen), stellten sich und ihre Werke dar. Vier Bauhistoriker kommentierten, beleuchteten, einer davon elegant eine Doppelrolle bewältigend — doch davon später.

Zunächst die Einleitung: Aufmerksamkeit heischend, leise, soigniert, der Ungewöhnlichkeit des Vorgangs angemessen, sprach Hanno-Walter Krufft. Kunstgeschichte kümmerge sich zu wenig um zeitgenössische Architektur, die Denkmalpflege einmal ausgenommen, so sagte er. Krufft, der übrigens die ganze Nachmittagsveranstaltung souverän leitete, vom Deutschen geläufig ins Englische wechselnd, flüssig, verbindlich, ohne „Schaumasterei“, meinte weiter, Architektur und Kunstgeschichte sollte einen Schritt auf einander zu tun. Wie dies aufzufassen ist, müßte gedeutet werden.

Sind nicht derzeit Künstler-Architekten gute Kunden der Kunstgeschichte, indem sie, in Ausverkaufsware wühlenden Weibspersonen gleich, die wohlgeordneten Be-

stände nach passend erscheinender Verkleidung durchwühlen, geeignet ihre nichtige Blöße zu verdecken? Freut man sich darüber? Hoffentlich nicht.

Auch die zum Ausdruck gebrachte Hoffnung, Architektenaussagen hätten Quellencharakter, sollte man als freundliche Übertreibung werten. Nicht wenig erschöpft sich in Absichtserklärung, beschwört. Als Quelle bediene man sich besser des Entstandenen bzw. dessen planlicher Information.

Daß sich Kunsthistoriker gerade Museen vorexerzieren lassen, wenn sie auf die zeitgenössische Architektur zuschreiten, erscheint logisch. Sind doch in der letzten Zeit, abgesehen von den bei fortschreitender Verschulung abfallenden Planstellen samt personeller Anreicherung der Denkmalämter, nirgends so viele Arbeitsplätze für sich selbst schon beinahe als Luxus verstehende Kunstwissenschaftler entstanden, wie gerade in Museen und artverwandten Nebenbetrieben.

Weit über 150 Neugründungen vom Brot- über das Holz- zum Eisenbahnwesen — um vom Kunstwesen erst gar nicht zu sprechen —, alles Überkommene verwaltende Institutionen, erweisen, daß unsere reiche Gesellschaft es sich leisten kann, nichts, was ihr als wesentlich eingeredet wird, oft um von wesentlicheren Untergängen abzulenken, verkommen zu lassen.

Nichts ist, das wußte schon Ludwig I. von Bayern, einer der Urväter des Museumismus, geeigneter zu allgemein unangefochtener Repräsentation als wohl assortierte, den gemeinen Alltag überstrahlende Kunst. Nichts verschaffte dem anrühlich napoleonisch installierten Königreich so viel überhöhenden Glanz wie seine Kunstempel. Mit deren Hilfe gelang es sogar den weltgeschichtlichen Schatten des korsischen Hutes zu verdrängen. Auch Adolf Hitler war sich solcher Möglichkeiten bewußt, als er 1937 in München das Haus dessen, was er für Kunst hielt, eröffnete.

Selbstverständlich waren die Anlässe in Stuttgart, eine Kunstgalerie bauen zu lassen, keinesfalls die gleichen, wohl aber mögen die Motive verwandt gewesen sein. Der Südweststaat, eines der vorzüglichsten Industriegebiete dieser Erde, voll bewunderungswürdiger Tüchtigkeit, was wiederum Reichtum bedeutet, hatte seine Hauptstadt beinahe dem Verkehr geopfert. Trotz hervorragender zeitgenössischer Architekturen, man denke an die Liederhalle, bestanden schmerzliche kulturelle Baudefizite.

So lag es nahe, im Zuge der gesamtdeutschen Museumsnachrüstungswelle auch Stuttgart zu bedenken. Man war reich, hatte exzellente Ankaufspolitik betrieben, was lag also näher als ein neues Haus?

Stirlings Vortrag anläßlich der Begegnung Kunstgeschichte-Architektur, in der heutigen Koine seiner Zunft gehalten, das versteht sich beinahe, war einigermaßen lapidar.

