Glühende Landschaften

Das Kulturhauptstadtjahr RUHR.2010 steht ganz im Zeichen des strukturellen Wandels. Drei besonders spektakuläre Beispiele der neuen Nutzung von Industriedenkmälern für die Kultur finden sich in Essen, Duisburg und Dortmund.

Eine starke Inszenierung: Treppenhaus der alten Lehrwerkstätte in der Essener Zeche Zollverein.

Inhalt

Kai-Uwe Scholz: *Glühende Landschaften,* in: mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn Nr. 1 / 2010, 16 - 21. _____3

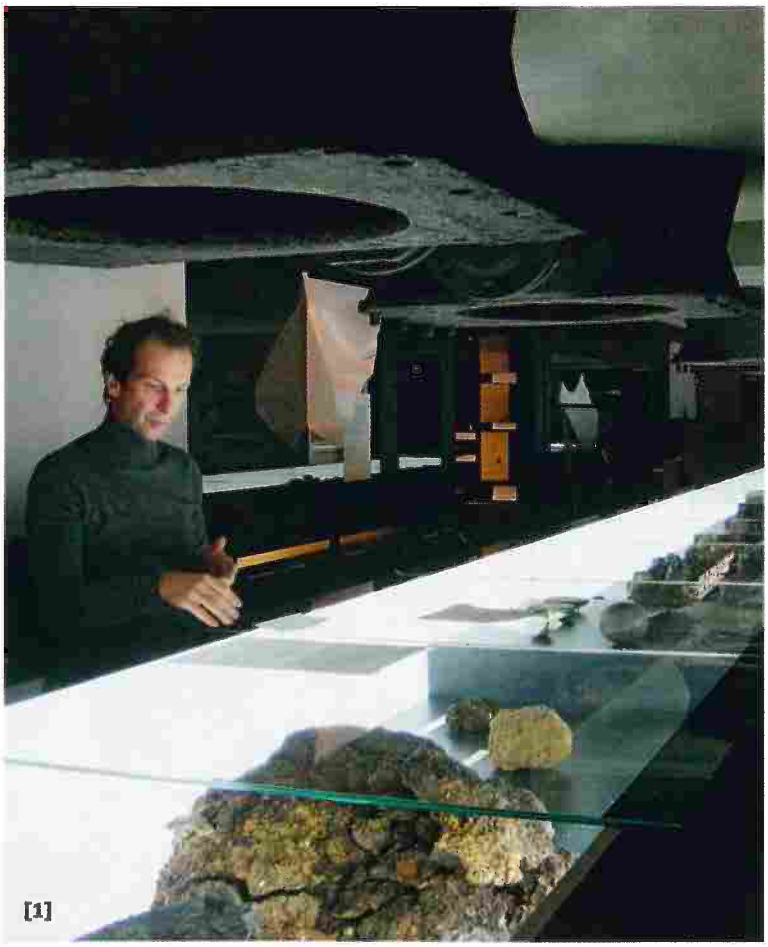
Niklas Maak: *Museumsarchitektur*, in: Kunst und Philosophie. Kontext-architektur, Hatje Cantz: 2010, 31 - 48 _____8

Ulrich Borsdorf: *Das neue Ruhr Museum auf dem Welterbe „Zollverein“*, in: Museumskunde hrsg. Vom Deutschen Museumsbund Band 75 2/10, 36 - 40 _____26

Roland Groß: *Ruhrmuseen im Kulturhauptstadtjahr 2010. Versuch eines vorläufigen Fazits*, in: Museumskunde hrsg. Vom Deutschen Museumsbund Band 75 2/10, 48 - 51 _____31

Wegweiser in die Zukunft des urbanen Lebens. Werke aus der Sammlung Deutsche Bank im Dortmunder U, aus: Zeitkunst 05/ 2013, 5_____35

Raum für Experimente jenseits kommerzieller Interessen, (zur Medienkunstmesse im SANAA-Gebäude auf Welterbe Zollverein), aus: Zeitkunst 05/2013, 18 _____36



[1]

[2]

[1] Ruhrmuseum in neuen Räumen: Ausstellungsgestalter Hannes Bierkämper präsentiert die Exponate im Industrieambiente der Zeche Zollverein. [2] Blick über das Ruhrgebiet von der Rolltreppe.

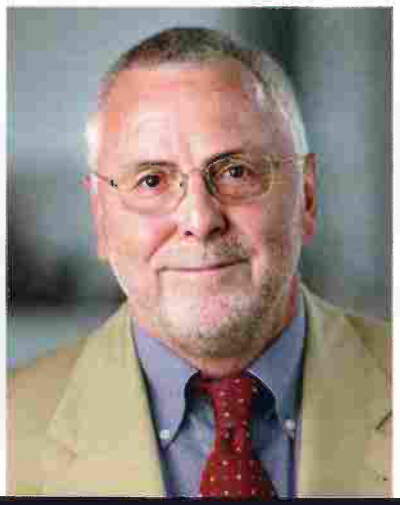
Sind es glühende Kohlen? Oder ist es glühender Stahl? Schmale, in hellem Orange leuchtende Bahnen ziehen sich in die Tiefe des Gebäudeschachts. Doch die sogenannte Kohlenwäsche auf der Essener Zeche Zollverein ist längst kein Industriegebäude mehr. Stararchitekt Rem Kolhaas hat den Klinkerklotz mit den beeindruckenden Maßen – 90 Meter lang, 30 Meter breit und 37 Meter hoch – zusammen mit dem ortsansässigen Architekturbüro Böll als neuen Standort des Ruhrmuseums umgebaut. Und was da zu glühen scheint, sind die Handläufe des mit Lichteffekten dramatisch in Szene gesetzten Treppenhauses. Schon beim Betreten des Baus leuchtet ein ähnliches Farbmotiv auf. Dort ist es die längste frei stehende Fahrtreppe Deutschlands, die ebenfalls glutrot illuminiert wird und die den Besucher zum Eingang des Museums in 24 Meter Höhe bringt. »Das ist wie auf der Gangway ins Flugzeug«, sagen die, die das Haus schon gesehen haben.

Die Zeche, einst eine der modernsten und leistungsstärksten Kohleförderanlagen der Welt, gilt als Musterbeispiel eines gelungenen Strukturwandels, der mit dem Kulturhauptstadtjahr RUHR.2010 seinen Höhepunkt findet. Die DB ist als offizieller Mobilitäts- und Logistikpartner der Region einer der Hauptsponsoren des Projekts.

Eine ganze Reihe bedeutender Industrieanlagen hat sich mittlerweile zu Kulturschauplätzen ersten Ranges entwickelt. In der Jahrhunderthalle in Bochum sind etwa hochkarätige Konzerte und Veranstaltungen der Ruhrtriennale zu erleben. Das frühere Gasometer in Oberhausen, Höhe: 117 Meter, bietet auch raumgreifenden Ausstellungen genug Platz [noch bis Ende 2010 zu sehen: »Sternstunden – Wunder des Sonnensystems« mit einer Mondskulptur von 25 Metern Durchmesser]. Und in der Zeche Zollverein, wo mit dem Red Dot Design Museum seit 1997 eine der größten Sammlung zeitgenössischen Designs präsentiert wird, hat zum Auftakt des Kulturhauptstadtjahrs auch das Ruhrmuseum seine neue Heimat gefunden.

