

se, wie ihre große Schwester — völlig unverständlich — mit unebenem Ziegelpflaster versehen, gibt Ausblick auf die durch das Hotel Mondial verbaute Südseite.

Neben dem gotischen Dom drängen sich jetzt dicht: die Bahnhofshalle von enormer Spannweite, die Landfeste der Hohenzollernbrücke sowie der größte und mit 278 Millionen Mark teuerste Museumsbau der Nachkriegszeit. An diesem Standort nimmt das Riesenumuseum sowohl sich selbst wie auch seinen direkten Nachbarn alle Expansionsmöglichkeiten. Hätte hier nicht schon eine der beiden Einrichtungen (Museum oder Konzertsaal) mehr als genügt? Wäre nicht vielmehr eine traditionelle Bebauung mit Wohn-, Gast- und Geschäftshäusern — wie etwa im Martinsviertel — dem mit kulturellen Einrichtungen mehr als gut versorgten Domviertel eher angemessen gewesen? Zukünftige städtebauliche Probleme sind hier schon vorprogrammiert. Aber vielleicht hat dann, wenn es diese zu lösen gilt, der Dom seine Schuldigkeit getan?!

Judith Breuer

KÖLN SEIT SEPTEMBER

Kritische Anmerkungen zum Neubau des *Wallraf-Richartz-Museums und Museums Ludwig* in Köln.

„Über den festlichen Plätzen ... Vogelgeschwätz und heimlicher (?) Jubel über allen Gassen ...“ Leuchtet Köln? Ein oft gesehenes Photo will es suggerieren. Die Stadt Köln warb mit ihm für den im September vorigen Jahres vollendeten Neubau der in einem Gebäude vereinigten Sammlungen des Wallraf-Richartz-Museums und des Museums Ludwig.

Einer für das kulturelle Leben der Stadt bedeutsamen Institution Raum zur angemessenen Präsentation ihrer Bestände zu geben, war sicher eine kulturpolitisch richtige Entscheidung. Dies gilt auch für den seit langem entbehrten Konzertsaal, der zusammen mit dem Museumsneubau geschaffen wurde. Aus der Wahl des Standortes — in unmittelbarer Nähe des Domes, zwischen Chor und Rhein, Bahnkörper und Bischofsgartenstraße — ergaben sich freilich besondere Aufgaben: zum einen sollte der Neubau die Gestaltung des ehemals teilweise bebauten, nun offenen Areals abschließen und damit ein seit dem frühen 19. Jahrhundert immer wieder neu diskutiertes städtebauliches Problem lösen (*Fig. 1*). Zum anderen war ein Bau gefordert, der dem Bestand und Rang der Sammlungen und der von den Verantwortlichen verfolgten Museumskonzeption entspräche. Dazu kamen enorme bautechnische Schwierigkeiten aufgrund der topographischen Situation. So mußte — vor allem wegen des Konzertsaales — der Komplex mit einem Volumen von ca. 260 000 m³, der die Silhouette der Stadt nicht dominieren sollte und wegen der Sicht auf den Domchor vom Rhein aus eine bestimmte Höhe nicht überschreiten durfte, teils in die Tiefe gebaut werden. Dabei galt es, den Bau gegen das Grundwasser, gegen Lärm, Erschütterung und Luftverschmutzung durch Straßenverkehr, Eisenbahn und Rheinschiffahrt zu sichern.

Das Vorhaben gliedert sich in die Neuordnung und Sanierung der Altstadt nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Man hatte in den 50er Jahren auf die Wiederaufnahme des Autoverkehrs über die Hohenzollernbrücke verzichtet und ältere Vorschläge aufgegriffen,

den Straßenverkehr anders als um den Dom herum zu führen. Um die Altstadt insgesamt vom Verkehr zu entlasten, hatte man von 1966 an die U-Bahn und 1979–82 zwischen Deutzer Brücke und Hohenzollernbrücke den Rheintunnel gebaut. Das linke Rheinufer war vom Verkehr befreit und wurde als parkähnliche Anlage gestaltet. Mit der Verlegung des Durchgangsverkehrs von der Bischofsgartenstraße in eine Unterführung, die entlang dem Bahndamm unter dem Museum verläuft, und mit der Verlängerung des ursprünglich kürzer geplanten Rheintunnels bis unter den Brückenkopf gelang es, ohne Störung durch Fahrzeuge die Zone um den Domchor mit dem Rheinufer, den neu entstandenen Platz im Museumskomplex mit dem Rheingarten zu vereinigen.

Standort

Die Wahl des Standortes entsprang technokratischen City-Utopien, denen Kultur vor allem als Wirtschaftsfaktor gilt. Der 1975 ausgeschriebene Ideenwettbewerb forderte beiderseits des Bahndamms ein multifunktionales Zentrum, von dem nur Museum und Konzertsaal verwirklicht worden sind. (Die Ausschreibung, das ältere Städtebauprojekt, die Pläne der Preise und Ankäufe sowie die Urteile der Jury in: *Ideenwettbewerb Stadtgebiet Dom-Hauptbahnhof mit Neubau Wallraf-Richartz-Museum*, 1975. Erläuterungen zum Neubau in: *Zwischen Dom und Strom. Neubau Wallraf-Richartz-Museum ...* [1986]; und: *Museen der Stadt Köln*. Sonderheft 2/1986 des Bulletins. Im folgenden werden die drei Schriften abgekürzt zitiert: *Ideenwettbewerb, Neubau, Bulletin*). Gert von der Osten hatte mit seinen „Maximen für den Bau eines Museums neuer Art“ (*Museum für eine Gesellschaft von morgen*, 1971, S. 139–148) der Entscheidung für den Standort Schützenhilfe gegeben. Die zentrale Lage hat in der Tat ihre Vorzüge innerhalb des Stadtgefüges, und zweifellos kommt der Ort dem 'offenen Museum' zugute. Doch für eine andere als die populistische Sicht erscheint er höchst problematisch. Man bestimmte für diesen Bauplatz ein unabhängig entwickeltes Museumskonzept (*Ideenwettbewerb* S. 17–24), ohne zu prüfen, ob er sich im Hinblick auf Topographie und architektonische Umgebung für die Aufgabe, d. h. vor allem für das Bauvolumen, eigne.

Der städtebauliche Grundgedanke ist die beträchtlich breite Überbrückung der Bechergasse, die Fortsetzung der Domplatte über mehr als die halbe Länge des Baugrundes, die mähliche Abterrassierung des Plateaus zum Rhein hin und der Übergang in den breiten Streifen des Rheingartens. Zusammen mit den blechverkleideten, gezackt silhouettierten Massen des Neubaus stellen der hochgelegene Freiraum und die Terrassenanlage eine Neuordnung des Ortes und einen neuzeitlichen Akzent im Stadtbild dar. Rheinwärts bilden sie die üppige Einlösung der Wettbewerbsforderung nach Durchlässigkeit und Zuordnung zum Ufer und waren der Hauptgrund für die Preisvergabe an die Architekten Peter Busmann und Godfrid Haberer. In ihrem Ideenentwurf sahen sie eine monströse Kunstlandschaft vor, die sich aus vier Ebenen aufbaute, sich zweigeschossig vor den Domchor legte und am Rhein die Straßen überbrückte. Gerade die der Ausschreibung gemäße Fortsetzung der Fußgängerzone und die Schichtung großer Flächen mußten diejenigen Jurymitglieder einnehmen, die an der Domplatte und ähnlichen Projekten beteiligt gewesen waren. Jedoch aufgrund totaler Umplanung der Gebäude, der Verlängerung des Rheintunnels und der Verlegung des Verkehrs, mit der man sich

aber ein schlimmes Stück Straßen-Unterwelt mehr eingehandelt hat, konnte man sich auf nur ein Plateau beschränken; so war der Raum zu klären, ein selbstverständlicher Anschluß an die Uferzone zu schaffen.

Für den von der Domplatte Kommenden bietet sich zunächst keineswegs großzügige Offenheit. Der Block des Römisch-Germanischen Museums mit seinem finsternen Durchgang, die vier kunstgewerblich gezierten Kuben der Dombauhütte und der Baukörper des neuen Museums sind südöstlich des Domes sehr nahe aneinander gerückt (*Abb. 2*), doch liegt vor dem Chor jetzt eine ausreichend weite, wenn auch zu hohe Fläche, die immerhin Nahsicht erlaubt. Zunächst in einer schmalen Gasse zwischen den beiden Bauteilen — Museum und Restaurierungsgebäude — angeführt, weitet sich die Ebene, indem die zurücktretenden Wände des Baus einen ungefähr quadratischen Platz bilden. Eine Freitreppe und eine Serpentinrampe führen zum Rhein hinunter (*Abb. 3, 4b*). Zum Brückenkopf führt entlang dem Bahndamm eine hohe Rampe, die an die vormalige Brückenrampe nurmehr mit einem kurzen Stück originaler Quaderung erinnert, ansonsten aber — einbezogen in die ornamentale Gestaltung der Terrasse — vor- und zurück-schwingt und Nischen für die Serpentinkehren bildet.

Der von der Architektur ausgesparte freie Raum wird vor allem wegen des 'landschaftlichen' Elements eines Flusses in der Stadt und der kontrastierend wirkungsvollen Brücke als Gewinn empfunden — vorausgesetzt, man will im Zentrum der Stadt dies als urbane Qualität akzeptieren. Denn auch durch den Rheingarten ist ja nicht, wie man glauben machen will, die Stadt wieder an den Fluß gebracht, sondern zwischen beiden eine Zone eigenen Charakters gestaltet. Der obere, rot gezielte Platz bietet Raum für ein Environment von Dani Karavan. Dessen klares Ornament ist absteigend mit 'Natur' durchsetzt, immer noch stark stilisiert, und geht dann in den freier gestalteten Park über. Der Charakter des Künstlichen bewirkt eine spürbare Verinselung des Ganzen, so daß sich der (im Westen so eng versperrte) Anschluß an die Fußgängerzone und die Altstadt nicht recht herstellen kann; er entspricht der künstlichen 'Topographie', denn es handelt sich hier nicht um einen Hügel, vielmehr sind Platz und Terrassen das Dach eines riesigen Hohlraums (Untergeschosse des Museums, Konzertsaal, Parkhaus).

Blickt man vom Rhein zurück, 'versinkt' der Dom bis zur Traufe der Umgangskapellen und 'wächst' erst, wenn der Betrachter die obersten Stufen der Terrasse wieder erklimmen hat. Auf dem Platz darf er sich in der Verlängerung der Sichtschneise zwischen den beiden Teilen des Neubaus aufstellen, um von den unteren Partien des Domes Strebepfeiler und zwei seitliche Chorkapellen sehen zu können; die übrigen verdeckt das Restaurierungsgebäude. Für die empfohlene Fernsicht am jenseitigen Ufer mag er eine Achse suchen, in der die Sheddächer den Chor nicht überschneiden, und schließlich hoffnungsvoll auf den Fußgängersteg der Brücke eilen — um auch hier enttäuscht zu werden (H. Kier hat im *Wallraf-Richartz-Jb.* 47, 1986 [=Festschr. H. Borger], S. 108—118, alte und neue Ansichten polemisch gegenübergestellt). Kehrt der Betrachter an den Chor zurück, erinnert er sich vielleicht an die Worte von der 'Maßstäblichkeit' und 'Wirkungssteigerung', die im Urteil der Jury enthalten waren, und mag bedauern, daß ihm im Unterschied zu den Juroren der Blick auf ein Modell versagt bleibt. Die Behauptung, hier sei der mittelalterliche Domhügel wiederhergestellt worden, erweist sich als unangemessen (u. a. Borger, *Neubau* S. 111; Siemes, *Bulletin*

S. 12). Die Höhe des Neubaus (76,50 m ü. NN), die zwar diejenige von Römisch-Germanischem Museum und Hotel Mondial (66—67 m ü. NN) überschreite, für die aber Rücksicht und Integration reklamiert werden, da sie die Höhe von Chorkapellen, Brückenbögen und Bahnhofshalle einhalte (Busmann, *Neubau* S. 36), bewirkt erst deshalb die totale Veränderung aller Perspektiven und räumlichen Verhältnisse, weil die Baumassen über ihre gesamte Länge (trotz Höhenabstufung zum Rhein) alle Maßstäbe sprengen.