Erinnerung an Schinkels Altes Museum, dessen Grundrißbild variiert in mehreren Stirlingschen Museumsanläufen auftaucht, ohne mehr als ein Bild zu sein, lieferte schließlich den Vorwurf für Stuttgart. Das zentrale „hole“, etwas mühsam als Erlebniswert und Zone der Durchgängigkeit von Berglehne zu Tal motiviert, ist der Clou des sonst im Eingangsbereich zwar opulenten, aber räumlich diffusen, im Galeriebereich merkwürdig normal und konventionell ausgefallenen Hauses. Das

populistisch bunte Dekorum, die spießigwürdevolle Steinverkleidung und manches Detail entspricht wohl den Forderungen nach Originalität und architektonischer Monumentalität. Stirling erweckte unverhohlen den Eindruck, der Bau habe ihm Vergnügen bereitet. Dies wirkt beinahe ansteckend, ist er doch ein rechter „Originalkerl“. Laut Direktor Beye sind die Besucherzahlen gewaltig, besser als beim Nationalfußball. Nach den Gründen für dies Phänomen fragt man besser nicht.

Stanislaus von Moos gab einen Überblick über die Ergebnisse des damaligen, zu Ungunsten des mehr geräthafte[n], natureingebetteten Entwurfs von Behnisch, Kammerer und Belz und somit gegen die flexible Auffassung vom Museum als Aktionsraum ausgegangenen Wettbewerbs. Das „Pompidou-Syndrom“ hatte einen tiefen Schock hinterlassen. Das feste, deutlich umschriebene Haus als konservative Reaktion war Sieger geblieben. Dazu, so von Moos, bot Stirling eben jene Originalität an, welche in Stuttgarts Verkehrswüstenei Aufmerksamkeit versprach.

Im allgemeinen waren von Moos' Anmerkungen zu Formen, Farben und Details durchaus kritisch. So meinte er zum Beispiel, die ominöse Rotunde erinnere mehr an Knossos und Bayreuth als an Schinkel. Das Planbild sei für Stirling wichtiger als die Fassade, etwa vergleichbar dem Festungsbau des 15. Jahrhunderts, und die Staatsgalerie als Plan habe die Qualität eines Labyrinths. Die aufgezeigten Bezüge zu Le Corbusier leuchteten zwar ein, die Qualität der Stirlingschen Umsetzung ist indes derart, daß, sollten Vergleiche mit Chandigar oder dem Sowjetpalast sinnfälliger werden, erläuternde Inschriften wünschbar wären. An Ort und Stelle betrachtet, erscheint der Bezug zu Le Corbusier eher als parodistisch. Würde man den gesamten Bau als eklektische Parodie etwa auf kulturelle Bemühtheit verstehen, so wäre dies nicht nur eine bedeutende Erleichterung, sondern angesichts der Kosten eine brillant-beneidenswerte Unverschämtheit. Doch selbst zu solcher Interpretation fehlt die artikulierte Deutlichkeit.

In der Diskussion erläuterte von Branca, einer der Mitjuroren des Wettbewerbs, daß hauptsächlich städtebauliche Gesichtspunkte zum Preis geführt hätten. Beye erwies sich als Enthusiast seines Museums. Dies ist nur recht und billig, hat er doch am stringenten Programm mitgewirkt und dafür, dessen sind sich viele einig, gut geeignete Ausstellungsräume erhalten.

In der Diskussion war wieder von der Belichtung der Räume die Rede. Man hat den Eindruck, dies Thema werde total überfrachtet, da Kunsthistoriker die Gelegenheit wahrnehmen, endlich einmal mit meßbaren, physikalischen und damit exakt wissenschaftlichen Größen hantieren zu können. Einiges Nachdenken über die Ästhetik des Lichts im Ablauf zwischen Dunkelheit und Helligkeit wäre der doktrinären Forderung nach Neutrallicht vorzuziehen. Im übrigen war man verwundert, daß Stirlings Vortrag sowie weitere Diskussionbeiträge in Englisch ohne Dolmetscher erfolgten. Könnte man sich derartiges mit umgekehrten Vorzeichen in Frankreich oder England vorstellen? Wohl kaum.