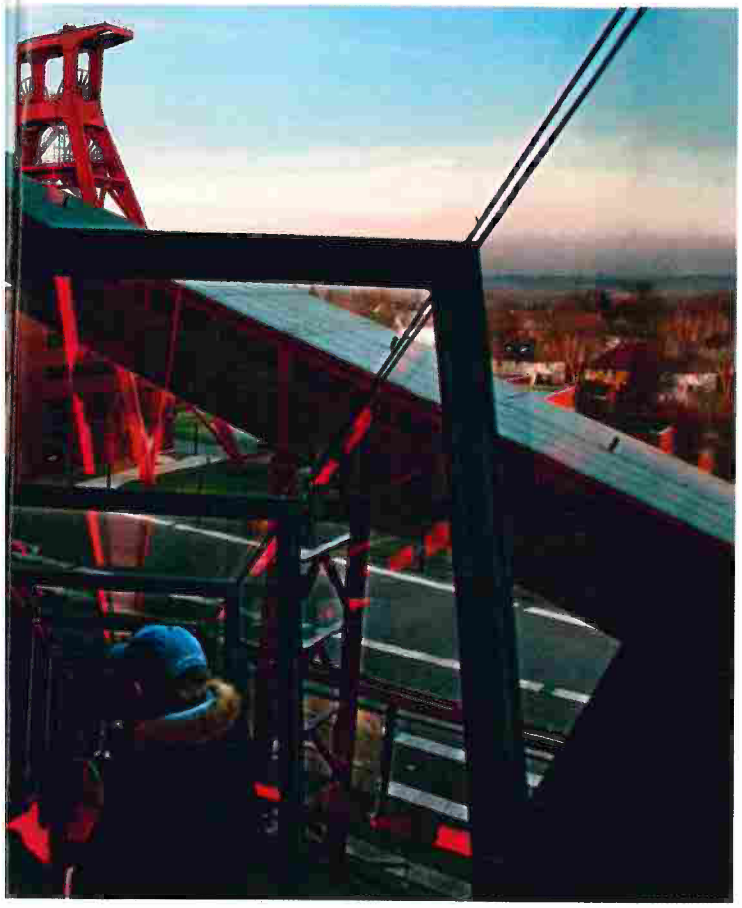
»Heimat ist ein guter Ausdruck für den neuen Museumsstandort auf der Zeche.«

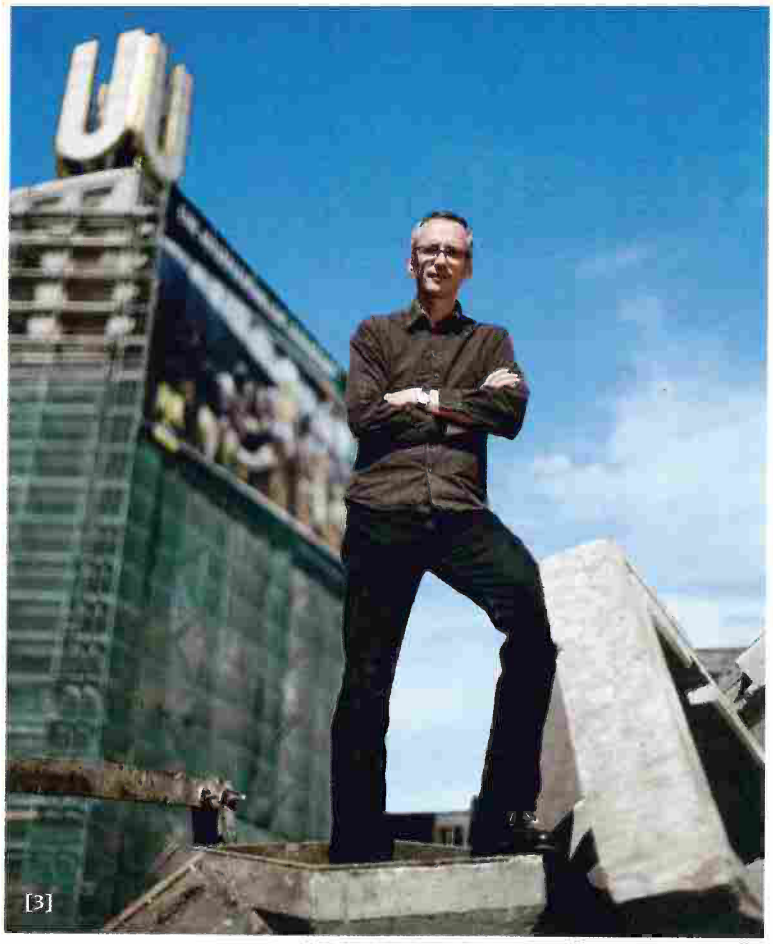
ULRICH BORSDORF



»Heimat ist ein guter Ausdruck«, sagt Direktor Ulrich Borsdorf. Das Ruhrmuseum sei in den gut 100 Jahren seines Bestehens in der ganzen Stadt herumgeschoben worden und mal in einem alten Postgebäude, mal in einer Fabrikantenvilla untergebracht gewesen. Der letzte Standort sei aus allen Nähten geplatzt. Die zum UNESCO-Weltkulturerbe zählende Zeche dagegen sei ein idealer Standort für das Museum.

Den ersten Überblick über das Ruhrgebiet bietet die Aussicht von oben – 24 Meter über Grund. Darunter liegen drei Ausstellungsetagen,





[3]

die es dem Besucher schwermachen zu entscheiden, ob die bizarre Raumgestalt oder die Fülle der Exponate das beeindruckendere Erlebnis ist. Auf der Ebene mit dem Titel »Gegenwart« stehen, liegen und hängen zwischen rissigen Betonwänden und rostigen Restbeständen des demontierten Maschinenparks blütenweiße Präsentationselemente, die das Ruhrgebiet von heute sehen, hören oder sogar riechen lassen. Auf großen Bildschirmen repräsentieren Prominente wie Fußballmanager Rudi Assauer, Schauspieler Götz George oder Entertainer Helge Schneider ihr Revier. Hinterleuchtete Fotos zeigen Einblicke in die Alltagskultur im Pott: Arbeit, Vereinsleben, Kleingartenidylle. Hoch über den Köpfen der Besucher sorgen Lautsprecher für akustische Untermalung: Industrielärm, ein reviertypischer Taubenschlag, das Rauschen der B1 oder der Gesang einer Nachtigall in einem Essener Park. An einer Duftstation lassen sich sogar Gerüche von Teer, Öl und anderen Industrieprodukten erschnuppern. Auf den Ebenen »Gedächtnis« und »Geschichte« wird in kleinen Kabinetten [früheren Kohlebunkern] und auf einem großen Parcours dann die Entwicklung des Ruhrgebiets mithilfe erstaunlichster Objekte der Natur- und Kulturgeschichte in historischer Folge erzählt. Überrascht steht der Besucher vor mannshohen Versteinerungen, einer unendlichen Vielfalt unterschiedlichster Kohleformationen oder vor Kostbarkeiten aus Gold und Silber.

