

Es gilt das gesprochene Wort

Wolfgang Pehnt

Das Fremdeste paarend

**Laudatio auf ein Baukunstwerk
Museum am Abteiberg, Mönchengladbach
23. Juni 2007**

Vermutlich ist es nicht fünfundzwanzig Jahre her, sondern fünfundzwanzig Jahre und ein paar Tage, dass ich neben Hans Hollein auf dem geblühten Sofa der Cafeteria saß und mit ihm über den Neubau sprach; ein paar Tage mehr, weil es nicht der offizielle Eröffnungstag war, sondern der Tag der vorausgegangenen Pressekonferenz. Das chintzbezogene Sofa erschien mir damals allzu reichlich geblüht, und das quadratische Fenster, aus dem man von diesem Sitz aus nach draußen blickte, wie ein großes Dia, auf dem das Abteimünster mit seinem gotischen Chor als Motiv erschien. Von außen wirkt dieser Bauteil, als habe sich das Gebäude neugierig nach vorne gestreckt und starre durch ein viereckiges Fernrohr auf die Außenwelt – als ob das Sehen selbst zum Sujet gemacht wäre. Und das ist ja kein schlecht gewähltes Thema für ein Museum.

Das waren noch die geringsten Zumutungen, mit denen damals ein Autor fertig werden musste, der mit der Nachkriegsmoderne groß geworden war, der vieles an ihr auszusetzen hatte, aber nicht alles von ihr aufzugeben bereit war. Und nun diese Attacke auf Seh-Gewohnheiten, Urteils-Gewohnheiten, Museums-Gewohnheiten. Dieses Haus entstand in den siebziger und frühen achtziger Jahren zu einem Zeitpunkt, als so etwas wie ein Paradigmenwechsel im Bauen stattfand. Hollein verstieß gegen vielerlei damals geltende Konventionen. Zum einen ist es ein Gebäude, das jedem simplizistischen Begriff von Einheitlichkeit widerstreitet. Es arbeitet mit kostbaren oder kostbar wirkenden Baustoffen wie Südtiroler Marmor oder mit poliertem Stahl, der blitzblanken High Tech-Glanz abstrahlt. Zugleich benutzt es auch proletarisch wirkende Materialien wie den ruppigen dunklen Ziegelstein und das Zinkblech an den Ausstellungshallen, die unter ihren Sheddächern wie Fabrikhallen erscheinen. (Das Adjektiv „proletarisch“ habe ich auch damals benutzt. Es trug mir einen harschen Verweis der Firma Rheinzink ein).

Damit nicht genug der Kontraste. Das Formelle steht neben dem Informellen, das Amorphe neben dem Additiven, der fließende Raum in den ondulierenden Bereichen neben dem streng gefassten Raum in den quadratischen Sälen. Der Turm gibt sich geschlossen und sandsteinverkleidet auf der einen Seite und zeigt eine erodierte Fassade aus Spiegelglas und Alu-Profilen auf der anderen, als sei es das Innere einer Kristalldruse. Im Neubau des Museums in Groningen birgt ein vergleichbarer Turm das Kunstdepot, also den eigentlichen Schatz, aus dem die Einrichtung Museum lebt. Hier dagegen nimmt er jenen Bereich auf, der sonst als dienende Funktion in Seitenflügel abgedrängt wird, die Verwaltung. Und natürlich auch den Sitz des Direktors.

Nach den antiautoritären Traditionen der Entstehungszeit war das schon eine ungewöhnliche Geste, dieser auktoriale Amtssitz. Ich deute ihn mir gern als Huldigung für den Herrn (und heute die Dame) des Hauses, die den Überblick über ihr Anwesen haben sollen. Angesichts der Rolle, die Johannes Cladders in der damaligen deutschen und internationalen Kunstszene und speziell im Entstehungsprozess des neuen Museums gespielt hat, war diese Huldigung wahrhaftig angebracht. Die Konstellation wäre heute völlig undenkbar: Ein engagierter Museumsmann, Cladders, setzte es durch, dass ein Architekt seiner höchstpersönlichen Wahl zum Baumeister ernannt wurde! Heute muss jeder Bau der öffentlichen Hand, der ein bisschen größer als ein Kindergarten ist, europaweit ausgeschrieben werden.