Das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt hatte, wie bereits erwähnt, nicht die Ehre, von seinem Schöpfer erläutert zu werden; dies war indes sein Schade nicht, da Winfried Nerdinger den Part Richard Meiers, äußerst kenntnisreich zitierend,

übernahm und diesen großen modernen Manieristen wohl besser darstellte als jener dies, noch dazu englisch sprechend, selbst vermocht hätte.

Das Kunstgewerbemuseum sei koordinierter Städtebau, bewirkt durch Architekturelemente. Nerdinger verdeutlichte dies durch genaue Plananalyse, Darlegung des gefundenen Grundrasters von  $1,1 \times 1,1$  m und der komplexen Verdrehungen von Rastern zwischen der alten Villa Metzler, die, solchermaßen zum Metron geworden, den Neubau bestimmt und den Raster eben dieses Neubaus. Im Werk Meiers sind tatsächlich Bezüge direktester Art zur Architektur des frühen Le Corbusier gegeben. Die gefundenen Ordnungen sind, ohne starr zu sein, tektonische Ordnungen, abbildhaft für die Ordnung an sich. So in etwa sprach Richard Meier/Nerdinger.

Winfried Nerdinger wiederum als nachfolgender Kritiker, sichtlich positiv ergriffen vom Gegenstand seiner Kritik, erläuterte die Entstehung eines fein gesponnenen Raumprogramms. Das neue Haus sei geradezu um die Bestände herumgebaut worden. Die Konstanz solcher Präsentation habe beinahe Unflexibilität bewirkt, und man könne wohl von zu weit gehender Vorgabe sprechen. Die aus dem Kubus entwickelte Räumlichkeit führe zu einer präzisen — man möchte ergänzen präzisen — Architekturaussage. Grundriß und Aufriß seien ineinander verschmolzen. Als einziges Negativum sieht Nerdinger die nicht eindeutige Hinführung zum Museumseingang. Der Berichterstatter hatte das Vergnügen, achtzehn Stunden nach Nerdingers Vortrag das Objekt sorgfältig innen und außen zu begehen, zu betrachten und dabei das Vorgetragene an Ort und Stelle bestätigt zu finden. Meiers Elektizismus ist der geistreichste und somit angenehmste, den man wohl derzeit finden kann. Nerdinger schloß beinahe poetisch und bezeichnete den Bau als strahlendes Schiff, welches am Schaumainkai vor Anker gegangen sei, während die Bötchen der Postmodernen wohl bald gesunken sein werden.

In der folgenden Diskussion brachte James Stirling seinem Freund Richard Meier eine Eloge dar und meinte, Meier erbringe eine durchgehend gehaltvolle Aussage in Material, Grundriß und Form, während seine eigenen Arbeiten eher schizophrener ausfielen. Solcher Selbsterkenntnis möchte man nicht widersprechen.

Als von Branca seine Neue Pinakothek vortrug, schuf er erst einmal bekenntnisreich eine fast sakrale Stimmung. Kunst sei für ihn existentielle Erfahrung, dies habe er etwa bei der Betrachtung des Rembrandtschen Jakobsegens in Kassel erlebt. 190 Jahre nach der Aufklärung (?) sei *ratio* allein nur ein Teil menschlicher Erfahrung und nicht mehr ausreichend. Heute sei Ganzheitlichkeit vonnöten. Nach solcher Verjenseitlichung holte er sein Publikum mittels sachlicher Erläuterungen über die als allgemein für gelungen angesehene Lichtführung in die Niederungen der Aufklärung zurück. Auch von der Anlage der Rundgänge war die Rede und vom sichtlich nicht von der Hand zu weisenden Vorteil einzelner dezidierter Bereiche, welche instande seien, die Sammlung zu strukturieren. Ein derartiges Haus, so äußerte von Branca, habe einladend zu sein, darüber hinaus sei das Element der Ruhe bedeutsam. Zum Bau selbst sagte er, das Verschwinden der Konstruktion sei beabsichtigt, die Auffassung durchaus malerisch. Bei den Innenräumen indes habe

die Funktion, die Bilder im besten Licht zu zeigen, den Vorrang. Gewisse, ihm ge-  
läufige Vorwürfe nahm von Branca bekenntnisfreudig vorweg, wohl wissend, daß  
die gebeichtete Sünde schon fast keine mehr sei. Es ist immer wieder ein Vergnügen  
zu erleben, mit welcher liebenswürdig-charmanter Diplomatie von Branca seine  
Sache vertritt.