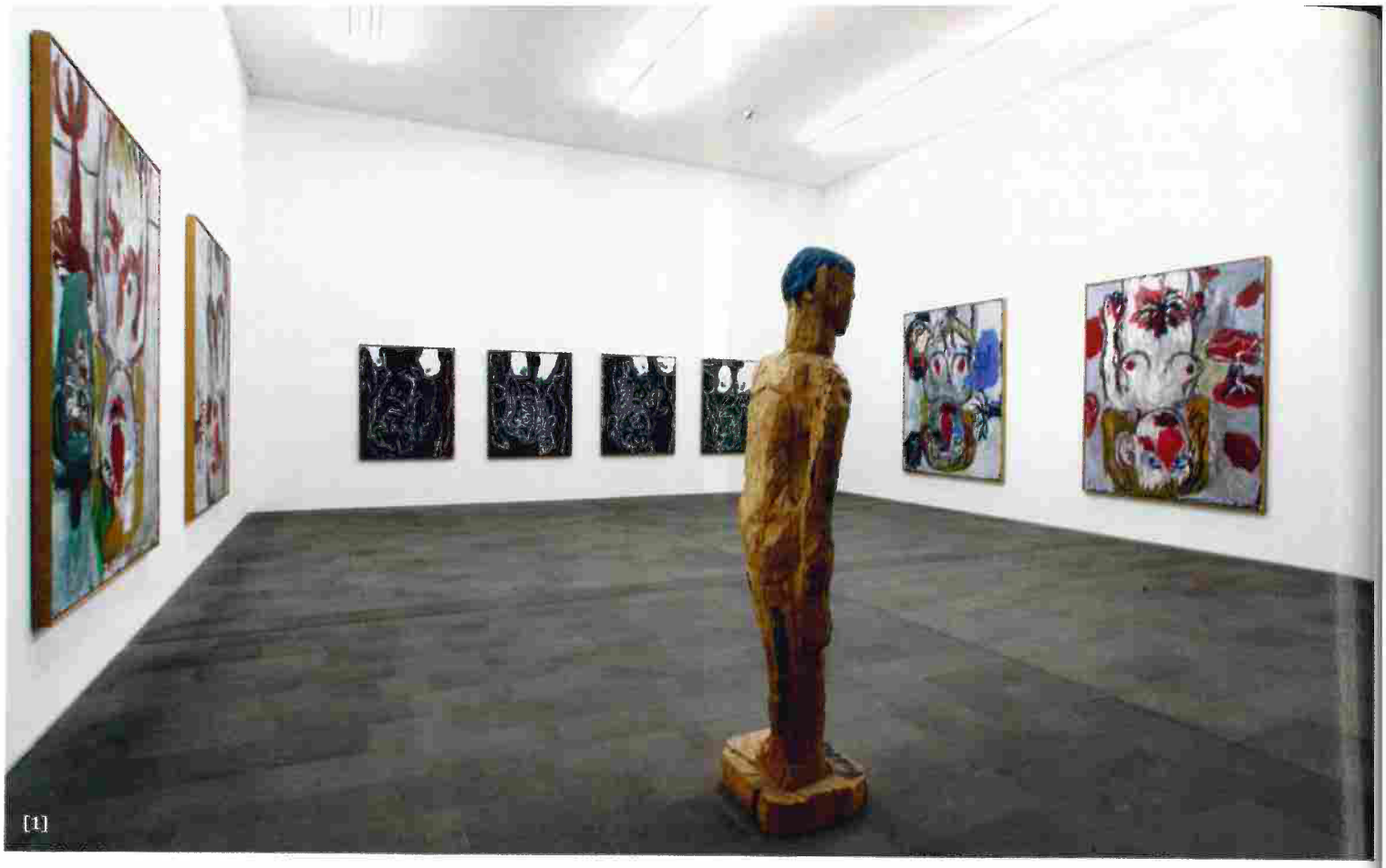
Mitunter sind unscheinbare Objekte besonders aussagekräftig – wie der halbe Liter Wasser in einem schlichten Weckglas, das Lieblingsexponat des Direktors. »Als nach Luftangriffen Anfang 1945 das Leitungswasser verschmutzt war, hat es eine junge Mutter aus der Quelle des Essener Bächleins Borbecke geschöpft, dann ab- und eingekocht, um im Bunker für ihre kleinen Kinder sauberes Wasser zu haben«, erzählt Ulrich Borsdorf. Materiell wertlos, stelle das Glas einen ganzen Kosmos von Botschaften dar. So vereinigen sich in dem Exponat individuelle Erfahrung, Heimat- und Weltgeschichte.

Immer wieder entstehen durch die Konfrontation der Exponate mit dem rauen Industrieambiente überraschende Konstellationen. »Wir wollten das bewusst erhalten«, sagt Hannes Bierkämper, zuständiger Projektleiter beim Ausstellungsgestalter HG Merz. So kommt die funkelnde Welt bunter Mineralien vor grauen Betonwänden gerade gut zur Geltung, und über gusseisernen Maschinendeckeln treten die feinen Linien antiker Skulpturen besonders deutlich hervor.

»So weit wie die in Essen sind wir noch nicht«, sagt Andreas Broeckmann, Gründungsdirektor des Dortmunder U, »aber im Laufe des Jahres wollen wir auch eröffnen.« Das U ist das ehemalige Lagerhochhaus der Union-Brauerei, deren Wahrzeichen – der Leuchtbuchstabe auf der Spitze des Baus – schon vom Hauptbahnhof aus zu sehen ist. 1994 wurde der Brauereibetrieb an diesem Standort eingestellt. Momentan wird das Gebäude zu einem Zentrum für Kunst und Kreativität umgebaut.

Was sich in Essen auf dem riesigen Gelände der Zeche verteile, komme in Dortmund gleichsam unter ein Dach, erläutert Broeckmann und entfaltet ein langes Leporello. Zwei von acht Etagen wird das renommierte Museum am Ostwall mit seinen modernen Kunstbeständen einnehmen, das nach seinem Umzug »Museum Ostwall im Dortmunder U« heißen wird. Dazu kommen Institute der Technischen Universität und der Fachhochschule, der Medienkunstverein Hartware, ein Zentrum für kulturelle Bildung und ein Kino. Oben im pyramidenartigen

[3] Noch im Aufbau: das Dortmunder U – Zentrum für Kunst und Kreativität. Intendant Andreas Broeckmann will den Austausch von Kulturschaffenden verschiedener Disziplinen fördern.



[1] Besuchermagnet: Ausstellungsraum im Duisburger Museum Küppersmühle [MKM] . [2] Spektakulär: der Kunstcontainer, der den MKM-Komplex krönen wird.

Aufbau, entsteht ein Café-Restaurant mit der besten Aussicht über die Innenstadt.

»Durch diese Konzeption rücken wir räumlich mit Institutionen zusammen, mit denen wir bereits auf ganz unterschiedliche Weise kooperiert haben, sagt Kurt Wettengl, der Direktor des Museums am Ostwall. Mal holte er Fachhochschul-Diplomanden mit ihren Abschlussarbeiten ins Haus, mal lud er Architekten ein, einen Raum als öffentlich zugängliches Entwurfsstudio zu nutzen. Jedesmal kamen ungewöhnliche Diskurse in Gang. Es sind solche Austausch- und Synergieeffekte, die auch U-Chef Broeckmann im Sinn hat. Musste die Union-Brauerei schließen, weil sie Veränderungen in ihrem Marktsegment verschlafen hatte, wird das weithin leuchtende U in Zukunft vielleicht zum Wahrzeichen eines flexibleren, kreativeren Umgangs mit den Herausforderungen einer sich stetig wandelnden Welt.