Die gänzliche Andersartigkeit eines zinkverkleideten Baus dieser Gestalt und Größe gegenüber seiner Umgebung ist in Köln anlässlich der Eröffnung nicht formuliert worden. Die Kommentare suchen Rechtfertigung auf dem Umweg über die Geschichte und sind um überhöhende Rhetorik zum Zweck der Selbstdarstellung bemüht. Niemand wird es verdenken, daß Bauherren, seien es kulturbegeisterte Stadtväter, seien es Museumskustoden, nach der Vollendung eines mit so hohen Aufwendungen verwirklichten Bauvorhabens Zufriedenheit, Freude äußern. Dies gilt besonders für die Verantwortlichen der Museen, denen Gert von der Osten ja ins Stammbuch geschrieben hatte, der moderne Museumsdirektor müsse zugleich Bauherr sein (*Museum für eine Gesellschaft von morgen* S. 108ff.). Und ihnen selbst scheint das Werk geglückt. So kann der Generaldirektor der Kölner Museen resümieren: „Unter vielem Glück, das ich in meinem Leben gehabt habe, ist das höchste Glück, daß ich Bauherr von Museen werden durfte“ (*Kölnische Rundschau* 5. 9. 1986). Jedermann wird die Freude verstehen, nun Raum für die Bestände zu haben und die Fährnisse des Umzugs endlich hinter sich gelassen zu haben. Man wird nicht Selbstkritik erwarten, wo man ein wenig Stolz verstehen kann. Zudem ist ein solcher Neubau tatsächlich ein Medienereignis ersten Ranges. Viel aus diesem Anlaß Geschriebenes und Gesagtes ist sicher publizistisches Tagesgeschäft gewesen, mag lokalem Selbstgefühl gefolgt sein — in eben dem Maße legitim, in dem es für den Auswärtigen nicht mehr zu durchdringen ist. Gerade weil durch den Neubau das Interesse einer breiten Öffentlichkeit geweckt war, hätte sich Gelegenheit geboten, den Bau und seine Verwendung als Gehäuse einer Sammlung zu erläutern. Betrachtet man die zahlreichen Äußerungen, konstatiert man statt dessen weit über das Maß des panegyrisch Erträglichen hinaus einen Mangel an Distanz, an Einschätzung, der nicht zuletzt durch das Ausstaffieren mit historisierenden Argumenten zu merkwürdigen Widersprüchen geführt hat. Das Bescheidene der Kölner wird beschworen, das Bodenständige, das sich in der Sammlung spiegle, die von den Kölner Bürgern — schon seit dem Mittelalter „augenlustig“ (*Köln. Rundschau* 13. 9. 1986) — zusammengetragen worden sei, aber auch in der „schlichten Form“ dieses „dienenden“ Museums (Borger) hervortrete. Dabei werden aber Vergleiche bemüht, die jene löblichen Tugenden fragwürdig machen. Die Ballung der Museen sei einzigartig, nurmehr mit Berlin oder München vergleichbar, das Museum selbst mit dem Louvre oder dem Centre Pompidou (Borger). Wie nimmt sich diese Weltläufigkeit aus, wenn sie anderwärts verkümmert zum Begriff der Metropole für ein Einzugsgebiet zwischen Olpe und Düren und dem Museum nachgerühmt wird, es festige ein neues Gefühl von Heimat?

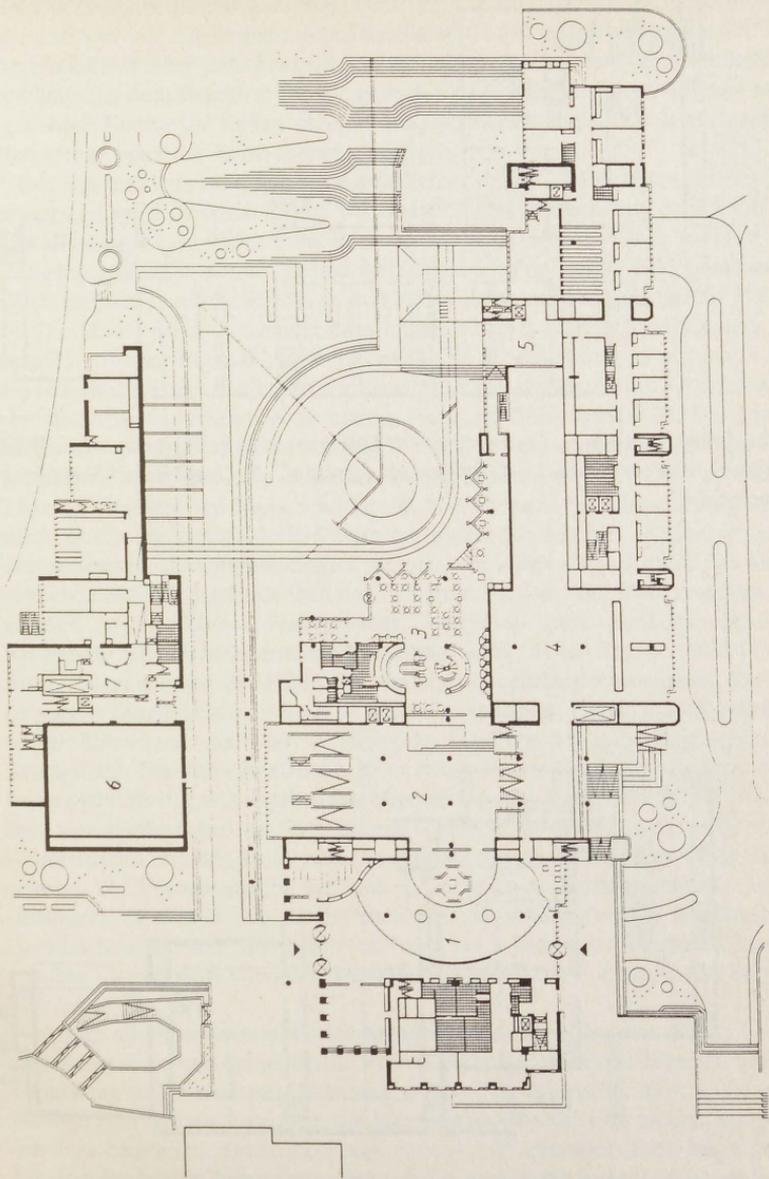


Fig. 2 Köln, Museumsneubau, Grundriß Erdgeschoß. 1 Eingangshalle, 2 Treppenhaus, 3 Cafeteria, 4 Ausstellungssaal, 5 Agfa Foto-Historama, 6 Luftraum Untergeschoß (Museum Ludwig), 7 Restauration

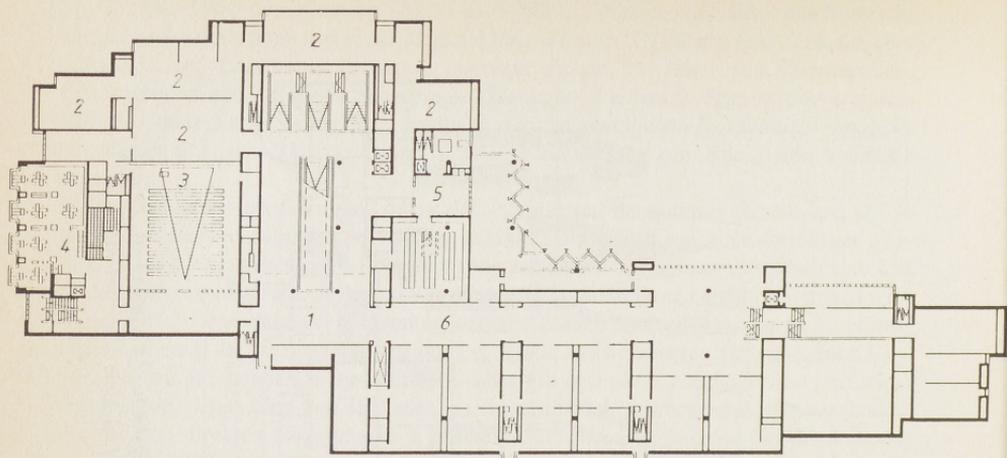


Fig. 3 Köln, Museumsneubau, Grundriß erstes Obergeschoß. 1 Treppenhaus, 2 WRM-Abt. Mittelalter, 3 Vortragssaal, 4 Bibliothek Lesesaal, 5 Graphische Sammlung, 6 „Museumstraße“

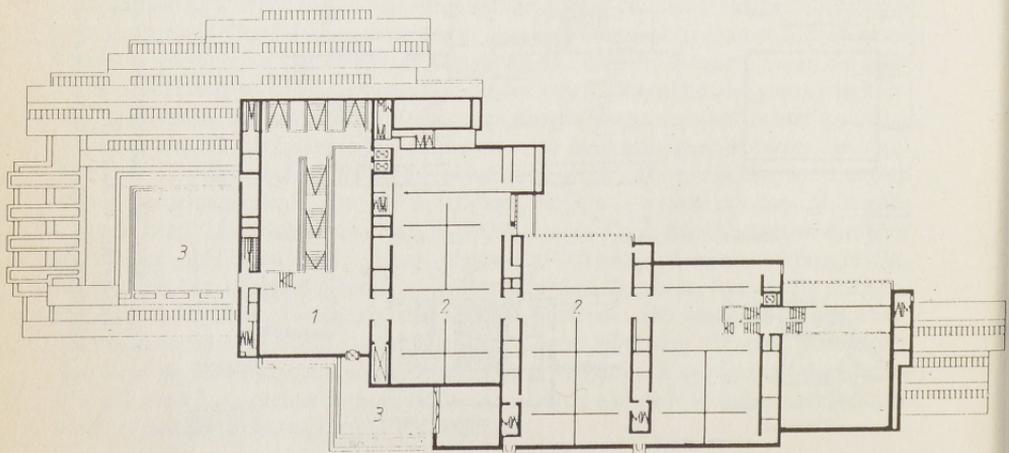


Fig. 4 Köln, Museumsneubau, Grundriß zweites Obergeschoß. 1 Treppenhaus, 2 „Museumstraße“, 3 Terrasse (Skulpturengarten)

Das städtebauliche Programm der Wettbewerbsausschreibung und der Architekten-Bekanntnisse mit dem Widerspruch zwischen Bauvolumen und Durchlässigkeit hat nicht nur unerhört viel Raum unter dem künstlichen Hügel verschwinden lassen, sondern die Architektur darüber entscheidend geprägt: sie steht zwischen dem Versuch der Unterordnung und dem Bemühen um die geforderte signifikante Form, die man in den Sheds und ihrer Kontur zu finden glaubte und mit denen zugleich die museumstechnische Hauptfrage nach der Beleuchtung gelöst schien.