Die Kunst drängt sich in Mönchengladbach nicht auf. In zuvor entstandenen Museumsbauten war es die Regel, dass der Besucher wie vorm Kaufhaus Gegenstände bereits im Schaufenster wahrnahm, bevor er das Haus betreten hatte, dass ihm Einblicke gewährt wurden, er unmerklich ins Bilderhaus gezogen wurde. In Mönchengladbach steckt, bis auf das eine oder andere Werk im Außenbereich, die Kunst tief unten, im Sockel der Ausstellungssäle, die nur ihre Köpfe übers Platzniveau hinaus stecken, und in mancherlei subterranean Raumfolgen. Anderswo war bisher die Übersichtlichkeit der Wegführung und der Führungslinien Prinzip gewesen. Hier dagegen werden dem Betrachter keinerlei Vorschriften über sein Verhalten im Raum gemacht, sondern unterschiedliche Vorschläge. Eine neue Unübersichtlichkeit kehrte ein. Den Besucher möchte ich sehen, der seinen jeweiligen Standort auf dem Grundriss des Museums angeben könnte.

Und so verstand sich die Nachmoderne ja auch: als Absage an rationale und rationale Koordinaten, als Verzicht auf Hierarchie und Symmetrie, als Erkundungsgänge ins Unbekannte, als Exkursionen in ein Terrain, das nicht mehr die reinliche Abfolge der Kunststile kennt, sondern die Wiederkehr des schon längst verabschiedet Geglaubten und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Das ist eine Formel, die den Kunsthistorikern zwar schon früher eingefallen ist (meines Wissens stammt sie von Wilhelm Pinder). Aber zur herrschenden Lehre wurde sie erst in nachmodernen Zeiten. (Sie merken, wie angestrengt ich das Wort „postmodern“ vermeide, um Hans Hollein nicht zu verdrießen, der diesen Begriff nicht leiden mag.) Ein kluger Autor fand, das Museum sei überhaupt die - nachmoderne Institution schlechthin; alles aus allen Zeiten und Orten zusammengetragen – die Collage an sich.

Neben dem hoch aufragenden Turm steckt das tief Verborgene, stecken die in den Berg getriebenen Schau-Höhlen. „Das Fremdeste paarend“, ist ein Wort Nietzsches, das auf diese Gebäudecollage zutrifft. Anders als wir es sonst von Architektur gewohnt sind, entwickelt sich das Baukonzept dieses Museums von oben nach unten, von der Plattform in Innenstadthöhe zu den tiefer gelegenen Stockwerken. Dieses Haus gehört zu den seltenen öffentlichen Gebäuden, in denen man nicht hinaufsteigt zur Bel Etage, zum Piano Nobile, sondern in denen man sich den Weg nach unten sucht. Der Besucher wird zum Speleologen, zum Höhlenforscher. Hollein hat aus dem Museum einen Hörselberg der Kunst gemacht, in dem wir alle zu Tannhäusern werden und den Künsten der Frau Venus entgegensehen.

In der Nachkriegsmoderne waren Bauwerke eher schweigsame Gebilde. Sie teilten nicht viel mehr über sich mit als zu ihrem Gebrauch nötig war. Vor allem von Museen wurde ein großes Maß an Diskretion verlangt – wie von ihren Besuchern auch. Nichts sollte die Wirkung der ausgestellten Kunstwerke stören, nicht Farbe – von der heutige Museumsregisseure nicht genug haben können – , sondern neutrales Weiß, nicht gebündeltes Licht, sondern gleichmäßige Helligkeit in wissenschaftlich ermittelter Dosierung, nicht der inszenatorische Einfall, sondern Zurückhaltung. Das ist hier alles anders. Man wandert durch ein Labyrinth. Das Licht fällt unvorhersehbar ein, durch Spalten, seitliche Öffnungen, hoch gelegene Lichtkuppeln eines Höhlensystems. Immer hat man das Gefühl, irgendeinen Restraum, eine gefangene Flucht von Kabinetten, ein angehängtes Kuppelsälchen, eine vorbereitete Überraschung verpasst zu haben.