»Ein Wahrzeichen wollen wir auch werden«, sagt Walter Smerling, Direktor des Museums Küppersmühle [MKM] im Duisburger Innenhafen: »Als ich das erste Mal hierher kam, erinnerte mich die Atmosphäre an die Bronx.« 1999 hatte sich das private Museum für Moderne Kunst, das neben der bedeutenden Sammlung der Wella-Erben Ulrich und Sylvia Ströher auch Wechselausstellungen zeigt, in einer früheren Getreidemühle etabliert. Inzwischen sind in die alten Speicher am Hafen Büros und Restaurants eingezogen, ist die gegenüberliegende Kaiseite mit modernen Gebäuden bebaut. Kamen anfangs 7000 Interessierte pro Jahr ins MKM, sind es jetzt 40 000. Das liegt vor allem an der hier präsentierten Auswahl deutscher Kunst der vergangenen 60 Jahre [darunter Georg Baselitz, Josef Beuys, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Gerhard Richter], aber auch an dem Umbau des Gebäudes durch das Basler Architektenduo Herzog & de Meuron. Sie schufen Räume, in denen sogar Mammutformate wie das Gemälde »DIS« von A.R. Penck [fünf mal zehn Meter] oder »Westwall« von Markus Lüpertz [zwei mal 12,5 Meter] gehängt werden können.

»Als ich das erste Mal hierher kam, erinnerte mich die Atmosphäre an die Bronx.«

WALTER SMERLING

Nun wollen Herzog & de Meuron buchstäblich noch etwas draufsetzen: Ende des Jahres soll der MKM-Komplex einen containerförmigen Aufsatz erhalten. »Duisburg ist der weltgrößte Binnenumschlaghafen«, sagt Walter Smerling, »da wollen wir ein Signal für den Austausch kultureller Information setzen.« Direkt an der Autobahn A59 gelegen, wird der Kunst-Container nicht zu übersehen sein und das Motto der Kulturhauptstadt RUHR.2010 unterstreichen: »Wandel durch Kultur – Kultur duch Wandel«.

KAI-UWE SCHOLZ

[2]

Ausstellungen: *Ruhrmuseum [ab 10.1.], Zeche Zollverein, Gelsenkirchener Straße 181, Essen, Tel. 0201/88 45 200. www.ruhrmuseum.de → Dortmunder U – Zentrum für Kunst und Kreativität, Rheinische Straße, Dortmund [ab Mai 2010]. www.ruhr2010.dortmund.de → Museum Küppersmühle, Philosophenweg 55, Duisburg, Tel. 0203/ 30 19 48-11. www.museum-kueppersmuehle.de*
Mit dem **DB Kultur-Ticket-Spezial** *[siehe Seite 93] fährt man besonders günstig zu den Ausstellungen »AufRUHR 1225 – Ritter, Burgen und Intrigen« im LWL-Museum für Archäologie in Herne [27. Februar bis 28. November] und »Sternstunden – Wunder des Sonnensystems« im Gasometer in Oberhausen [1. April bis 31. Oktober].*
Hoteltipp: *Ameropa bietet 1 Ü/F/DZ im Sheraton Hotel Essen***** ab 61 € p.P. an. Buchung [Leistungscode: 904110] in allen Reiseland – DB Reisebüros, DB Reisezentren und DB Agenturen oder unter Tel. 06172/109-666. www.ameropa.de*
Programm-Infos RUHR.2010: *www.ruhr2010.de*
Touristik-Infos: *www.bahn.de/nordrhein-westfalen*
Die DB als einer der RUHR.2010-Hauptsponsoren hält mit dem **RUHR.2010Ticket NRW** *für 48 € ab Januar ein besonderes Angebot bereit: Es gilt für bis zu 2 Personen 48 Stunden lang in der 2. Klasse in Nahverkehrszügen [RE, RB, S-Bahn] und in den Verkehrsmitteln der Verbünde/Verkehrsgemeinschaften in NRW. www.bahn.de/ruhr2010*
Mit DB Schenker *ist die DB AG zugleich offizieller Logistikdienstleister der Kulturhauptstadt.*

Weitere Infos: *www.deutschebahn.com/db-mobil*

FOTOS: DAIMED DOTUENDEDOC/DIUD MUSEUM VALUWE COUNT7 DOBOTUEA CRUMIDAFCUTUD DI DEDDEDF CUBICTOBLIVALIE CTCTUUF DIUD MUSEUM UEBZOE 0 DF UFUDDI CEDDF UUVAFUUV WOLFGANG LUDLCUDFCLLTRUNG

Museumsarchitektur

Niklas Maak

Die Museen, wie wir sie heute kennen, sind Produkte der unbesorgtesten Tage bundesrepublikanischer Kulturpolitik. In den Achtzigerjahren stellten ehrgeizige Städte und Gemeinden mit opulenten Neu- und Anbauten ihren Wohlstand zur Schau. In Städten wie Berlin konnten die Sammlungen gar nicht groß genug werden – es wurden wahllos Privatsammlungen an die Häuser gebunden, egal, wie durchwachsen ihre Qualität war. Bald schon stellte sich eine Art *Boa-constrictor*-Syndrom ein: Man hatte sich überfressen und lag nun bewegungsunfähig da. Teilweise reichten die Budgets schon bald nicht mehr, um in den großen Hallen auch nur ein halbwegs annehmbares Programm zu veranstalten. Mit den geschrumpften Etats und der Perspektive, dass der durch Finanz- und Griechenkrise erzwungene Sparkurs auch die öffentlichen Institutionen treffen wird, sind diese Häuser nicht mehr haltbar. Ist damit das öffentliche Museum am Ende?

Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Hubertus Gaßner, zieht ein verbittertes Resümee: Früher hätten Kunstsammler dem öffentlichen Museum Geld und Werke gestiftet, heute bauten sie sich lieber selbst ihre Museen; durch den Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft wäre es denkbar, dass das Museum als Institution zugrunde geht. Man könnte die Zeichen tatsächlich so deuten: Viele Museumsleiter geben

entnervt auf und überlassen ihre Häuser den Launen und Selbstdarstellungswünschen von Privatsammlern. Das New Museum in New York hat sich im Frühjahr 2010 dem griechisch-zyprischen Industriellen und Sammler Dakis Joannou zur Verfügung gestellt, um dort einen Teil seiner 1500 Werke umfassenden Sammlung zu zeigen. Die Kunstwelt wandelt sich. Bei der Frage, wie Bedeutung hergestellt wird, wie Macht entsteht und wer bestimmt, was künstlerische Qualität ist, war die Antwort lange einfach: die staatlichen Ausstellungshallen und Museen, vielleicht noch die Biennalen – und weniger die privaten Sammler. Es ist ein Kulturbruch festzustellen, der nicht folgenlos bleiben wird: Während es das Ziel der meisten Sammler früher war, ihre besten Werke in diese Institutionen zu geben und vielleicht einmal einen Raum gewidmet zu bekommen, gibt es seit Neuestem einen neuen Kunstsammlertypus, der nicht nur Kunst, sondern gleich das gesamte System inklusive seiner Insassen mitkauft, Kuratoren anstellt, Museen gründet oder de facto übernimmt und Preise vergibt.

Diese Tempel des Privatgeschmacks können das öffentliche Museum natürlich nicht ersetzen. Die großen Privatsammlungen ähneln sich oft auf eine verblüffende Weise. Viele Sammler lassen sich von Galeristen beraten, die das aufkaufen, was gerade angesagt und am Markt zu haben ist. Mit einem Museum, verstanden als kulturelles Gedächtnis einer Gesellschaft, hat das eher wenig zu tun. Nur das öffentliche Haus, in dem verschiedene Leiter und Kustoden wirken, und dem verschiedene Förderer ihre Werke schenken, bekommt eine so heterogene, vielseitige Kunstsammlung zusammen, wie man sie in der Neuen Nationalgalerie in Berlin vorfindet. Dort sieht man die diversesten Stile, vergessene Künstler – man begreift hier, wie vielschichtig und besonders die Moderne in Berlin war, man bekommt einen Eindruck, was das Berlin der Zwanzigerjahre ausmachte.