Der Bau erstreckt sich, genau west-östlich orientiert, auf der Südseite des Baugrundes in ganzer Länge zwischen Römisch-Germanischem Museum und der Flucht der vordersten Häuserzeile am Rhein (*Abb. 2, 3, 4b—5b, Fig. 6*). Im Westen greift er in Richtung Domchor und Bahndamm aus und erreicht hier seine größte Breite, während er nach Osten mehrfach zurücktritt und so den Platz bildet, zugleich aber in der Höhe abgestuft ist. Die Dachzone des gesamten Baus bilden längsgerichtete Oberlichtsheds mit schräggestellter Verglasung und Vierteltonnen, die in der Addition von insgesamt 14 'Achsen' die charakteristische Silhouette der Ostansicht ausmachen. In der Quererstreckung steigen die Sheds von Süden her an und zu Platz und Gasse wieder ab. Das Prinzip gleichlanger Kompartimente ist (zumal im Westen) soweit verunklärt, daß der Bau aus der normalen Perspektive eher zerklüftet als gegliedert erscheint. Die fast vollständig mit Titanzink verkleideten Massen wirken nicht als formal geschlossener Baukörper: allein schon durch die dynamisierte Dachzone, durch den Mangel an Überschaubarkeit und den stellenweise konglomerathaften Aufbau, vor allem aber aufgrund der letztlich beliebig scheinenden Verschiedenheit der vier Fronten. Die dem Platz zugewandte Seite mit geraden oder gefalteten Fensterflächen und zwei ganz verglasten Erkern markiert 'Offenheit'. Die Südseite tritt zunächst hinter einer breiten Terrasse und Treppe zurück, springt dann aber bis zur Staße vor und bildet, mehrfach auskragend, über drei durchfensterten Bürogeschossen eine — von zwei schmalen Erkern kaum unterbrochene — riesige Blechwand, die in die Wölbung des Shed übergeht. Zur Altstadt hin verschließt sich also der Bau mit einer knapp 30 m hohen Front. Die beiden übrigen Seiten zeigen kaum mehr als die sich ergebenden Querschnitte des Konglomerats: die Westflanke gerade abschließend und mit vier Erkern versehen; die Ostseite mit nurmehr vier Shed-Achsen derart schmal, daß der Bau zum Rhein hin eigentlich keine Front besitzt. Es fällt schwer, die Formensprache als eine „eher leichte, rhythmische und differenzierte“ (Busmann, *Neubau* S. 36) zu verstehen oder die schönfärbenden Beschreibungen nachzuvollziehen, die von „mattglänzend“ und von „stumpf blinkendem Silber“ sprechen, welches „harmoniert mit den Materialfarben des Domes“ (Borger und Siemes, *Bulletin* S. 9,14).

Jenseits aller Euphemismen sind dagegen, trotz der stark gebrochenen Form, die Massigkeit des Baus und die gänzliche Fremdheit von Gestalt und Material innerhalb seiner Umgebung zu konstatieren. Man wird solche Charakteristika nicht von vornherein dem Neubau zum Vorwurf machen; die baukünstlerische Qualität ist erst aus größerem Abstand zu beurteilen. Doch die Frage danach darf immerhin auch heute gestellt und — mit dem Recht des Zeitgenossen auf Irrtum — vorläufig beantwortet werden. Das Recht zum Urteil auf Widerruf scheint für diesen Fall insofern ein wenig größer, als Baufor-

men präsentiert werden, die längst eingeführt sind. Das vielgepriesene Moderne des Baus ist allenfalls Konvention: man denke an die Container-Architektur der 60er und 70er Jahre; das vermag auch die Verglasung zum Platz hin nicht zu ändern. Der Entwurf setzte, neben der Platz-Idee, bei der Beleuchtungsfrage ein, die uniform mit dem Shed gelöst wurde. Die Wahl des Projekts von Busmann und Haberer verwundert nicht; eine Jury entscheidet nach ihren ästhetischen Vorstellungen. Da man eine quasi-landschaftliche Konzeption wünschte, eine gefällige Fassung möglich schien und die Reduzierung der Baumassen durch Verdrängen in den Untergrund versprochen wurde, mußten etwa Ungers' und Sterlings Projekte mit klaren kubischen Formen als zu selbstbewußte, stark reflektierte Ideen von intellektueller Kälte erscheinen. Zudem ließ sich von der Ostens Mahnung zum Verzicht auf Zitathaftes in ein Verdikt gegen die 'Postmoderne' ummünzen (*Museum für eine Gesellschaft von morgen* S. 147). Was blieb, war Kompromiß, dessen angebliche Zweckgebundenheit mit dem Begriff des Dienenden geschönt wurde.

Zur Museumskonzeption

In der Teleologie als offiziellem Interpretationsmodell der Kölner Museumsgeschichte ist der Neubau absolut gesetzter „neuer Maßstab dafür ..., was Museum in der Gesellschaft von heute sein kann, vielleicht ... sein muß“ (Borger, *Bulletin* S. 2). Selbstverständlich sollte sich das vertraute Ideal des „sich wandelnden Museums in einer sich neu definierenden Gesellschaft“ verwirklichen (v. d. Osten S. 140), dessen soziale Aufgabe darin bestehe, den wachsenden „Raum an Freizeit ... mit Sinn“ zu füllen und „jene Intelligenz heranzubilden, die ... die notwendigen innovativen Anstöße bringen muß, wenn die postindustrielle Welt menschenwürdig bleiben soll“ (*Neubau* S. 111, und *Bulletin* S. 2—4). „Kunst muß ... im dauernden Wandel der Interpretation bei ständig verändertem geschichtlichem Abstand sichtbar sein“ (*Ideenwettbewerb* S. 17); dem wird man nicht widersprechen, andererseits aber: „Präsentation von Kunstwerken, die Forderung unserer Tage an das Museum, tritt in den Vordergrund gegenüber den tradierten Aufgaben von Sammeln und Forschen“ (Budde, *Bulletin* S. 23). Programme und heutige Kommentare sprechen von Kultur- und Ideengeschichte, die sichtbar werden sollen, und von der Partizipation des Bürgers; doch eigentlich geht es um die Begegnung mit „Erlebniswelten“ und „Ausdruckslandschaften“, um „Anregung zur Ausbildung persönlicher Weltbilder“ und vor allem um Spaziergang oder Entdeckungsreise auf einer „Straße“, um Vergnügen und — häufigster Begriff — Erlebnis durch Raumdramaturgie und Kunstwerke. Gleichgültig, ob Geschichte oder das freilich nicht illegitime Erlebnis: alle Sichtweisen lassen sich unter dem Begriff des 'offenen Museums' subsumieren und kombinieren. Doch auf welcher Seite das Gewicht liegt, verraten die Anknüpfung an das Konzept des Römisch-Germanischen Museums, die Sprache aller Verlautbarungen mit ihrem flachen Erlebnisbegriff und die Innengliederung des Baus. Mauricio Kagel betonte anlässlich der Eröffnung des Konzertsaals, das Hören von Musik dürfe durchaus Anstrengung bedeuten; für die bildende Kunst soll dies also nicht gelten. Das 'offene Museum' ist ohne Zweifel ein Verdienst der Bemühungen um Popularisierung in den 60er Jahren. Inzwischen ist 'Offenheit' eine Selbstverständlichkeit. Der fortgesetzte Gebrauch der bekannten Begrifflichkeit und der Hinweis auf den notwendigen „zutiefst demokratischen Architekten“ wirken daher schon so gestrig wie die Andeutun-

gen verfehlt, Neubauten von anderer stilistischer Haltung sei 'Offenheit' abzusprechen (*Bulletin* S. 5, 8 f.). Diese hängt wohl nicht von architektonischen Details ab, wie den in Köln vielzitierten ebenerdigen Eingängen, Ausblicken etc. Auch ist die Polarisierung zwischen dem Neubau und anderen neuen Museen *in puncto* dienender Funktion nicht nachzuvollziehen: manches Haus dient den Bildern besser als das Kölner, obwohl es sich architektonisch weit eigenständiger gibt.

Innere Raumdisposition und allgemeine Merkmale gaben die Empfehlungen einer Sachverständigenkommission (1969/70) und Gert von der Ostens in Teilen schnell gealterte Maximen vor. Das Museum sollte alte und neue Bestände im selben Bau vereinigen und in seiner Erscheinung so geartet sein, daß man es wie selbstverständlich betritt. Dem freien Zugang und der Transparenz habe ein sich leicht erschließender Grundriß zu entsprechen mit großen, in sich veränderlichen Raumfolgen, die auch zahlreiche Besucher gleichzeitig durchließen, mit zentralen Ruhe- und Konzentrationszonen und einer Wegführung, die das Auslassen einzelner Bereiche erlaube. Eine stabile Raumeinteilung sei für die ältere Kunst einzurichten, eine „flexible“ für die immer wieder anders zu interpretierende neue und eine jederzeit „variable“ für die zeitgenössische (besonders Ausstellungs- und Aktionsraum). Zur Bauaufgabe gehörte auch ein großer Mehrzwecksaal für jede denkbare Nutzung, der die architektonische Neutralität einer Fabrikhalle haben sollte. Dienen und Funktionalität seien oberstes Gebot; die Architektur dürfe selbst kein Schauobjekt sein, gleichwohl müsse sie einen „geistigen, künstlerischen Zug“ besitzen (*Ideenwettbewerb* S. 7, 9—12, 17—21; v. d. Osten S. 108—113, 139—148).

Raumdisposition

Busmann und Haberer haben sich sämtliche Auflagen zu eigen gemacht und von allen publizierten Wettbewerbsentwürfen die Forderungen am getreuesten erfüllt. Die mit Vertretern der Museen erarbeitete Um-, fast Neuplanung hat wesentliche Teile des Konzepts und damit der Erscheinungsform verändert. Die flexible Gliederung der Sammlungsräume wurde durch feste Trennwände ersetzt, und technische Gründe machten es notwendig, den Bau in regelmäßigen Abständen (21,60 m) mit quer zur Längsachse liegenden 'Schotten' (3,60 m breit; für Aufzüge, Nottreppen, Hauptversorgungen, didaktische Kabinette) zu durchsetzen (vgl. *Fig. 3, 4*). Damit war zum einen eine Grundstruktur des Ganzen gegeben; zum anderen lösten Baublöcke die offenen, von Stützen getragenen und mit leichten Wänden bestückten Ebenen ab, trat Geschlossenheit an die Stelle weitgehender Transparenz. Im Grundriß hat eine beinahe schematische Raumaufteilung die lockere Fügung abgelöst, der rechte Winkel die Diagonale verdrängt. Dem Treppenhaus als größtem Raum kommt dies freilich zugute. Ferner ist der Bau in Länge und Höhe erweitert, die Zahl der Shed-Achsen auf 14 verdoppelt worden. Die stärkste Veränderung betraf den Mehrzwecksaal, der zum reinen Konzertsaal mit allen technischen und ästhetischen Ansprüchen avancierte. Die ursprünglich programmatische enge Verbindung zum Museum ist aufgegeben worden; lediglich zwei Türen könnten noch vom Foyer zum Untergeschoß des Museums führen. Gleichwohl blieb von der Ideologie des Kulturzentrums die edle Idee von Verwandtschaft und Zusammenspiel der Künste. Doch die Einheit existiert allein in kulturpolitischer Rhetorik, das synästhetische Vergnügen

während der Konzertpausen stellt sich aus Gründen der Sicherheit und des Personals erwartungsgemäß nicht ein; die Türen in den alles andere als inspirierenden Museumskeller bleiben verschlossen. Um so deutlicher heben sich der Saal (unter freitragender, offener Dachkonstruktion aus Stahlfachwerk) und sein Foyer vom übrigen ab. Sie beeindrucken durch ihre räumliche Geschlossenheit, wobei die unaufdringliche Ausstattung, ohne konventionell zu sein, dem repräsentativen Anspruch genügt — der am besten gelungene und bei weitem überzeugendste Teil des Komplexes (*Fig. 5, 6*).