Dieses pluralistische Haus erzählt vieles, trägt Symbole und Metaphern herbei, verflucht die Anspielungen und Zitate. Entlegenes ist hier verarbeitet. Sein Urheber ist ein weit gereister Mann, der vieles gesehen hat, sich auch in zahlreichen Ausstellungsgestaltungen mit Geschichte und Prähistorie auseinandergesetzt hat. Als Österreicher steht er in der Überlieferung eines alten Landes, das seine Hinterlassenschaften pflegt, indem es sie inszeniert. Das Eingangstempelchen erinnert an den Nike-Tempel des Parthenon. Die geschlungenen Wege und Futtermauern, unter denen teilweise noch Ausstellungsfacilitäten stecken, lassen an den katalanischen Architekten Antoni Gaudí denken, vor allem an den Park Güell in Barcelona, der als Grundstücksspekulation fehlschlug, aber zu einem Zaubergarten der Phantasie wurde. Hollein hatte noch ein ganz anderes Bild vor Augen: das atemberaubende Gemälde *Der tote Christus* von Andrea Mantegna, das in der Mailänder Brera hängt. Die Faltengräte und -mulden des Bahrtuchs, das über den Leichnam des Herrn ausgebreitet ist, und die Windungen des Abteigartens: Das ist ein Vergleich, auf den man erst kommen muss; schon weil ihm ein Ruch von Sakrileg anhaftet.

Das Haus hat auch etwas Wienerisches. Nicht, weil die Cafeteria strategisch so günstig platziert ist. Und nur am Rande, weil diese Baugruppe ein Belvedere in Gestalt des Eingangstempelchens trägt, wie man es als gläsernen Auslug oft auf Wiener Innenstadthäusern fand. Das Wienerische liegt vielmehr in der Offenheit allen möglichen Einflüssen gegenüber. In der Metropole des habsburgischen Imperiums kamen immer die unterschiedlichsten Migrationsgewinne zusammen, aus Mitteleuropa sowieso, aus dem slawischen Osten, dem Balkan, aus Spanien und Italien. Auch die jahrhundertelangen Auseinandersetzungen mit dem türkischen Erzgegner wusste man an der Donau in kulturellen Ertrag umzusetzen. Was Internationalität ist, brauchte man in Wien nicht zu lernen.

Legere Großzügigkeit gegenüber Andersartigem ging mit dem Raffinement der Verarbeitung zusammen. Perfektion des Designs, wie sie Hollein und seine Mitarbeiter in der langen Planungs- und Bauzeit des Mönchengladbacher Museums jedem Detail angedeihen ließen, ist Wiener Avantgardisten nie fremd gewesen. Das in der Moderne verpönte Ornament trat in der Materialstruktur von Marmor und Granit wieder auf. Luxus galt und gilt wohl auch heute noch in Wien nicht als kompromittierender Verstoß gegen die sozialen Pflichten des Bauens, sondern als Experimentierfeld von Ideen, die anderswo, im Alltag, nicht durchzusetzen wären.

Und gegen die Last des Ererbten oder Erworbenen, wenn sie denn als Last und nicht als Lust empfunden wurde, gibt es ein probates Mittel: die Ironie.

Ironisch ist der angenagte Ewigkeitsanspruch des Marmorblocks oben vor dem Tempelchen, der an der ausgebrochenen (aber vergoldeten!) Ecke den Namenszug des Architekten trägt. Ironisch ist die pompöse Feierlichkeit des Stützenpaares vor dem Vortragssaal. Ironisch ist die Vertauschung von echtem Marmor und marmoriertem Kunststoff. Der Ortsgeist von Wien und der Zeitgeist der Nach-Moderne trafen sich hier wie auf Verabredung. Manche solcher Scherze erscheinen heute, nach mehreren Jahrzehnten Postmoderne, ein wenig abgenutzt. Aber dass Andere Bonmots weiter erzählen, darf man ja nicht demjenigen ankreiden, der sie als erster erzählt hat.

Der damals neue Collage-Charakter von Gebäuden hatte einen großen Vorzug: Er ordnete sich in die vorhandene Stadt ein. Die historisch gewordene Stadt ist selbst eine Collage. Daher kann sie sich einverleiben, was vielheitlich auftritt, Materialbeziehungen eingeht, Formanspielungen unternimmt, und nicht als der monolithische große Block auftritt oder als das in allen seinen Teilen identische Architektursystem. Die Situation hier, unterschiedlich zwischen banal Alltäglichem und historisch Bedeutendem, bot zahlreiche solcher Anknüpfungs- und Inszenierungsmöglichkeiten, bis hin zur Steigerung der dramatischen Parksituation, dem Hang einer eiszeitlichen Endmoräne.