Doch die Frage, welchen Raum Kunst braucht, reicht über diese Problematik hinaus. Jenseits aller Diskussionen um die Finanzierbarkeit des klassischen öffentlichen Museums in Krisenzeiten steht die klassische Bautypologie des Museums in einem eigenartigen Wider-

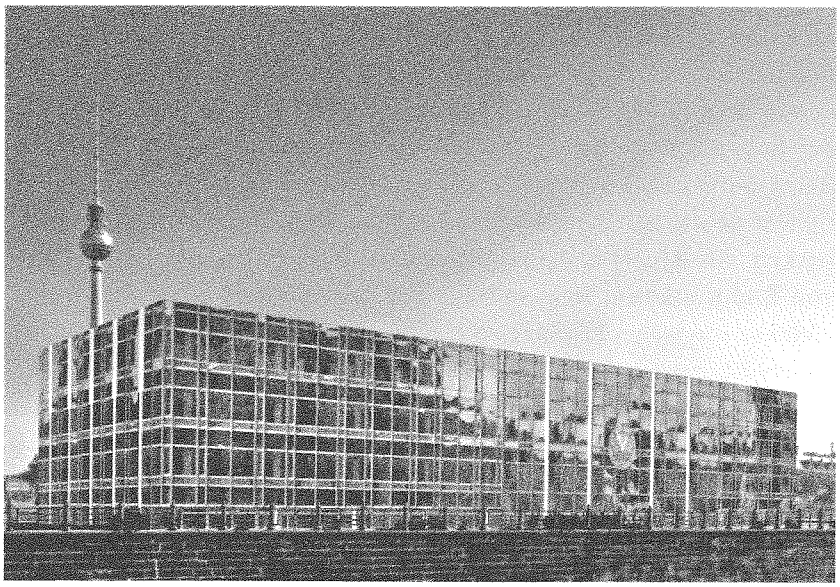
spruch ebenso zur neueren künstlerischen Produktion, die in diesen Museen gezeigt wird, wie zur Diskussion darüber, welche Rolle die Begegnung mit Kultur im öffentlichen Raum für ein Gemeinwesen spielt. Diese Schieflage betrifft Kunsthallen und Kunstorte wie auch Museen im engen Sinn, die im Gegensatz zu Ersteren vor allem ja auch die Rolle eines kulturellen Speichers erfüllen müssen, in dem sich eine Gesellschaft darüber verständigt, was sie für erinnernswert hält.

Ein heikler Sonderfall im Bauen für Kunst sind Museen und Ausstellungsorte für moderne und aktuelle Kunst. Für klassische Malerei und Skulptur hat sich mit dem tempelartigen Museumsbau seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine Typologie herausgebildet, die ihrem Gegenstand angemessen erscheint: Im klassischen Museum verharrt man stumm und andächtig wie in einem sakralen Raum vor den Objekten der Verehrung. Diese Sakralisierung des Kunsterlebnisses, der die klassische Museumsarchitektur mit unverhohlen antikisierenden oder abstrahiert modernen Formen einen Rahmen gab, ist historisch bedingt. Es waren moderne Künstler, die mit einem antimusealen Furor Institutionenkritik betrieben, man denke nur an Duchamps Fahrradfelge auf einem Schemel. Diese Kunst forderte die Idee des Musentempels und der hohen Künste heraus, indem sie die niederen Alltagsformen ins Reich der Hochkunst einschleppte und Grenzen einriss – und gleichzeitig war sie wie keine andere Kunst auf die Abgrenzbarkeit und Erkennbarkeit des Museumsbaus angewiesen. Einen Tiepolo, eine Plastik von Rodin erkennt man notfalls auf dem Meeresboden als Kunst – vieles an moderner Produktion zerfällt jenseits eines gesellschaftlichen Reservatbereichs, der sichtbar und erkennbar der Kunst zugeeignet ist, in die Unerkennbarkeit. Auch darin liegt sicherlich ein Grund für den ungeheuren Konservatismus des Bauens für neuere Kunst. Das Problem angemessener Räume für Kunst schien noch nie so dringlich wie heute, wo, etwa am MoMA in New York, aber auch am Städel und im Kölnischen Kunstverein, eigene Bereiche für Fluxus und Performancekunst eingeräumt werden sollen. Hier stellt sich die Frage: In welchen Räumen soll man Kunst zeigen, die dem Prinzip selbst, Kunst in dafür

gedachten Räumen zu zeigen, skeptisch bis feindlich gegenübersteht. Wie kann man Performance museal und architektonisch fassen, ohne dass ihr Wesentliches verloren geht und man am Ende, wie im Fall von Beuys oder John Bock, die Überbleibsel von Performances als sakrale Skulpturen präsentiert?

Ist also ein angemessenes Museum für eine bestimmte Form von Gegenwartskunst per se undenkbar? Oder könnte uns die Begriffsgeschichte, die Etymologie des griechischen Museions, das ja ein Stadtviertel, einen den Musen gewidmeten, offenen, aus zahlreichen Bauten bestehenden Raum und eben kein Kunstparthenon meinte, helfen, das Museum und seine Rolle im öffentlichen Raum der Stadt, neu zu denken?

Die Temporäre Kunsthalle auf dem Berliner Schlossplatz war ein Beispiel, das vor allem Probleme des Bauens für Kunst offenbart. Sie



Bettina Pousttchi, *Echo*, 2009/10, 970 Plakate auf der Fassade der Temporären Kunsthalle Berlin (Courtesy Buchmann Galerie Berlin)

wurde in einer blau-weißen Kartonarchitektur am Rand des Berliner Schlossplatzes eröffnet und binnen sehr kurzer Zeit zu einem Lehrbeispiel für eine Krise des Ausstellens.

Was war passiert? Im Dezember 2005 hatten sich zahlreiche in Berlin ansässige Künstler zusammengetan und in einer weißgestrichenen Halle im alten, schon dem Abriss geweihten Palast der Republik eine Ausstellung eingerichtet, die vor allem eine doppelte Institutionskritik war: Kritik an den behäbigen staatlichen Museen, die nicht in der Lage waren, die aktuelle Kunstproduktion, die in Berlin stattfindet, in Ausstellungen zu reflektieren – und Kritik an der Architekturpolitik von Stadt und Bund, die eifrig all die leeren Berliner Stadtbrachen und Ruinen beseitigte, in denen sich Künstler einnisten und jene Energie entfalten können, mit der das örtliche Stadtmarketing dann immer gern wirbt.

Die Ausstellung von 2005 war ein derart großer Erfolg, dass zwei der Mitorganisatorinnen nach dem Abriss des Palasts am selben Ort eine temporäre Kunsthalle errichten wollten. Sie fanden in Dieter Rosenkranz einen Mäzen, versammelten die Museumsleiter Katja Blomberg, Julian Heynen, Dirk Luckow und Gerald Matt zum »künstlerischen Beirat«, jagten ein Konkurrenzprojekt der Zeitschrift »Monopol« vom Feld und bekamen von der Kulturpolitik der Stadt Berlin grünes Licht für eine Ausstellungskiste, deren Baukosten Rosenkranz trug – und nach ein paar mäßig bis überhaupt nicht gut besuchten Ausstellungen waren alle heillos miteinander zerstritten: Constanze Kleiner musste die Leitung ebenso abgeben wie der Geschäftsführer Thomas Eller; Rosenkranz war enttäuscht und dazu zwischenzeitlich allein mit dem Kasten, weil auch der Beirat mittlerweile zurückgetreten war.