Treppenhaus

Die Beschreibung des Museums-Inneren kann sich pragmatisch an der Funktion orientieren, da ein übergreifendes ästhetisches Konzept nicht erkennbar ist. Im Grundriß ablesbar wie im Räumlichen erfahrbar ist das Ineinander von Längs- und Querachsen, das für das Treppenhaus und die Folge der Sammlungsräume zum Gegeneinander wird. Der schwellenlose, fast verleugnete Eingang an Nord- und Südseite führt in eine niedrige, als Fortsetzung des Straßenraums propagierte leicht abgesenkte Halle, die den Besucher in die erwartete Achse des Baus lenkt. Doch das Treppenhaus (*Abb. 6a und b, Fig. 6*) liegt als großer, die gesamte Breite und Höhe einnehmender Raum quer vor der Ostflucht, in deren Richtung sich nur die Cafeteria und der tiefer liegende, schlauchartige und schwer zu gliedernde Saal für Wechselausstellungen finden. Raumschaffend wirkt die großzügige Treppenanlage, von den Verantwortlichen mit Neumanns Brühler Treppe verglichen: zwei frei aufsteigende Arme, die sich auf säulengestütztem Podest nach barockem Muster zu einem gegenläufigen Arm vereinigen, der bis ins zweite Obergeschoß führt, so daß für den Blick aus dem Erdgeschoß ein einziger großer Treppenlauf den Raum in seiner ganzen Breite einnimmt. Dieses beherrschende Motiv steigert die mehrfache Abstufung des Tragebalkens der Stiegen, die sich an den Unterkanten der Umgänge fortsetzt. Beim Richtungswechsel weitet sich der Raum und hat seine größte Wirkung auf der Ebene des Mittelgeschosses, wo er in seiner vollen Höhe erkennbar wird. Über die ganze Halle spannt sich die außen so markante Dachkonstruktion, die Licht in Fülle nach innen lenkt und hier erstmals ihre eigentliche Schau-, nämlich die Unterseite zeigt und als raumbherrschendes Element des ganzen Baus offenbar wird.

Die Sheds sind jeweils dreiteilig; sie bestehen aus einer Vierteltonne, einer an deren Scheitel ansetzenden und im Winkel von 45 Grad geneigten Glasfläche und einer abhängenden Vierteltonne als konvexem Gegenstück zur Wölbung. Das großdimensionierte Treppenhaus erträgt eine durch den ständigen Wechsel von Hohlform und Masse stark bewegte Decke mühelos, doch wirkt die Reihung von sieben gleichhohen Sheds bereits monoton. Steigt man die Stufen bis ans Ende hinauf, wandelt sich der Raumeindruck sehr schnell, denn die Dachkonstruktion ist für das oberste Geschoß zu niedrig (*Abb. 8a*). Die Treppe führt geradewegs auf eine Wand. Dieses Treppenhaus ohne Ziel ist ein auf halber Höhe eindrucksvoller Raum, beinahe isoliert im ganzen Bau. Schon wegen der Achsendrehung fehlt die zwingende Verbindung zur Hauptfolge der Säle, die in der linken hinteren Ecke abzweigt.

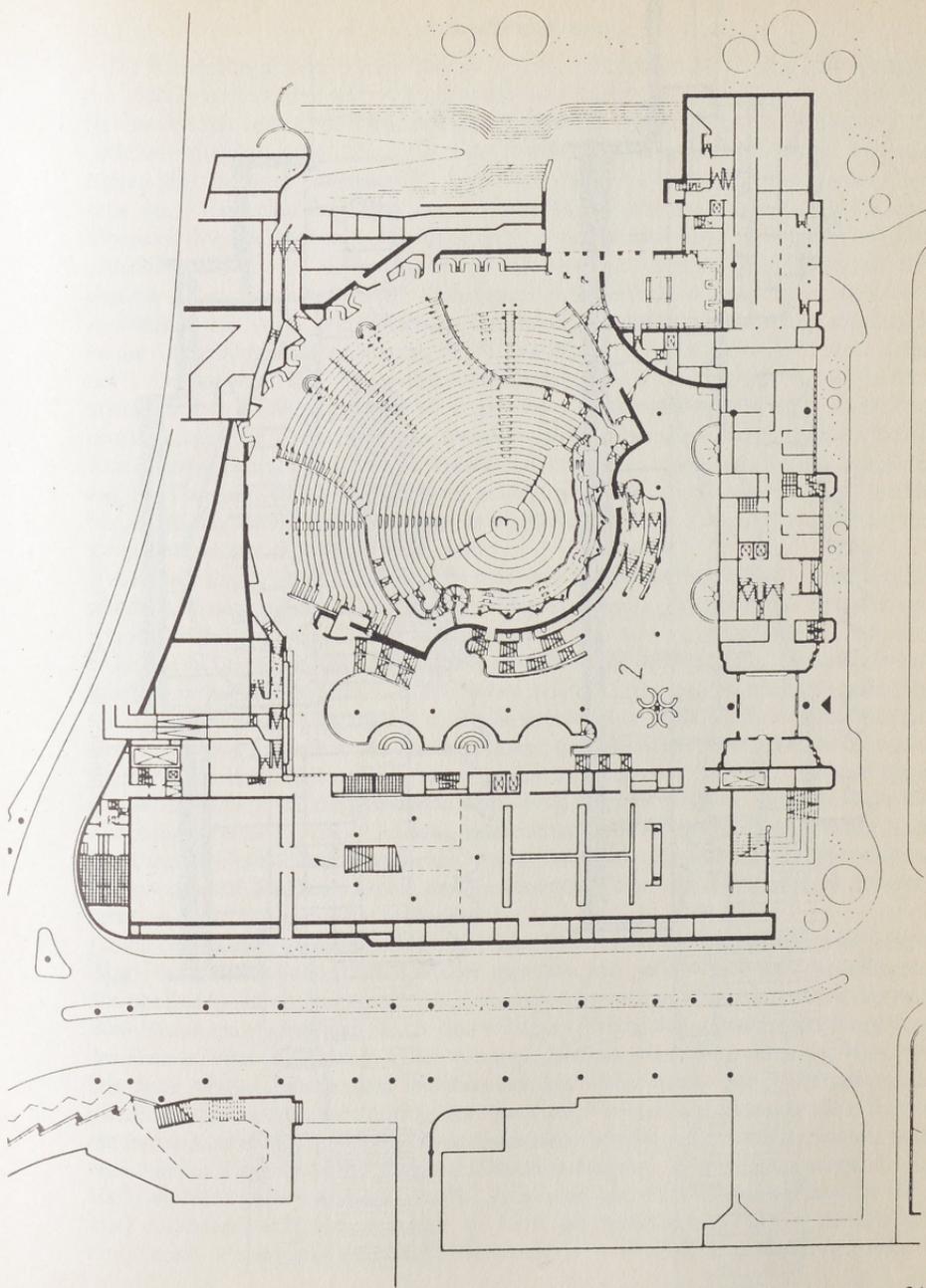


Fig. 5 Köln, Museumsneubau, Grundriß Untergeschoß. 1 Treppenhaus (Museum Ludwig), 2 Foyer der Philharmonie, 3 Saal der Philharmonie

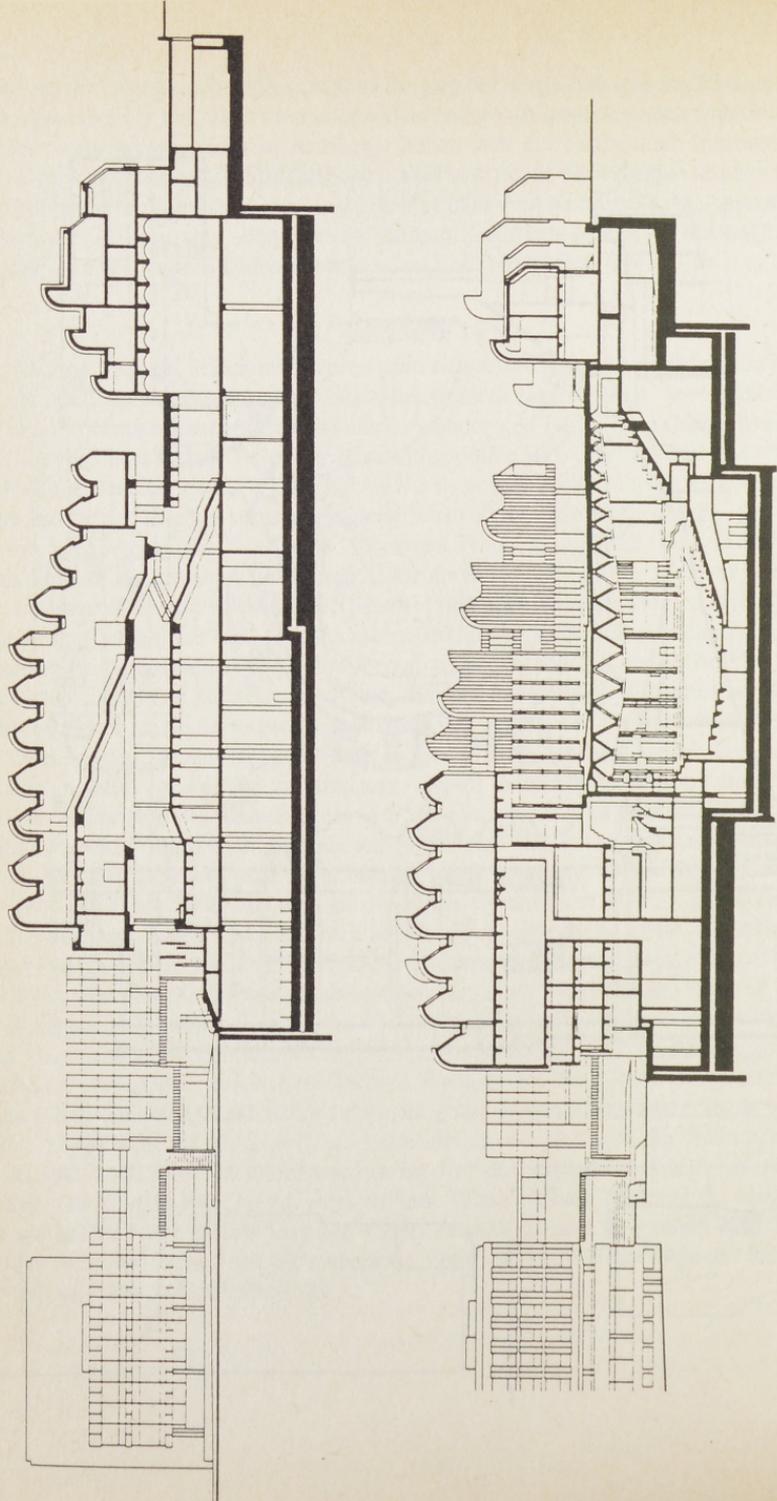


Fig. 6 Köln, Museumsneubau, Querschnitte

Die Ausstellungsräume beider Geschosse sind zunächst von der Großgliederung durch die 'Schotten' bestimmt und von der museumsdidaktischen Idee einer durchgehenden Raumachse mit verschieden großen Sälen zu deren Seiten. Sie führt den plakativen Titel „Museumsstraße“ (*Abb. 7b*). Drittes konstitutives Element sind die Sheds. Die separierten Säle im ersten Obergeschoß, die — dem Domchor am nächsten — an der Nordseite des Treppenhauses liegen und die Abteilung Mittelalter des Wallraf-Richartz-Museums (hier: WRM) aufnehmen, bilden eine verwinkelte Folge, lassen aber den Leitgedanken der „Straße“ schon ahnen; ihre Besonderheit: schmale Seitenfenster, die dem ehemals so wichtigen Gebot der Transparenz nachkommen müssen. Diese besteht in Ausblick und Einblick, Verschmelzen von Innen und Außen, Orientierungsmöglichkeit an der Umgebung, Neutralisierung durch den Blick ins Freie, Vorweisen des „Schatzes“, Gelegenheit zum Vergleich von Bild und Realität (v. d. Osten S. 143 f.; Busmann, *Neubau* S. 39; Haberer *ebd.* S. 90, 92; Zehnder, *Bulletin* S. 31 f.). Als Reste programmatischer 'Offenheit', die Domchor sowie Platz und Brücke wie im Schaufenster gerahmt erscheinen lassen, üben diese Schlitze eine ungeheure Anziehungskraft aus. Sie sind touristisches Mythologem geworden. An die Mittelalter-Abteilung schließt die graphische Sammlung an, bewußt in die Mitte des Baus gelegt, da die Architekten sie als „Herz des Museums“ verstehen.