In den Entwurfsetappen dieses Museums stand Hollein vor der Wahl, ob er einem Konzept den Vorzug geben sollte, das in seinem Atelier der „Flugzeugträger“ hieß oder einer Alternative, „Reisterrassen“ genannt. Reisterrassen zeichnen schon aus wasserbaulichen Gründen elastisch die Höhenlinien der Topographie nach. Das besorgen auch die Geländeformungen am Abteiberg. Die gebaute Hanglandschaft und die zerstreute Folge heterogener Gebäudeelemente halfen bei der Integration des Baukomplexes in die städtebauliche Situation. Seit Vitruv durchzieht das Wort von dem Haus, das wie eine Stadt sein müsse, und der Stadt, die wie ein großes Haus sei, die Architekturtheorie. Demgemäß erscheint - wie übrigens auch bei Stirling in Stuttgart - diese Architekturszenerie wie ein kleines Quartier der Stadt, mit Werkhallen, Verwaltungshochhaus, Saalbau, Tempelchen und Marktplatz. Es gibt auf dieser Kunstakropole andeutungsweise alles, was eine Stadt im Großen auch hat.

Mit dem Entstehen des Museums am Abteiberg wohnte man nicht zuletzt dem Werdegang eines bedeutenden Architekten bei. Bis zu dem Jahr, in dem die ersten Pläne dieses Hauses entstanden, hatte Hans Hollein zwar faszinierende Konzepte zwischen Kunst und Baukunst entworfen, die mit Mythos, Aura, Kultus, Erinnerung und Tod spielten, und eine Zahl kleiner Bauten realisiert, die sich der Aufmerksamkeit der Kenner sicher sein konnten: Boutiquen, in denen man Kerzen oder Schmuck erwerben konnte; oder ein Reisebüro, wo man die Buchungen schon unter den Palmen vornehmen konnte, die das Reiseziel darstellten; oder ein Galeriehaus in New York.

Aber ein richtig großes Gebäude war noch nicht darunter. Das Museum am Abteiberg wurde zum Anfang einer internationalen Karriere, die Hollein nach Madrid oder Lima geführt und ihm den angesehensten internationalen Architekturpreis, den

Pritzker-Preis, verschafft hat. Museen waren mehrfach dabei: in Frankfurt am Main, in Teheran und jenes Projekt, auf dessen Realisierung ich mich am meisten, aber umsonst gefreut hatte; das Guggenheim-Museum im Salzburger Mönchsberg, die Aushöhlung und Inszenierung eines ganzen Berginneren. Stattdessen kann man heute nach Clermont-Ferrand in der Auvergne fahren, wo Holleins Vulkanmuseum das montane Thema von Mönchengladbach und Salzburg weiterspielt. Nur ein wenig zu viel künstliche Lava-Ausbrüche poltern in seinem Inneren.

Das Museum am Abteiberg stand an mehreren Weggabelungen. Es galt und gilt auch heute noch als Schlüsselbau der - Nachmoderne. Es zog einen Strich unter die Architektur, auch die öffentliche, als purer Bedarfserfüllung; der Dienstleistungsbetrieb Museum wurde zum Schatzhaus. Es begründete einen anderen Umgang mit Stadtsubstanz: nicht der Einbruch des absolut Neuen, sondern das Weiterführen und -dichten dessen, was vorhanden ist. Hier wurde vorgemacht, wie ein Bau sich gleichzeitig als rücksichtsvoller Nachbar und dezidierter Eigenbrötler verhalten kann. Schließlich läutete er zusammen mit Stirlings wenig später eröffneten Neuen Staatsgalerie in Stuttgart den kometenhaften Aufstieg der Bauaufgabe Museum ein. Inzwischen ist die Institution Museum zu einem Hauptinstrument kommunaler Imageprofilierung und Stadtentwicklungspolitik geworden. Man baut Museumsgehäuse auch dort, wo es noch gar keine Sammlungen gibt.