Neben persönlichen Querelen – vielleicht waren acht Leute ein paar Entscheider zu viel für eine so kleine Halle – war der Grundansatz problematisch. Man habe, so ein Mitglied des Beirats, »Kunst dezidiert nicht für die Kunstszene, sondern für das große Publikum, für Touristen zeigen« wollen. Die bekundeten allerdings weniger Interesse als erwartet, was in der Natur der Sache liegt: Gerade Touristen suchen ja,

wenn sie überhaupt Gegenwartskunst sehen wollen, eher Hinterhöfe mit Underground-Aura und keine Kunst, die ihnen so weit entgegenkommt, dass sie auch hätten zu Hause bleiben können. Was in der blau-weißen Kiste gezeigt wurde, war mit wenigen Ausnahmen auf vermutete Massenkompatibilität hin ausgesucht; so entstand ein seltsamer Kunstbegriff, der darauf hinauslief, dass Kunst etwas sei, was leicht verständlich, durch surreale Anflüge lustig, etwas zum Mitpfeifen, schön bunt und insgesamt eine unterhaltsam umdekorierte Version dessen wäre, was man kennt. So sieht »Kunst« aus, die das Stadtmarketing mag.

Der eigentliche Skandal im Kunsthallenfall war aber die Indifferenz der Berliner Stadtbau- und Kulturpolitik. Man hätte einen Architekturwettbewerb ausrufen können; es gibt einfallsreiche Architekten, die wie etwa das Büro Raumlabor mit seinem *Küchenmonument* oder wie Arno Brandlhuber in Berlin bewiesen haben, dass sie mit knappen Mitteln Orte schaffen können, die gleichzeitig eine Bühne für ein anderes soziales Leben, Aussichts- und Treffpunkt sind. Stattdessen nahm man ohne Not den Karton. Das Argument, es habe ja schnell gehen müssen und nicht viel kosten dürfen, ist dabei keins: In London wird jedes Jahr ein temporäres Gebäude für die Serpentine Gallery errichtet, Architekten aus aller Welt reißen sich darum, den Pavillon bauen zu dürfen. Der temporäre Kunstort hätte ein Ereignis, ein Treffpunkt, ein Signal dafür werden können, wie öffentliches Leben in einer Stadt auch noch aussehen kann. Stattdessen wurde nach dem kulturpolitischen Motto »Hauptsache, es ist Kunst drin, es kostet nichts, und man kann mitsingen« verfahren.

Erst gegen Ende ihrer Karriere gelang der Temporären Kunsthalle mit der Verkleidung als Revenant des Palasts der Republik durch Bettina Pousttchi und mit dem Idealmuseum *FischGrätenMelkStand* von John Bock eine viel zu späte Wende. In einer Metastruktur stellte der 1965 geborene Künstler die Werke von 63 anderen Künstlern aus, schmolz sie ein und amalgamierte sie zu einer großen Berliner Kunstmaschine. In den Kabinetten, Gängen, Aussichtsplattformen, durch, in

und auf die man stieg, als sei man auf dem dystopischen Planeten Ordure in einer Maschinenstadt gelandet, verstecken sich Werke von Künstlern und Architekten wie Franz Ackermann, BARarchitekten, Arno Brandlhuber, Mathew Hale, Gregor Hildebrandt, Christoph Schlingensief und Andreas Slominski. Zu diesem Gegenmodell, Kunst anders zu zeigen, gehörten die programmatischen Aufbrüche des White Cube: Man trat auf einen schwindelerregenden Balkon hinaus, schaute durch einen massiv überhitzten Plexiglaskubus durch das Dach über die Stadt, balancierte auf Hängebrücken aus der Halle, etwas bohrte sich in die Tiefe, die Hülle wurde porös – Bock hatte in den White Cube, die große leere Halle, ein ganz anderes Museum hineingestellt, ein Sammelsurium, das auch eine Hommage war an die antimusealen Sammlungen der Surrealisten, in denen es nicht um Kanonisierung, sondern um den Aufbau einer eigenen Biografie, ein Selbstporträt in Dingen ging, die einem zeigen, wer man sein könnte. Doch solche Versuche waren viel zu seltene Ausnahmen.

Der Misserfolg der Halle hat die Skepsis wachsen lassen, dass gegenwärtige Architektur, dass Neubauten überhaupt sinnvolle Hüllen für Gegenwartskunst sein können. Oft muss man fast den Eindruck haben, es gelte als ausgemacht, dass Kunst nur in alten, dysfunktionalen, umgewidmeten und wiederaufgebauten Ruinen angemessen gezeigt werden könne; dass jeder Neubau der dort gezeigten Kunst etwas Offizielles, Staatstragendes gibt, das mit ihrem Anspruch auf Flüchtigkeit, Improvisiertheit, mit ihrem Sub- und Gegenkulturappeal kollidiert. Die Idee einer Kunst, die bestehende Ordnungen angreift, statische Gesellschaftsmodelle infrage stellt, Gesellschaft von unten und aus Nischen herausfordert, hat das Bauen für Kunst nicht einfacher gemacht. Sehr viele bekannte Orte für neueste Kunst sind durch Einnistungen, Zweckentfremdungen entstanden und dezidierte Non-Architekturen: Das PS 1 in New York war eine ehemalige Schule. Von der privaten Kunstsammlung des Werbeagenturchefs Christian Boros, die in einem kunstvoll umgebauten Bunker aus dem Dritten Reich residiert, bis zu den Kunst-Werken, die sich in den Neunzigerjahren in einer aufgelassenen Margarinefabrik

einnisteten, sind die allermeisten Orte, an denen Kultur mit einem Avantgarde- oder Underground-Anspruch gezeigt wird, umgenutzte Altbauten. Das liegt einerseits in der Natur der Sache – eine leerstehende alte Halle zu bespielen ist meistens billiger als eine neue zu bauen – und genaugenommen sind Museen seit ihrer Entstehung ja oft nichts anderes gewesen als umgenutzte Altbauten; oft waren es Schlösser oder Stadtpalais, die im Zuge der Defeudalisierung Europas zu Museen wurden. Andererseits entsteht eine fast schon absurde Ruinenromantik, ein Kunstort-Stil – rußige Backsteinwände, matte Scheiben und verwildertes Kopfsteinpflaster verraten schon von Weitem, dass hier experimentelle Kunst nicht weit sein kann. Dabei nistet sich Kunst meistens an Orten ein, an denen vorher industrielle Produktion stattfand; Kunst statt Arbeit ist ein erfolgreiches Rezept des Stadtmarketings in Zeiten des Strukturwandels.

Diese Ruinenromantik von Orten, die meistens zur Herstellung von Objekten dienten, zwingt die Kunst aber oft in eine ungemütliche Lage – sie erscheint hier als postindustrielles Kulturprodukt, mit dem die Wertsteigerung eines Areals eingeleitet wird, die Seidenspinnerei in Leipzig ist ein gutes Beispiel dafür.

Wäre eine andere Form von Gegenwartsarchitektur für Kunst denkbar, eine Architektur, die sich nicht darauf beschränkt, Trennwände für Videoprojektionen in alte Fabrikhallen einzuziehen, sondern die neue Erfahrungsräume schafft – und was sollen das dann für Erfahrungen sein?