Am Ende des Treppenhauses wendet man sich in die Ost- und Hauptrichtung und betritt die „Museumsstraße“, einen breiten, aber nicht sonderlich hohen Gang von neutralem Aussehen. Da nichts, auch nicht die Bilderreihe, den Betrachter hier festhält, wird er in jenem Tempo, in dem er sonst reizlose Passagen durchheilt, den Gang hinter sich bringen, zumal er immerhin in einen großen quadratischen Saal mündet, der nach Norden ganz verglast ist, also Tageslicht und Ausblick bietet. Die architektonische Wirkung einer zweiläufigen, nach unten wie oben führenden Treppe als Blickpunkt der Straße ist jedoch durch eine Stellwand verbaut. Rechts der „Straße“ und des „Saals“ liegen Ausstellungsräume für die graphische Sammlung und acht kleinere, konventionelle und zweckdienliche Säle. In den 'Schotten' dazwischen sind hier (wie überall) winzige Kabinette, die für die Didaktik vorgesehen waren. Der ganze Bereich mit der neuzeitlichen Malerei der romanischen Länder, der Niederlande und der deutschen des 19. Jahrhunderts ist künstlich beleuchtet (*Abb. 7b*).

Steigt man vom Tageslichtsaal (französische Malerei des 19. Jahrhunderts) die Treppe hinab, hat man das WRM bereits wieder verlassen und „erlebt“ nun erst die völlig von den Sheds dominierte Raumfolge. Nach einem dunklen Gang (Photosammlung des Agfa Foto-Historama) betritt man durch eine winzige Öffnung den größten Sammlungsraum des Hauses, eine quadratische Halle von hypertrophen Ausmaßen, mit einer Höhe von über zehn Metern. Erschrocken über das einer Sporthalle angemessene Volumen und die gänzliche Disproportionierung fragt man nach der Verwendung und sucht nach Formen in der Sammlung, die hier nicht hoffnungslos verloren gingen wie derzeit die nicht eben kleinen Leinwände der jüngsten deutschen Malerei. Ursprünglich waren für die Halle Murillos großes Altarbild des Hl. Franziskus und die wenigen anderen Großformate des Barock vorgesehen, später, im Lauf der dramatischen Planung der Einrichtung, dann Werke des 19. Jahrhunderts. Doch welche? Die größerdimensionierte

Genremalerei hätte sich kaum behaupten können, und kapitale Stücke gibt es in Köln nicht. Zweifelhaft bleibt, warum den Architekten ein solcher Raum abverlangt wurde, den Murillo und selbst ein Rubens nicht hätten 'ausfüllen' können. Das liegt nicht allein an der absoluten Höhe, vielmehr an den ungegliederten Flächen weißer Wände unter gleichförmiger Shed-Reihe.

Der weitere Weg führt zunächst zurück und die Treppe zwei Halbgeschosse hinauf zu einer Galerie, von der man auf der einen Seite in die monströse Halle hinabschaut und auf der anderen in einen ganz verglasten, langgestreckten Erker tritt, der vor allem als Aussichtsterrasse wirkt; gegen die Landschaftswerte von Platz, Garten und Brücke kommen Gemälde schwer an. Die schmale Galerie setzt über die Treppe hinweg die „Museumstraße“ fort als ihr östlicher End- und Wendepunkt (ungeachtet der architektonischen und verbalen Inszenierung der „Straße“ ist ihr Ziel eine Toilette).

Die „Straße“ des obersten Geschosses, die man über eine weitere Stiege erreicht, führt in gleicher Länge (d. h. durch drei Baublöcke) zum Treppenhaus zurück. Sie ist hier jedoch nicht bloß Passage, sondern eine Folge großer Säle. Links bzw. rechts unterteilen Quer- und Längswände den Raum zwischen den 'Schotten' in je zwei mittelgroße Säle entlang der „Straße“ und zwei kleine, sehr schmale an den Außenseiten des Baus. Das Schema des Grundrisses durchbricht u. a. ein großer Raum, der nach Norden eine Fensterfront besitzt. Alle Säle sind durch sehr enge, hohe Öffnungen in den Raumecken erschlossen. Daß sie damit extrem abgeschnürt sind, scheint weniger Gewicht besessen zu haben als der Gewinn ununterbrochener Hängeflächen.

Das gesamte Geschoß überspannen Oberlichtsheds, die zwar dem Wunsch nach Nordlicht für Gemäldegalerien entsprechen, durch ihre Konstruktion jedoch für die an sich gesichtslosen Zellen in der Wirkung raumbestimmend sind. Offene Sheds sind im Museumsbau längst vertraut; ebenso gibt es Beispiele für die Tonnenwölbung, ja selbst Vorformen der Kombination mit Schrägverglasung (A. Aalto: Aalborg, Nordiyllands Kunstmuseum). Neu scheint die abhängende Vierteltonne zu sein, ebenso die Ausschließlichkeit und ungebrochene Reihung, die einseitige Ausrichtung nach Norden und die Größe, sowie die starke Bewegung und plastische Präsenz aufgrund des Auf und Nieder, Konkav und Konvex. Erst durch das Zusammentreffen aller dieser Elemente gewinnt die beleuchtungstechnische Konstruktion den zweifelhaften Rang des zentralen architektonischen Motivs. Je nach der Breite des Raumes wechselt die Anzahl der Shed-Bahnen, denn der Rapport kann an jeder Stelle abgeschnitten, die Dreier-Einheit fragmentiert werden. Sehr unterschiedliche Raumböhen und eine Höhenstaffelung der Sheds im selben Saal bewirken zusätzliche Variation; so finden sich sowohl schachtartig aufragende Räume wie auch ganz niedrige, in denen die untere Vierteltonne dem Kopf des Besuchers bedrängend nahe kommt.

Die Deckenform hat gerade in museumstechnischer und didaktischer Hinsicht fatale Folgen. Jene Wände, die nahtlos in die Wölbung übergehen, besitzen keine nach oben abschließende, optisch stabilisierende Begrenzung, sie verschwimmen in einem Schacht. Bilder haben auf solchen ins Ungewisse abgleitenden Flächen keinen 'Halt'. Die Querwände kennzeichnet eine Kontur, die sich aus aufsteigender und abfallender Viertelkreislinie und verbindender Schräge zusammensetzt, also an sich schon eine höchst unklare Form darstellt und durch Wiederholung, Stelzung oder Höhenabstufung in ihrer

Aufdringlichkeit nur gesteigert wird. Damit kamen Wände zustande, die weder für ein einzelnes Bild oder eine Zweiergruppe, noch für eine gleichgewichtige Reihe oder eine Folge mit Betonung der Mitte den notwendigen neutralen Hintergrund bilden können: jede Formation muß mit der Linie des Wandabschlusses kollidieren (*Abb. 7a—8b*). Bleibt als zweckdienliche Hängefläche nur die jeweilige Nordwand, die eine klare horizontale Begrenzung hat. Wegen der Irritation durch die obere Zone wird die Konzentrationsfähigkeit des Betrachters auf eine harte Probe gestellt. Welche Bilder solchen Räumen angemessen wären, schien unfreiwillig ein (inzwischen ausgeräumter) Saal mit Arbeiten der 'Schule von New York' zu beweisen, vor allem mit den ruhigen Farbflächen von Rothko, Newman, Reinhardt, Stella. Freilich dienten hier die Bilder dem Raum.

Das Moment der Unruhe eignet nicht allein jeder Zelle für sich, sondern besonders der mittleren Flucht. Die Sheds über der „Straße“ verlaufen parallel zu ihr und verstärken damit die verhängnisvolle Gerichtetheit, sie bewirken einen Sogeffekt zum Treppenhaus hin und machen die großen Säle zu Durchgängen. Hinzu kommt, daß die Querachsen bis zur Bedeutungslosigkeit herabgemindert sind, denn die in die Ecken gedrängten Öffnungen sind nur Schlitzte. In diesem Bau läßt die Architektur nicht zum Verweilen oder Vordringen in entlegenere Räume ein, sie ist auf Dynamisierung angelegt. Haben Architekten und Museumsleute die Wirkung des Gebauten unterschätzt oder haben sie die Forderung nach einem Hauptweg, der alles seitlich Liegende auszulassen erlaubt, strikt erfüllt? Wer Querwege einschlägt, findet immerhin einige schmale Säle, die nur ein Shed deckt, mit maßvoller Höhe. Sie sind die kleinsten und liegen alle am äußersten Rand. In ihnen ist möglich, was der Bau sonst verhindert: Konzentration. Von der durch die Architektur geförderten Betriebsamkeit einigermaßen unbehelligt, mag sich der Besucher wenigstens etlichen Einzelgruppen im Museumsbestand widmen: den Bildern von Nolde und Kokoschka, der ansehnlichen Beckmann-Suite, einer Zusammenstellung kubistischer, futuristischer und rayonistischer Arbeiten, Werken der deutschen zwanziger Jahre, einem Konglomerat von Rosso, Morandi, Oelze, Ernst etc. und dem Paar Dubuffet/Wols.

Das Untergeschoß des Museums besteht aus einer längsgerichteten Raumfolge mit der unteren Treppenhalle als Zentrum, einem großen Saal in ihrer Verlängerung und wenigen Zellen an ihrer Rückseite. Insgesamt besitzt das Geschoß kaum räumliche Qualitäten. Für den Blick aus der Tiefe nach oben erweist sich das Treppenhaus als zu wuchtig, da in der Untersicht der durchgehende Lauf und die Umgänge sich stark zusammendrängen und das Motiv der abgestuften Unterzüge überstrapaziert ist.

Bleibt zum Bau noch anzumerken, daß ihm eine Maßeinheit von 0,90 m zugrundeliegt; sämtliche Abmessungen sind Teil oder Vielfaches davon. Die Architekten nennen formale Grundmuster, von denen man als Motive den Viertelkreis, gewisse „rhythmische Einheiten“ und die Profilierung des Treppenbalkens zwar erkennen, deren angebliche Ableitung vom Dom aber nicht nachvollziehen kann und keinesfalls als das suggerierte System wiederentdecken wird (*Neubau* S. 90—95). Haberer gewährt schließlich Einblick in seine persönlichen Vorstellungen über ein „ganzheitliches Vorgehen, architektonische Gestalt zu entwickeln“ — so der Untertitel einer Programmschrift (*Die architektonische Gestalt*, 1986) —, beschreibt die Planung eines Bauwerks

und beschwört die Erlebnishaftigkeit des Gebauten. Als typische Erscheinungsformen für „architektonische Inhalte“ (*ebd.* S. 35) bezeichnet er Erlebnisse, Handlungen und Ideen; diese, so möchte es scheinen, nur in der Empfindung konkreten Kategorien werden dann — Hölderlin zitierend — der Begriffstriade des „Naiven“, „Heroischen“ und „Idealischen“ zugeordnet und damit überhöhend etikettiert. Die Entsprechungen belegen den subjektivierenden Umgang mit Architektur selbst am deutlichsten: „Beschaffenheit“, „bauliche Form“ (Vorhandenes und Entworfenes) und „Dimension“ seien „Grundsubstanzen“ (ergänzend: „Klima“), die dem „Naiven“ kompatibel seien, so wie „Veränderung“, „Aktivitäten im Raum“, „Rhythmik“, „Licht und Farbe“ zum „Heroischen“ gehörten und „Intensität“, „architektonischer Raum“, „Atmosphäre“ und „Klang“ zum Merkmal des „Idealischen“ (S. 38). Letzteres trete unvermischt in „Raum- und Klangwirkung“ auf: „Die bauliche Form umschließt einen Innenraum und bildet mit anderen Gebäuden einen Umraum, der jeweils nur als Leerraum gegenwärtig ist“ (S. 46). Der entlehnte Begriff der „Klangwirkung“, was immer er besagen soll, offenbart sich in wenig glücklicher Übertragung als metaphorisch gemeinte — Leerformel. Ähnliches gilt für das Wort „Umraum“. Der Text ist nichts weniger als die Erläuterung einer dem Bau vorausgehenden Theorie, sondern eher der Versuch einer nachträglichen Scheintheorie mit fragwürdigem Vokabular. Gerade wegen ihrer Wirkung verdienen die Äußerungen der Architekten Beachtung, sind diese doch Stichwortgeber für die offiziellen Würdigungen des Baus.