Die Karriere der Einrichtung Museum war in den Jahren vor Holleins Bau keineswegs selbstverständlich. Noch 1967 veröffentlichte der Deutsche Museumsbund einen Aufruf, in dem er auf die Existenzgefährdung deutscher Museen hinwies. Heute vergeht kein Monat, in dem nicht von einem Neubau zu lesen wäre. Allein in meiner Heimatstadt Köln warten zwei große neue Häuser auf ihre Eröffnung. Damals gingen jährlich elf Millionen Menschen in die Museen der Bundesrepublik; heute, allerdings im wiedervereinigten, also größer gewordenen Deutschland, sind es über 100 Millionen. In der Paläontologie, der Wissenschaft von den fossilen Lebewesen, gibt es den Begriff des Leitfossils. Vielleicht ist das Museum ja ein Leitfossil der gegenwärtigen Architekturszene.

Auf jeden Fall muss es auch Erwartungen erfüllen, die wenig mit seiner Funktion als Darstellungsort von Kunst zu tun haben. Es muss unverwechselbar sein. Es muss ein Höchstmaß an Originalität erfüllen. Man darf seinesgleichen noch nirgendwo sonst gesehen haben. Auch diese Entwicklung hat Holleins Haus eingeleitet. Man spricht heute mit dem Blick auf Frank O. Gehrys Meisterstreich in der bis dahin schwer benachteiligten Ex-Industriestadt Bilbao gern vom Bilbao-Effekt. Es wäre gerechter, vom Mönchengladbach-Effekt zu sprechen. Denn hier hat die Karriere des Faszinationsobjekts Museum eigentlich so richtig angefangen. Lernort Museum, ja doch schon, Musentempel Museum, auch ein bisschen, aber ironiegefärbt, doch vor allem: Medienereignis Museum.

Dabei sind in Mönchengladbach Kunst und Architektur ein Verhältnis zueinander eingegangen, das bis dahin ungewöhnlich war. Das mag daran gelegen haben, dass Hollein sich nicht nur als Architekt, sondern auch als Künstler verstand; und dass Cladders wusste, dass Künstler Freiräume brauchen wie andere Leute Luft zum Atmen. Aber wenn der Bau nicht mehr der mehr oder weniger neutrale Behälter war, sondern ein ehrgeiziger Dialogpartner der Kunst, von hohem Komplexitätsgrad, „künstlerischer als die Kunst“, wie Markus Lüpertz die Entwicklung des

zeitgenössischen Museumsbaus beklagt hat, - grenzte er dann nicht durch Eigensinn, durch Rechthaberei die Möglichkeiten der Kunst ein?

Und war er als charakteristischer Ort nicht allzu sehr auf die Erstbelegung des Hauses eingerichtet, nicht aber auf die Wechselfälle eines Museumsdaseins? Bei der Planung hatte Cladders auf die Sammlung des Mailänder Grafen Panza di Biumo gehofft, die dann anderswo hinging; und die Arbeiten von Beuys oder Twombly der Sammlung Marx, die bei der Eröffnung zu sehen waren, sind längst nach Berlin abgewandert. Der Bau nahm also immer wieder andere Inhalte auf. Doch das Gegenteil der Befürchtungen trat ein. Kontinuität lag nicht nur im Museumsbestand; der wechselte in Teilen. Kontinuität bot das Bauwerk, boten seine Exzentrik, seine Originalität, die auch über Epochen der Lähmung hinwegtrug. Mit anderer Belegschaft wird es glänzend fertig. Statt der eingebauten Flexibilität der großen Museumsmaschinen, statt der Flexibilität des Neutralen entwickelt es die Flexibilität des Charakteristischen, das auf immer neue Herausforderungen mit immer neuen Antworten reagiert.

Nur auf eines kann es dauerhaft nicht verzichten: das sind eben diese Herausforderungen. Dieses Haus braucht die Aktivität der Künste, um sein Potential zu entfalten, und es braucht die Mittel, um solche Aktivitäten in Gang zu halten. Denn das Medienereignis Architektur trägt nur ein Stück weit, dann flacht auch die öffentliche Aufmerksamkeitskurve ab. Wenn das Museum nichts außer der architektonischen Selbstdarstellung leisten kann, wird es selbst zum Museumsstück, zum Zeitdokument einer Architekturepoche, zum Museum eines – sei es auch noch so schön restaurierten – Museums. Und das wäre doch schade. Es kann nämlich mehr.