Viele haben prinzipielle Bedenken gegen Neubauten für Gegenwartskunst, und die Skepsis ist verständlich. Es ist in Mode gekommen, Kunsträume als wertsteigernde Dekorationskirsche auf kommerzielle Immobilienprojekte zu setzen; der Künstler soll dem Quartier das Aroma urbaner Widerständigkeit geben und so der Sterilität entgegenwirken, die das Projekt erst in die Stadt bringt. Es ist verständlich, dass Künstler da streiken; dass sie sich nicht zu den Würstchen machen lassen, zu denen Wilhelm Brandt, Pressesprecher des Immobilienentwicklers Vivico, sie erklärt, wenn er Kunst im *Tagesspiegel* als Köder

bezeichnet, um wichtige Menschen in die Stadt zu locken: »Das ist wie bei einer Wurstthekе: je größer die Auswahl, desto besser.«

Vielleicht muss man die Aufgabe, einen Ort für Kunst zu bauen, vor allem im Kontext jener Umgebung sehen, in der er entsteht, und das ist meistens die Stadt. Wenn wir an der Idee festhalten wollen, dass ein Museum ein Ort ist, an dem sich eine Gesellschaft anders bewegt als im öffentlichen Raum; wenn ein Museum ein Ort ist, an dem sich diese Gesellschaft ihrer selbst vergewissert, und zwar einerseits durch Formenspeicherung und Erinnerung, andererseits durch die Aktivierung eines vielleicht auch prospektiven Möglichkeitssinns; wenn wir das also als Rolle von Kultur im öffentlichen Raum annehmen, dann muss das Museum eine Art Gegenstadt sein, ein Ort, an dem Gesellschaft sich anders darstellt und verortet. Dann muss das Museum aber auch ein Ort sein, der sich von allen anderen Plätzen unterscheidet. Wie sehen diese Plätze aus? Nehmen wir wieder das Beispiel Berlins.

Viele Orte, an denen Berlin sich architektonisch neu erfinden kann, gibt es nicht mehr. Alexanderplatz und Potsdamer Platz sind mit Shoppingcenter und Kinos zugepflastert worden, am Pariser Platz dominieren die Fassaden von Banken und Botschaften, am Platz der Republik Abgeordnetenbüros und Hundehaufen. Alle drei Plätze sind keine Orte, an denen die sprudelnden kulturellen Energien, die der Hauptstadt ja zu Recht nachgesagt werden, sichtbarer werden. Wo könnte dieser Platz sein? Zum Beispiel am Humboldthafen, zwischen Hauptbahnhof und Hamburger Bahnhof, wo zurzeit nur ein paar Sandburgen und ein Kunstwerk namens *Rolling Horse* herumstehen. Was könnte man hier bauen?

Wo zu viel offensichtlicher Kapitalismus herrscht, wird nach Kunst gerufen. So auch hier. Zunächst platzte ein Immobiliengeschäft mit dem Investor Nicolas Berggruen, der das Filetstück günstig haben wollte und der Stadt im Gegenzug anbot, hier seine eher uninteressante Kunstsammlung zu zeigen. Das als edles kulturelles Engagement getarnte Immobilienmanöver wurde aber sogar von den notorisch gutgläubigen Berliner Planern durchschaut. Es blieb Wowereits Plan, hier eine neue

Kunsthalle zu bauen – den seine Fraktion soeben bis 2012 auf Eis gelegt hat. Gleichzeitig, weil man es sich mit dem Chef nicht ganz verscherzen wollte, wurden aber 600 000 Euro für die Planung eines Kunst-Orts freigegeben.

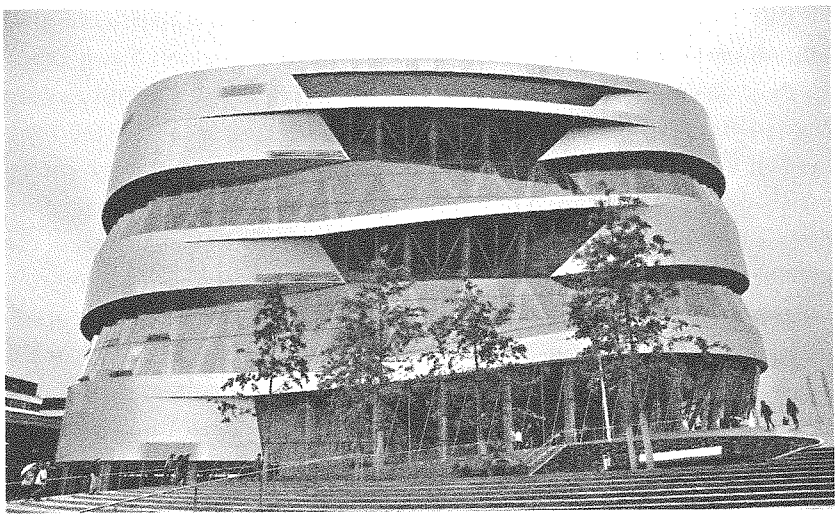
Was tun mit dem Geld? Um das zu beantworten, muss man erst einmal ein paar andere Fragen stellen – und nicht nur die, was eine weitere Kunsthalle in einer Stadt soll, in der es mit der Berlinischen Galerie und etlichen Kunstvereinen genügend dysfunktionale, vernachlässigte oder, wie im Fall der Kunst-Werke, zumindest massiv unterfinanzierte Orte für Gegenwartskunst gibt.

Die eigentliche, die wichtigste Frage lautet: Warum schon wieder eine »Kunsthalle«? Warum baut man immer wieder den gleichen öden weißen Karton, den allgegenwärtigen, kreuzlangweiligen Kunstcontainer mit Museumsshop vorn und Café hinten? Könnte man Kunst nicht ganz anders zeigen?

Ein Museum ist immer eine gebaute Erzählung – und diese Erzählung verläuft meist linear, ordnet Dinge thematisch oder chronologisch. Eine interessante Ausnahme ist Ben van Berkels Museum für Mercedes-Benz in Stuttgart.

Dort werden drei Spiralen so miteinander verwoben, dass andauernd Brüche, Überschneidungen, Durchblicke möglich werden; die Geschichte des Autos wird nicht als lineare Heldengeschichte erzählt, sondern auch in ihren Verzweigungen, Parallelentwicklungen und Irrwegen sichtbar; der Idee eines ständigen Fortschritts wird hier architektonisch ein eher labyrinthisches Bild der Evolution von Formen entgegengestellt.

Um zu klären, wie eine andere Architektur für die Kunst aussehen könnte, muss man vielleicht mit dem Begriff der Ausstellung anfangen. Unsere Vorstellung, was eine Ausstellung sei, ist von der Museumskultur des neunzehnten Jahrhunderts geprägt. Ausstellung bedeutet: Ein Künstler sitzt ein bis vier Jahre allein in seinem Atelier, dann werden die Werke in der sakralen Atmosphäre des White Cube präsentiert. Das Werk wird ausgestellt, und manchmal ist dieses Aus-



Ben van Berkel, Mercedes-Benz Museum, Stuttgart

stellen ein Ausstellen im Doppelsinn – ein Abschalten seiner Belebungsenergien. Oft hat die Praxis des Ausstellens wenig mit der Praxis künstlerischer Produktion zu tun. Vielleicht wirkt Gegenwartskunst im klassischen Museum deswegen oft so trübselig: Es ist der falsche Rahmen für sie.

Wie man Kunst anders in die Öffentlichkeit bringen kann, wie man Ereignisse ermöglicht, statt Events zu veranstalten, zeigte im vergangenen Jahr das *Forgotten Bar Project* in Berlin. In einem zimmergroßen Raum wurde über die Sommermonate jeden Abend eine »Ausstellung« eröffnet und am Mittag darauf wieder abgebaut. Hunderte von Künstlern kamen, führten Filme vor, hängten Fragmente ihrer aktuellen Arbeit auf, diskutierten mit dem auf die Straße quellenden Publikum.