Es mag im allgemeinen ein Kompliment an die Eigenständigkeit der Erfindung bedeuten, wenn Architektur sich nicht mit einer einfachen Formel fassen läßt, doch im Fall des Kölner Museums ist die Ursache eher die unentschiedene, widersprüchliche Haltung, die der Bau repräsentiert. Die Widersprüche sind nicht bewußt — etwa kritisch und irritierend — eingesetzt, sondern wirken willkürlich, weil man zuviel Verschiedenes gewünscht zu haben scheint, dabei aber weder auszusöhnen vermochte noch klar zu kontrastieren wage. Enorme, sich funktionalistisch-ernst gebende Baumassen und die Garten-Idyllik einer landschaftlichen Lösung bestimmen einen Ort, der einer urbanen Gestaltung bedurft hätte. Statt bezwingender Strenge oder aufgeklärter Nüchternheit, gar Formenvielfalt, Collage oder Spiel und Witz herrscht Beliebigkeit, denn der Verzicht auf Einheitlichkeit ist nicht Anpassung, und die auf den Zweck konzentrierte Anlage bemüht zur Milderung und gefälligen Gestaltung nur ansprechendes Design. Den (immerhin grob gegliederten) Container charakterisiert nicht Flexibilität, jedoch entspricht der relativen Geschlossenheit keine Konzentration herstellende Anlage der Räume, stattdessen führt durch sie eine „Straße“ für Publikumsmassen. Die dienende Funktion ist so unwarh wie topisch, denn zu sehr verselbständigt sich eine funktional intendierte Form, und zu offenkundig widersprechen Haberers Erlebniskategorien dem reinen Funktionalismus. Gleichwohl wird der Neubau nicht selbst zum Ausstellungsgegenstand; er variiert Konventionelles und erreicht durch jene dominante Form nicht mehr als aussageleose formalistische Interessantheit.

Die beiden Museen, die Köln dem „uneigennütigen Bürgersinn“ verdankt — mit dem so günstig stimmenden Begriff des Bürgers belegt man auch den Sammler Peter Ludwig —, können jetzt mehr von ihren Beständen zeigen — das WRM im Mittelgeschoß des Neubaus, das Museum Ludwig im zweiten Ober- und im Untergeschoß. Die

Sammlungen präsentieren sich jetzt im neuen, traditionell als ideal angesehenen Nordlicht. Das Tageslicht fällt ungefiltert in die Räume, wird vom gewölbten Gegenschied reflektiert und verteilt sich in differenzierter Helligkeit auf die Wände, lebendig, wenn auch nicht lenkbar und wegen des Verzichts auf eine abgehängte, streuende Staubdecke vor allem von Tages- und Jahreszeiten und dem oft trüben Kölner Himmel abhängig. Die Kälte des an Rotanteilen armen Nordlichts müssen die Böden mildern. Die Mischung mit der künstlichen Beleuchtung ergibt ein zumeist ungutes Zwielicht. Das durch die Seitenfenster einfallende Licht ist zu stark, ferner sind Spiegelungen — je nach Shedhöhe — durchaus häufig, besonders bei den im Raum stehenden Altären und bei größeren Formaten; im Treppenhaus kommt Streiflicht durch die Lampen hinzu, das eine Betrachtung aus der Nähe unmöglich macht.

Das Treppenhaus ist Ausstellungsraum; hier sind Bilder verschiedener Epochen in unmittelbare Nachbarschaft gerückt, die nun in „Dialog“ treten, „Verbindungslinien“ zwischen Alt und Neu aufzeigen sollen (*Bulletin* S. 23). Die solchermaßen als schöpferisch gelobte Konfrontation suggeriert eine planvolle Hängung, die anregen will. In Wirklichkeit ist die Bestückung nur Resultat jener Auseinandersetzung zwischen den beiden Museen um die Säle für großdimensionierte Bilder, in deren Verlauf das WRM Raum einbüßte. Da die Riesenhalle nicht 'Murillo-Saal' wurde, sondern schließlich der deutschen Malerei ab 1960 zugeschlagen wurde, mußten die Großformate des Barock im Treppenhaus untergebracht werden und sollten ein modernes Zentrum erhalten: ein trotz esoterischem Gehalt recht dekorativ-flaches, dreiteiliges Wandbild von Hann Trier, das — für die Stirnwand über dem Treppenpodest bestellt — an den 'Geist' illusionistischer Deckenbilder mit den Mitteln des Informel anzuschließen sucht (Titel: „Triumph der Malerei“). Die Gruppierung kam jedoch nicht zustande. Zudem verdrängten Légers „Les Plongeurs“, Ludwigs ebenfalls für die Stirnwand vorgesehene Gabe zur Eröffnung, Rubens' und Murillos Altarblätter von der letzten hohen Wand des Hauses. So mußten sie selbst, Rückseite an Rückseite, Wand werden: Stellwand, quer im Treppenhaus stehend. Beinahe alle Werke hier im Mittelgeschoß scheinen unangemessen behandelt. Die beiden Retabel sind degradiert, haben keine hinterfangende Fläche und keinen gerichteten Raum zu ihrer Wirkung; dem Bild Légers, ehemals Dekoration einer halbrunden Wand, das die darunter hängenden alten Gemälde selbst kaum tangieren kann, wird gerade ausgebreitet und in schwindelnder Höhe präsentiert. Die wenigen guten Beispiele der romanischen Schulen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert teilen das Geschick aller Bilder im Treppenhaus: Sie sind zur Bedeutungslosigkeit verurteilt, da Zweck und Charakter der Architektur nicht zu verleugnen sind, der Raum Durchgang bleibt und auf seine Ausstattungsstücke nur ein Genehmigungsblick fällt.

WRM Abteilung Mittelalter

Charakteristisch für das Dilemma zwischen Bau und Inhalt und für Probleme der Präsentation ist die Mittelalter-Abteilung, in deren ersten Saal rechts der Treppe eine große Tür einläßt. Hier sind sechs Flügelaltäre des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in zwei sich gegenüberstehenden Reihen, Flügel an Flügel, frei im Raum postiert; ein siebter, quer aufgestellt, ist 'Hochaltar' dieses Depots. Die dreischiffige Gliederung kollidiert mit der Zweiteilung durch die beiden Sheds. In der Ansammlung besitzen die

Altäre keinen Raum mehr, um für sich selbst zu gelten, und Spitzenstücke wie die des Bartholomäus-Meisters gehen im Konglomerat unterschiedlicher Qualitäten unter. Die freie Aufstellung sämtlicher Altäre, gegen die man offenbar keinerlei konservatorische Bedenken hatte, macht nun zwar die Außenseiten der Flügel zugänglich, doch daß damit „etwas mehr vom Charakter der Altäre und ihre Funktion deutlich“ werde (*Bulletin* S. 30), bleibt bloße Behauptung, denn sie stehen allesamt viel zu niedrig und lassen eine Mensa davor nicht einmal denken. Ein Annexraum enthält die deutsche und niederländische Malerei zwischen 1500 und 1550. Hier, wo einmal eine 'Schatzkammer' für die inzwischen verkauften Ludwig-Handschriften eingerichtet werden sollte, finden sich Dürers Fragment des Jabach-Altars und wenige andere gute Bilder unter recht Mittelmäßigem auf Sackleinen aufgereiht. Heemskercks 'Venus und Amor' vermißt man; ist sie zu groß und zu profan für die Umgebung?

Im weiteren Gang durch die Abteilung verstärkt sich der Eindruck, die Säle seien überdicht bestückt (*Abb. 7a*), gute und beste Gemälde hingen neben ziemlich belanglosen. Patriotismus scheint keine Tafel mehr im Depot geduldet zu haben. Wenn man im letzten Saal mit den frühesten Stücken konfrontiert wird, mag man im *Bulletin* (S. 25—32) die „Konzeption“ der unanschaulichen Versammlung befragen. Was man vermutete, bestätigt sich: man hatte ein Stück „Straße“ passiert. Ziel der Blickachsen seien „Signal- und Hauptbilder“ (*ebd.* S. 27), „kapellenartige Seitenräume“ entlang der „Straße“ veranschaulichten mit ihrer „Bilderfülle ... etwas von dem Reichtum der Ausstattung mittelalterlicher Haus- und Privatkapellen“, das Tageslicht komme den ursprünglichen Lichtverhältnissen nahe (S. 23, 28, 30). Außerdem erfährt man, daß man sich von der Treppe nach links hätte in einen dunklen Gang wenden und der Verlockung eines Bildes aus dem 17. Jahrhundert nachgeben müssen, um an den gut versteckten Anfang der mittelalterlichen Sammlung zu gelangen. Der Weg beginne dort mit vier Bildtypen, die „auf Ikonographie, Bildform und Malweise“ Einfluß hätten (S. 25): Altar, Andachtsbild, Bilderfolge und Epitaph. Sie sind in der Aufstellung jedoch nicht thematisiert. Es herrscht die gewohnte Chronologie, ergänzt um das Altar-Magazin und einen Raum mit allem Nichtkölnischen („Malerei, eine internationale und regionale Sprache“, S. 26). Thematische, stilistische und funktionale Zusammenstellungen sind in einer Museumseinrichtung selbstverständlich. Als „Prinzip der weitestgehenden Vernetzung von visuellen Informationen“ (S. 31) stilisiert, täuschen sie nur ein kaum verifizierbares Konzept vor und sind Scheindidaktik. Nur in drei Kabinetten findet Didaktik tatsächlich statt. Aber was wird dem Besucher bei den vielzitierten Ausblicken ins Freie nahegelegt: Vergleiche zwischen gemalten Straßenszenen und heutigem Stadtleben, zwischen der Paradiespforte als gemalter Architektur auf Lochners Weltgerichtsbild und der gebauten Architektur des Domchores, sogar zwischen einer Gruppe von drei, teils halbrund abschließenden Bildern und der „Bogenstruktur der Hohenzollernbrücke“ (S. 32).

Abteilung Neuzeit

Die Zufälligkeit des Bestandes wird durch die Präsentation der neuzeitlichen Gemälde der romanischen Länder noch unterstrichen. Weniger problematisch ist die Darbietung der geschlossenen Sammlung niederländischer Bilder. In den konventionell zugeschnit-

tenen Räumen hängen sie in üblicher Manier, doch wieder in rätselhafter Auswahl, die Hauptwerke wie Ruisdaels 'Wasserfall' untergehen läßt; Aertsen und Beukelaer sind verbannt. Die bedeutende Gruppe um Rubens ist jetzt auseinandergerissen wegen der Repräsentationspflichten der Großformate im Treppenhause. Ein Gewinn ist sicher das sog. „Kabinett des Sammlers“, in dem eine Anzahl von rund 40 kleinen Gemälden (als Leihgabe aus Privatbesitz) auf engem Raum gehängt ist, vergleichbar einem holländischen Kabinett des 17. Jahrhunderts. Die wenigen, aber guten Bilder des deutschen 17. Jahrhunderts hätten ein Pendant verdient. Jetzt ist Johann König fünfmal unter den Holländern vertreten, Flegel und Liss jedoch fehlen.