Antonio Hernandez zeige sich dieser besonderen Situation durchaus gewachsen.  
Kunst, so meinte er, sei in der Umwertung. Man müsse wissen, was Kunst sei, um  
ein Kunstmuseum bauen zu können. Besonders problematisch werde es, Räume für  
zukünftige Kunst, die noch gar nicht sichtbar sei, zu schaffen. Ludwig I. sei beim  
Bau der damaligen Neuen Pinakothek im Anspruch, ein Gehäuse für zukünftige  
Kunst zu schaffen, zwar verwegen gewesen, in Wirklichkeit habe er aber von Voith  
nichts anderes bauen lassen als ein Behältnis für die bis zur Mitte der dreißiger Jah-  
re angesammelten Bilder. Von Branca habe es, hier kann man zustimmen, sicher-  
lich viel schwerer gehabt. Es sei, so sagte Hernandez, auch interessant, sich vorzu-  
stellen, wie von Brancas Neue Pinakothek aussähe, hätten ihn Politik und Kunst-  
bürokratie nicht gehindert, seinen ursprünglichen Entwurf weiterzuverfolgen. Her-  
nandez schilderte sodann seine Eindrücke, vor allem die Diskrepanz zwischen Fern-  
und Nahbild, das Auftreten von Versatzstücken, die Überinstrumentierung usw. Er  
meinte, sollte er den Bau beschreiben, so fielen ihm ausschließlich Wörter aus dem  
Repertoire des Burgenbaus ein. Die Neue Pinakothek sehe aus, als habe von  
Schwind das verklärte, idealisierte Mittelalter durch die Brille des 19. Jahrhunderts  
gemalt, Wagner darauf dies Bild vertont und dann von Branca im 20. Jahrhundert  
aus der Vertonung einen Bau herausdestilliert. Solche Mehrfachspiegelung werde  
unwirklich. Es sei, so Hernandez, sicher nicht möglich, auf solche Weise Geschich-  
te zu beschwören. Mit den eigentlichen Ausstellungsbereichen erklärte er sich ein-  
verstanden, während ihm, wie übrigens vielen, das „Außen“ des Innen als Bruch,  
als vergeblich beschworene Romantik erscheint. Immerhin, so führte er aus, sei die  
Neue Pinakothek wohl eines der kunstfreundlichsten Museen, die es gebe. Wenn  
allerdings die klassische Moderne in die Neue Pinakothek nachrücke, so würde die  
Diskrepanz zwischen Gehäuse und Inhalt noch beträchtlicher. (Die bayerische Kul-  
turpolitik bürgt wohl dafür, daß derartige „Entgleisungen“ nicht zu befürchten  
sein werden.)

Die Diskussion ergab, daß von Branca sich durch Hernandez gerecht beurteilt  
sah. Von Branca meinte, er sehe selbst, daß er in manchem überzogen habe.

Zuletzt und durchaus gewillt, seine Zuhörer und Zuschauer gründlich in die Kur  
zu nehmen, stellte Hans Hollein seinen ersten Großbau, die Abteiberg-Stadtkrone  
zu Mönchen-Gladbach, ein Museum enthaltend, vor. Sieht man einmal vom An-  
spruch der Stadt ab, ein Bildungszentrum zu erhalten, und folgt man den städte-  
baulichen Erwägungen Holleins, so ist die besondere Qualität der Arbeit durchaus  
überzeugend. Die Konzeption erscheint total durchgedacht, das Projekt ist sichtlich  
auch gemäß den Ansprüchen durchgestanden. Trotz betonter Intellektualität war  
beabsichtigt, etwas Geheimnisvolles, Entdeckbares zu bewirken. Schon das Hinab-  
steigen von der Hügelkuppe ins Museum, eine Umkehrung sonstiger Verhältnisse,

wirkt in diese Richtung. Ebenso wurde das Licht in seiner Verschiedenheit zur Dramatisierung der Räume eingesetzt. Diapositive in großer Zahl, sorgfältigst komponiert, stützten diese ausgedehnte Darstellung des Werkes.