Beim 19. Jahrhundert begegnet man manchem bislang magazinierten Bild, wird aber auch manches unverdient geehrt finden, Liebermann mit elf Stücken stark vertreten sehen und Slevogt dafür vermissen. Die Franzosen von Corot bis Bonnard hängen an niedrigen, kreuzförmig angeordneten Stellwänden wie in den Kojen eines Messestandes. Auf einer schmalen offenen Galerie über der Cafeteria, im Dunst von Suppe und Kaffee, sind die meist kleinformatigen Plastiken fast lieblos an der Wand aufgereiht. Die Auswahl von Werken des 19. Jahrhunderts bemüht sich vorgeblich, der Neubewertung der Epoche zu entsprechen, auch lange verpönte Stilhaltungen, Maler und Themen zu präsentieren und in „Dialog“ mit den ästhetisch anerkannten, ehemals aus der Opposition entstandenen Werken treten zu lassen (*Bulletin* S. 33—36), was schon wegen der Bestände nicht eingelöst werden kann. Dies berührt ein grundsätzliches Problem der Neuaufstellung. Hier wie besonders im Mittelalter will man dem Bedürfnis nach kulturhistorischem *tour d'horizon* nachkommen, anstatt kunsthistorische Orchideenlese zu betreiben. Sollen Kunstmuseen Tabernakel mit Kennerschaft gesammelter Spitzenstücke sein oder Dioramen historischer Pluralität, oder wie wäre beides zu verbinden? Als Ergebnis der Konzeptionsdebatten hängt nun Gutes und weniger Gutes unterschiedslos nebeneinander, mit der Folge kunsthistorischer und qualitativer Umwertungen, die problematisch bleiben. Nirgends wird plausibel, was lediglich historischer Beleg oder Repräsentant eines Themas, einer Gattung sein soll, was als Kontrastierung gemeint ist. Eher als eine nachträgliche Rechtfertigung ist wohl zu lesen, daß durch die „soliden Werke der 'zweiten Reihe' ... das Museum jene eigentümliche Faszination, die das wirkliche Leben einbezieht“, gewinne. So erschlage „nicht ein Meisterwerk das andere“ (Borger, *Bulletin* S. 4). Es ging nicht zuletzt um Quantität, weniger um die Illusion, mit Gemälden allein Kulturgeschichte zu betreiben.

Museum Ludwig

Die Maßstäbe werden für ein Museum des 20. Jahrhunderts nicht dieselben sein wie für eines der älteren Kunst; hier erwartet man wegen der Nähe zur Gegenwart nicht so sehr kunsthistorische Festschreibungen als vielmehr pointierte, revidierbare Interpretationen. Sicher kann man sich im Museum Ludwig über manche einzelne Zuordnung wundern, doch sind auch in seinem Bestand nicht alle Tendenzen gleich stark vertreten und zwingen die Mißlichkeiten der Architektur zu Notlösungen. Besondere Experimente fanden hier jedoch nicht statt. Veränderungen haben in der vergangenen Monaten bereits klärend gewirkt, Gewichte verschoben. Die Präsentation setzt räumlich nicht eben überzeugend ein. Der Abstieg vom französischen späten 19. Jahrhundert ins Halbdunkel der

Photosammlung wirkt wegen des Wechsels des Mediums als Einbruch, wengleich die Photographie an dieser Stelle plausibel ist. Dann folgen die große Halle und die drei äußersten, vom Ganzen beinahe abgehängten Säle, wo Nolde und Kokoschka, Lehmbruck und Beckmann immerhin in Abgeschiedenheit zu betrachten sind. Chronologisch schließt im obersten Geschoß die russische Avantgarde an, entlang der „Straße“ dann der Surrealismus und (bis vor kurzem) die Zentralfigur Picasso, schließlich der amerikanische Gegenpol der New Yorker Schule (statt Picasso) und der Pop Art. Zu beiden Seiten werden diese und andere Tendenzen weiter entfaltet. Vieles ist dabei zu Unrecht an die Ränder gedrängt, weil es kleinformatig und in geringerer Fülle vorhanden ist, gegen die lauten Effekte nicht ankommt. Die Bilanz des Jahrhunderts ist durch Übergewicht und den Platzvorteil an der „Straße“ verzerrt, zumal manche Verbindungslinie kaum verständlich wird. Bilderreihen, die vom Hauptweg in die Nebensäle führen, bewirken weitere 'Verzettelung'. Da man sich bei der Hängung nicht um die engen Türdurchgänge kümmerte, mußte manches über Kopfhöhe angebracht werden. Immer wieder auch hier Unruhe und Überfüllung. Die Kabinette in den 'Schotten' dienen nicht wie vorgesehen der schon lange aus der Pflicht entlassenen Didaktik, sondern Kleinformaten, Collagen, Aquarellen, Zeichnungen, die hier keinen angemessenen Rahmen haben, da die monumentale Umgebung ihnen meist schlecht bekommt. Von den niedrigen Sheds arg bedrängt, stehen und hängen etliche Berühmtheiten der Pop Art recht beziehungslos auf dem Umgang im Treppenhaus, und dieser Eindruck wird im Untergeschoß, wo sich die Moderne fortsetzt, noch gesteigert. Hier erscheint alles abgestellt und an den Wänden aufgereiht: wohl erkennt man die Opposition von realistischen Tendenzen und der amerikanischen abstrakten Malerei und bilden die Werke von Guttuso, Kienholz und Immendorf, Colville, Hanson und de Andrea eine der interessantesten Gruppen, doch läßt der Raum keine Akzentuierung zu. Das Geschoß ist schlicht der 'Keller', in dem deponiert wird, was sonst nicht 'paßt'. Es findet sich 'von allem etwas', aber es entsteht nicht das Forum der jüngsten Strömungen. Im Raster der Zellen, dem auch die beiden großen Environments (Rosenquist, Poirier) nicht angemessen einzufügen waren, verkümmern Konzeptuelles, Minimal Art, Konkrete Malerei, Video, Spurensicherung etc. und warten auf Ablösung.

In diesem aufwendigsten deutschen Museumsneubau greifen Architektur und Präsentation, wie uns scheint, so perfekt wie verhängnisvoll ineinander. Die Passage ist der architektonische Hauptgedanke; „Straße“ und „Signal“ sind Schlüsselworte dafür. Zu diesem Konzept passen beinahe sämtliche Elemente der räumlichen Disposition und Einrichtung: kaum ein Saal besitzt Raumqualität oder auch nur so viel an Zurückhaltung, daß sein Inhalt allein die ganze Aufmerksamkeit an sich zöge und Konzentration möglich wäre. Nirgends gibt es eine Stirnwand, die nicht von der Deckenkonstruktion geprägt wäre. Der Hängung hat die Architektur damit viele Möglichkeiten sinnvoller Inszenierung genommen. Es herrscht Gleichmaß, womit alles, zumal die gemischte Qualität des Gezeigten, nivelliert wird. Nur Großformate, wenn sie entlang der „Straße“ hängen, ragen heraus; die kleiner dimensionierten Berühmtheiten haben keine Chance, sich zu behaupten. Den modernen Werken, bis hin zu den Pop-Ikonen, ergeht es dabei nicht besser als den alten. So können nur selten einprägsame, wiedererkennbare Einheiten ent-



Abb. 1 Köln, Dom und Umgebung um 1930. An der Südostseite des Domes Eisenbahnverwaltung und dahinter Busbahnhof; heute Standort des Museumsneubaus, der aber weiter gegen den Domchor ausgreift (Rhein. Bildarchiv)

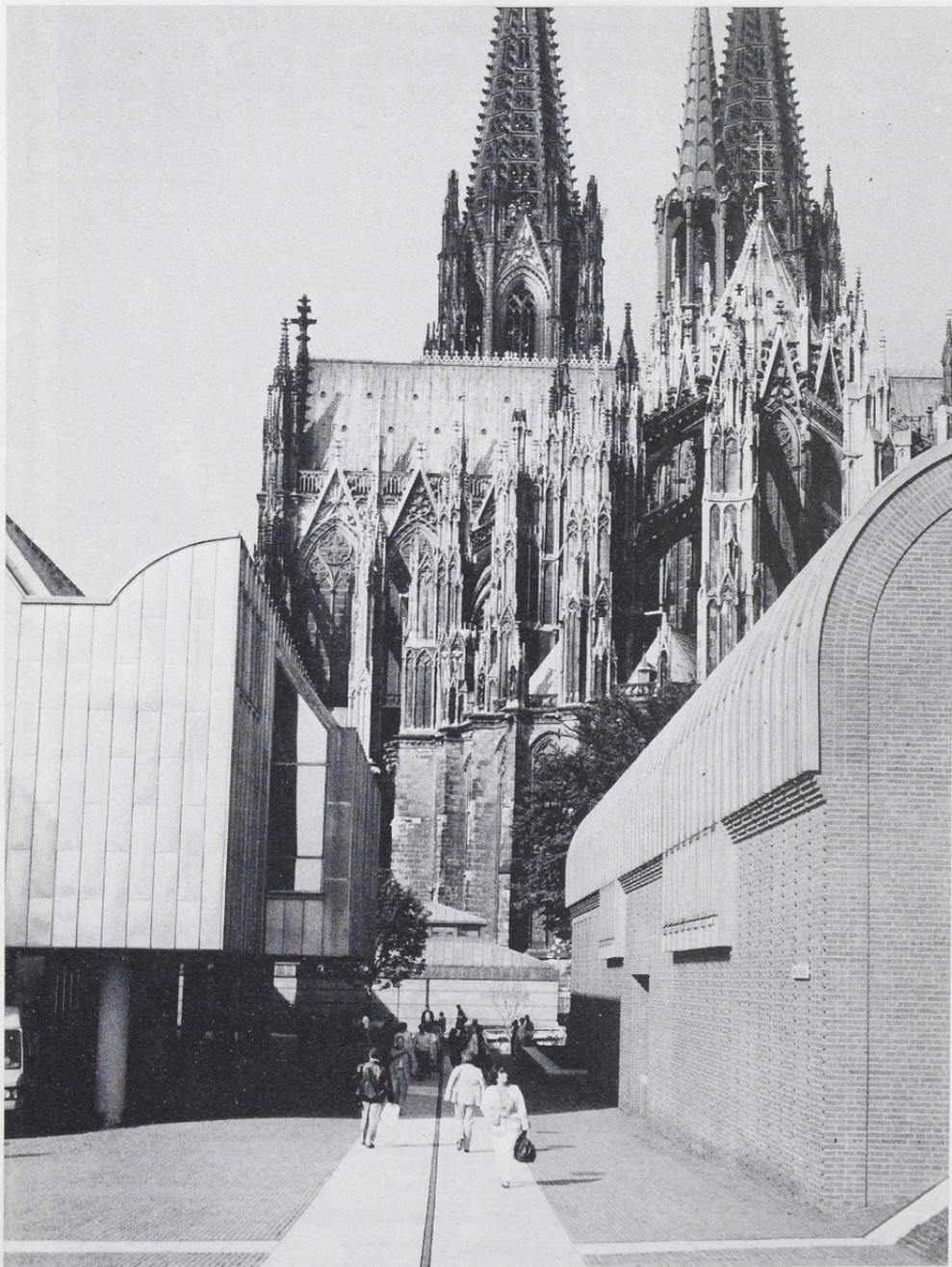


Abb. 2 Köln, Dom vom Heinrich-Böll-Platz gesehen, 1986 (C. Wolters)



Abb. 3 Köln, Blick vom Rheinufer auf Museumsneubau und Dom, 1986 (C. Wolters)

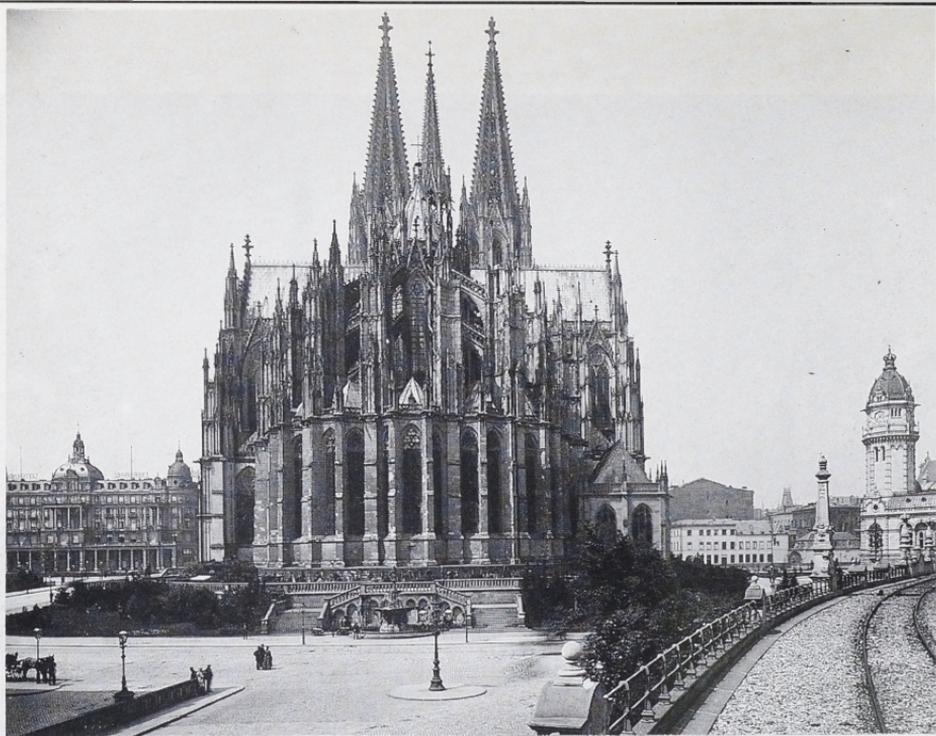


Abb. 4a Köln, Ostseite des Domes, 1895 (Rhein. Bildarchiv)

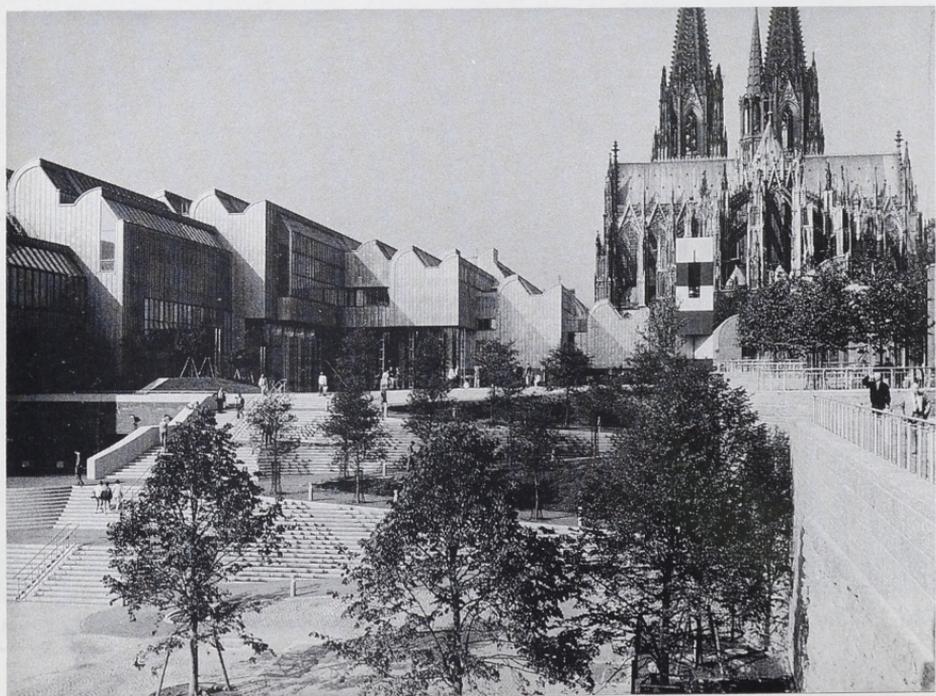


Abb. 4b Köln, Dom und Museumsneubau von Osten, 1986 (C. Wolters)



Abb. 5a Köln, Museumsneubau, Restaurierungswerkstätte und Nordwestecke (Bellot)



Abb. 5b Köln, Museumsneubau, Südwestansicht (Bellot)



Abb. 6a Köln, Museumsneubau, Treppenhaus (Bellot)



Abb. 6b Köln, Museumsneubau, Treppenhaus (Bellot)



Abb. 7a Köln, Museumsneubau, WRM Abteilung Mittelalter (Bellot)



Abb. 7b Köln, Museumsneubau, WRM (Bellot)

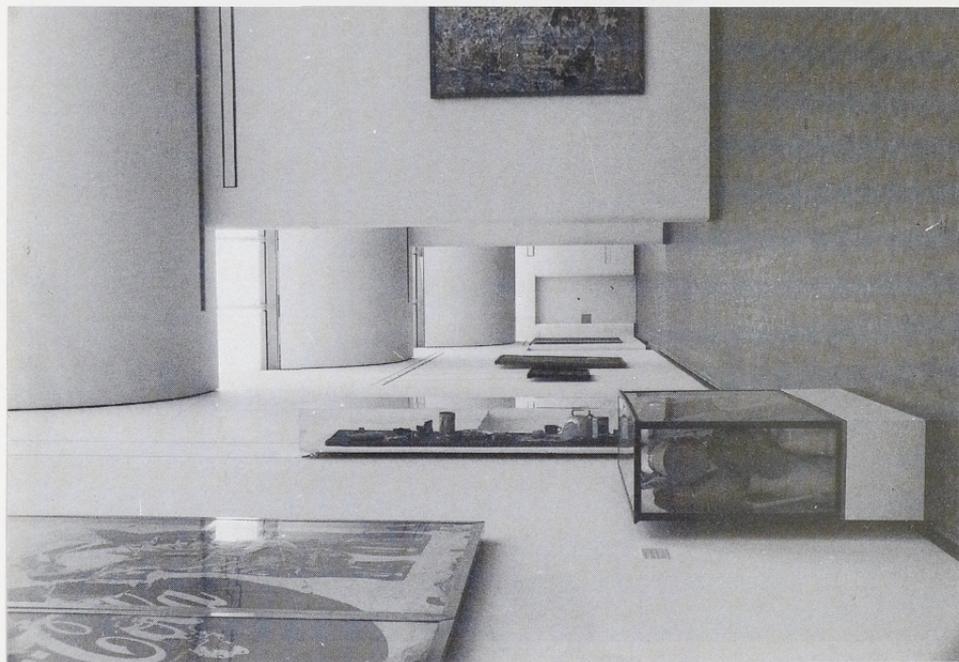


Abb. 8b Köln, Museum Ludwig, Quergang (Bellot)

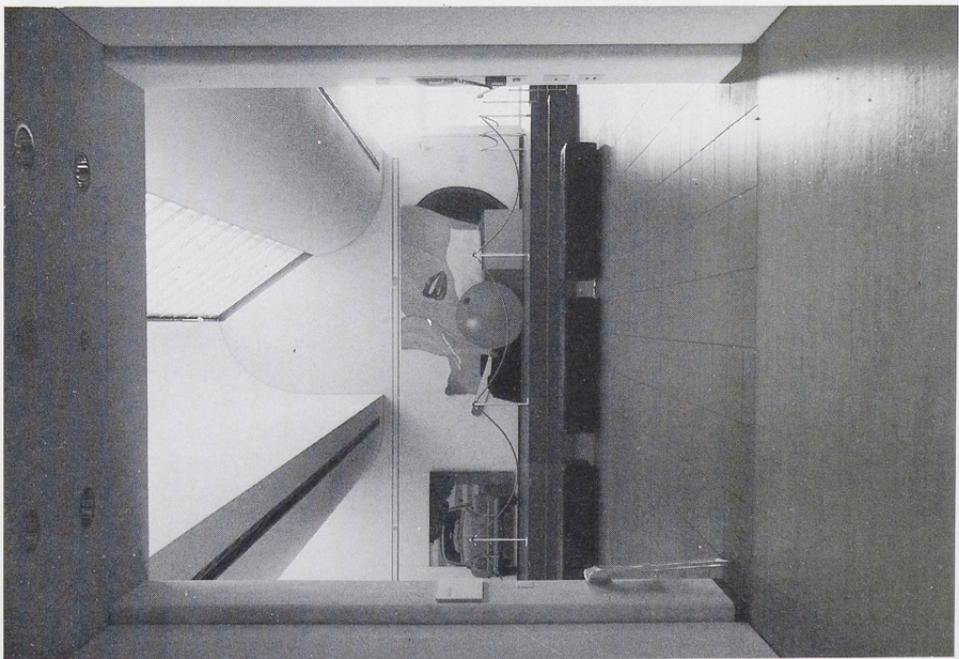


Abb. 8a Köln, Museumsneubau, Museum Ludwig (Bellot)

stehen, die sich aus einer sinnvollen Beziehung von Raum und Bildern ergeben sollten. Vielmehr drängt sich der Eindruck einer flüchtig eingerichteten Messehalle auf, die mit Show und Erlebnis im Vorbeiflanieren rechnet. Treppenhaus wie „Straße“ sind tatsächlich Durchgänge, die das Betrachten beschleunigen und eine der Konzentration nicht förderliche Betriebsamkeit erzeugen, keinesfalls aber als Herausforderung an den mündigen Besucher zu verstehen sind. Die niedrige Hängung im „offensten und menschenfreundlichsten Museum der Welt“ (Borger) leugnet die Fremdheit des historischen Objekts und gaukelt eine trügerische Nähe, ein „Du auf Du“ mit dem Bild vor („Bilder, wie heute gemalt“, *Köln. Rundschau* 5. 9. 1986). Es wird unterstellt, man könne die ausgestellten Kunstwerke gleichsam 'anfassen'. Die gesamte Anlage, die Darbietung einschließlich der gerahmten Ausblicke und das Vokabular der Verantwortlichen verraten das vor allem konsumistische Prinzip, das im ganzen Museum waltet und dem ungebrochen der Glaube an Popularisierbarkeit als vermeintliche didaktische Theorie zugrundeliegt. Dem sollte die Öffnung des Baus durch Fenster dienen, die dem Vorübergehenden Einblicke gewähren. Ob dadurch tatsächlich Hemmschwellen abgebaut werden, bleibt mangels vermittelbarer Kriterien fraglich. Mag man den regen Besuch darauf zurückführen oder nicht, erfreulich ist er.

Eine letzte Bemerkung zum bewußt kleingeschriebenen 'Forschen': Das „Herz des Museums“ schlug lange nicht, die graphische Sammlung war monatelang unzugänglich. Die Kunst- und Museumsbibliothek war nicht mit eingeplant, mußte aber in den Neubau hineingestopft werden, da sie den vorgesehenen eigenen nicht erhielt. Ihre Öffnungszeiten von zwölf Stunden pro Woche ist erst auf Druck ihrer Benutzer verlängert worden. Leuchtet Köln? ... Vogelgeschwätz ... allemal.

Christoph Bellot, Wolfgang Augustyn

Ausstellungen

COSMAS DAMIAN ASAM 1686—1739. LEBEN UND WERK
Kloster Aldersbach/Niederbayern, 15. August—19. Oktober 1986.

Das umfangreiche Werk Cosmas Damian Asams (1686—1739) mit mehr als fünfzig Freskenzyklen nimmt eine herausragende Stellung in der Kunst des süddeutschen Barock in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein. Die Vielfalt und Verschiedenartigkeit seines Schaffens und die weiten räumlichen, künstlerischen und inhaltlichen Zusammenhänge, in denen es steht, werfen die Frage nach dem Künstlertypus auf, den er vertritt. Gehört zu seiner mitunter visionäre Züge zeigenden Gestaltungsgabe und Phantasie mehr als der Impuls barocker „Künstlerfrömmigkeit“? Angesichts der komplexen und gelehrten ikonographischen Programme, die er auf Wänden, Decken, Gewölben und Ölgemälden ins Bild zu setzen verstand, erstaunt es, daß kein konkreter Beleg einer intellektuellen Schulung Asams vorgelegt werden kann. Wie reflektiert war seine Kunst? Wie groß ist sein eigenständiger Anteil bei der inhaltlichen Konzeption seiner Arbeiten? Oder verwirklichte er im wesentlichen die Concetti gelehrter geistlicher Auftraggeber?