Wolfgang Pehnt, wohl der gewichtigste Architekturkritiker der Republik, meldete eingangs seiner Erwägungen Zweifel an, ob Mönchen-Gladbach, eine Stadt in der Krise, richtig gehandelt habe, ein so präziöses, umfängliches Vorhaben zu verantworten. Da aber in der derzeitigen Museumsbaukonjunktur mehr an kommunalem Prestige und Freizeitwert gelegen sei als an anderen Ergebnissen, sei die Investition verständlich. Das noch ausstehende Bildungs- und Kulturzentrum falle wohl nun Einsparungen zum Opfer. Pehnt, sichtlich beeindruckt von Holleins Arbeit, schilderte das Haus als im Vergleich zu den vorhergehenden Beispielen reines Kabinettstück und äußerte, Holleins Bau sei nicht auf eine Formel zu bringen, es sei besser, sich mit Metaphern zu helfen. Die erste gefundene Metapher war die eines Berges. Hollein, so Pehnt, führe den Berghang als Architektur weiter. Belebt werde das Stadtbild durch die hervortretenden Kuben der Bebauung, während das Gelände begehbar bleibe, im Gegensatz zu Stuttgart werde aber der Fußgänger nicht in eine exakte Beziehung zum Bau gesetzt.

Die zweite Metapher sei jene einer Stadt im kleinen, eine alte vitruvisch-palladianische Wunschkonstruktion, welche im übrigen auch zum Beispiel Aldo van Eyck verfolge. Bei Hollein entstehe die Abkürzung einer Stadt auf dem Berge. Auch der Grundriß des Museums sei urbanistisch aufgefaßt. Auf einen Mittelplatz hin öffnen sich die „Häuser“.

Innerhalb des Gesamtmuseums, so Pehnt, sei Hollein wie ein guter Stadtplaner vorgegangen und habe seine Attraktionen sorgfältig gemischt. Die bewirkte Collage sei zwar riskanter als ein Ensemble, sie bringe aber auch mehr. Pehnt meinte abschließend, Hollein weiche zwar dem Ernst der klassischen Moderne aus, meide aber das billige Zitat, der Bau erscheine ihm durchaus gelungen. Dieser Feststellung mag man unter formalen Kriterien zustimmen; betrachtet man Ästhetik indes umfassender, etwa auch in ihrer sozialen Dimension, so entstehen allerhand Zweifel.

Hollein, der in der Diskussion noch einmal das Wort nahm, meinte, er habe sein Museum als Matrix und nicht als lineares Konzept verstanden, was wohl als unverhohlene Kritik an Stuttgart, aber auch an München angesehen werden durfte.

Faßt man die Eindrücke der anstrengend-angestregten Veranstaltung zusammen, so wird nichts Rechtes daraus. Wie aus derartigem Schauvergnügen von Architektur und Kritik Einsichten erwachsen könnten, die ins Allgemeine reichen, blieb verborgen. So durfte man sich also streckenweise blendend unterhalten, aber auch vernebelt fühlen. Im übrigen hatte man sich im ungestalteten Stirlingschen Vortragsraum zu zahlreich und zu schlecht sitzend, auch nicht gut hörend, die Labsal des anschließenden Buffets samt Wein redlich ausharrend erhockt. Doch als Festraum enttäuschte die Galerie. Man vermißt, wenn man auf Wein wartet, die längst zur Gewohnheit gewordene Funktionalität: die Erlesenheit des Grundrißbildes mag zwar Anlaß zu allerhand Erörterungen sein, vor dem schlichten Durst versagt sie, mangelhaften Zuschnitts des Foyers wegen.

Christoph Hackelsberger