In zwei Monaten fanden hier 62 Ausstellungen statt – was selbst für Berliner Verhältnisse ein rekordverdächtiger Rhythmus ist und erst mal vermuten ließ, dass es sich bei der Angelegenheit um einen Gag, eine Satire auf das Tempo des Vernissagenwahnsinns handelt. Das war die Kunstbar vielleicht auch – aber eben nicht nur.

Das Prinzip des *Forgotten Bar Project* und seine Geschichte sind schnell erzählt: Erfunden wurde es von Maike Cruse und Tjorg Douglas Beer, die zusammen mit ein paar anderen seit April 2007 unter dem Namen »Galerie im Regierungsviertel« eine Art Guerrilla-Ausstellungsbetrieb veranstalten. Es gab Ausstellungen im Berliner Regierungsviertel oder zur Eröffnung der Venedig-Biennale, die sehr improvisiert, nirgendwo angekündigt und deswegen nur denen bekannt waren, die die Veranstalter persönlich eingeladen hatten. Während diese Ausstellungen für die meisten ein Mythos blieben, ist das Konzept des gerade mal zehn Quadratmeter großen *Forgotten Bar Project* anders – es ist, wie es Cruse und Beer sagen, »Balkonersatz und Erweiterung des Ateliers um die Ecke«, aber natürlich auch ein Ort, an dem, ohne administrativen Aufwand und Vermarktungszinnober, auf direkterem Weg so etwas wie eine soziale Grundhitze erzeugt werden soll. Mit dem Tempo veränderte sich der Kunst- und Ausstellungsbegriff: es kamen Künstler, Kuratoren, Filmemacher und veranstalteten Dinge, die in Galerien oder auf Festivals so nie zu sehen gewesen wären: Amie Dicke brachte eine komplette Wand aus ihrem Atelier, Harun Farocki diskutierte einen Mitschnitt seiner aktuellen Filmarbeit, Heike Tosun kuratierte eine naturgemäß sehr kleine, aber interessante Schau mit Collagen von jüngeren Künstlern wie Dirk Lange oder Benja Sachau, die wie alles schon wieder abgebaut war, als die ersten Sammler davon erfuhren. Stattdessen stand etwas anderes da – und verschwand genauso schnell. Cruse und Beer haben es geschafft, ein bestimmtes Berliner Kunstmilieu fast vollständig zu mobilisieren. Es mag sein, dass nicht jede Ausstellung, nicht jeder Abend gleich gut gelang – aber das war Teil des Spiels; es ging um einen Ort, an dem Unfertiges, Angedachtes, Ausprobiertes an die Wand gehängt, angeschaut, ausgesprochen, diskutiert, beschimpft, bestaunt, umgebaut werden kann, und zwar jeden Abend, sodass das Ganze ein Ritual und entspannt wie ein Besuch in der Lieblingsbar wird. Auch wenn man das Gerede vom »Labor«, wie inzwischen jede Ausstellung mit Kunst nach 1985 genannt wird, nicht mehr hören kann; hier stimmt der Begriff noch am ehesten.

Aus der Ausstellung wurde eine urbane Aufführung, ein Experimentieren mit Formen und Ideen, das unter anderem so lebendig war, weil auf den Künstlern nicht der Druck einer klassischen Ausstellung lastete.

Doch auch das *Forgotten Bar Project,* das die Praxis des Zeigens auf eine sehr fruchtbare Weise aus den Angeln hob, bringt uns bei der Frage einer möglichen Architektur für Kunst nicht weiter.

Wie gesagt: Auf der Suche nach einer anderen Museumsarchitektur hilft vielleicht die Begriffsgeschichte des Museums am meisten. In der Moderne wird mit dem »Museum« meist ein Gebäude assoziiert; in der hellenistischen Antike bezeichnete das Wort aber nicht nur ein Haus, sondern einen ganzen Stadtteil, der den Musen gewidmet war. Wäre statt der »Kunsthalle«, dem hermetisch geschlossenen Kunsttempel des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, eine poröse, auch sozial durchlässigere Struktur denkbar, eine aus offenen Räumen zusammengewürfelte Kulturlandschaft, in der die Künste – auch Tanz, Theater, Musik – anders aufführbar wären und in denen der Betrachter nicht nur Dinge anstarrt, wie die Schaufensterauslagen, sondern Akteur eines öffentlichen Daseins wird, das anders funktioniert?

Eine solche Gegenstadt der Ästhetik schwebte auch Richard Meier vor, als er das Getty Center als Museion im eigentlichen Sinn anlegte. Könnte man hier ansetzen und weiterdenken? An Architekten mangelt es nicht. Büros wie das Berliner Raumlabor oder Sou Fujimoto haben zuletzt oft gezeigt, in welchen Räumen ästhetische Produktion neu gedacht, anders organisiert werden kann – wie der öffentliche Raum des einundzwanzigsten Jahrhunderts aussehen und welche Rolle Kunst dabei spielen soll. In anderen utopieträchtigen Bereichen der Stadt, die Gegenstadtcharakter haben, im Bereich der Universität etwa, ist man schon weiter mit der Auflösung des klassischen, tempelhaften Solitärs in eine soziale Landschaft vorangeschritten.

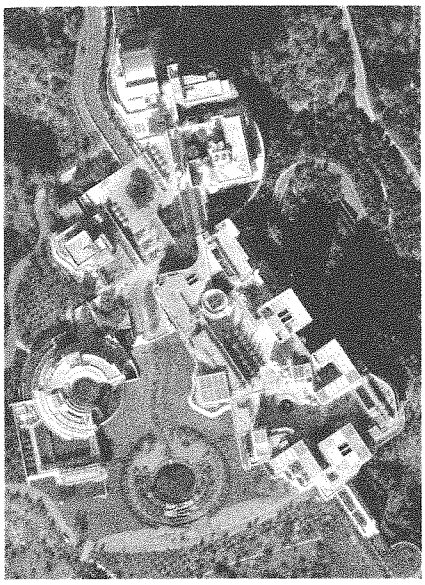
So hat etwa das japanische Architekturbüro SANAA der École Polytechnique von Lausanne ein sensationelles Gehäuse gebaut. Das – nach dem Hauptsponsor so getaufte – Rolex Learning Center ist nicht nur das neue Herzstück der Schweizer Universität, an der vier-

tausend Forscher und siebentausend Studenten arbeiten: Es gibt der sinnlos in die Landschaft hineingestellten Ansammlung alter Verwaltungsbauten ein neues Zentrum, einen öffentlichen Platz. Was das japanische Architekturbüro SANAA, das mit dem New Museum in New York und der Zollverein School of Management and Design in Essen bekannt wurde, hier entworfen hat, will auch ein Kommentar sein zur Frage, was »Öffentlichkeit« in Zukunft bedeuten könnte.

Das 20 000 Quadratmeter große Learning Center erscheint nur aus großer Ferne als Solitär; von Nahem gesehen, ist es eine gebaute Landschaft, in der alles in einem großen, offenen Raumkontinuum zusammenfließt. Von außen sieht es aus, als habe infolge eines seltsamen Experiments die Schwerkraft nachgelassen, weswegen sich der Bau vom Boden abhebt: Das Haus wellt sich und lässt unter sich schattige Plätze entstehen, während im Inneren eine schwingende Buckelpiste entsteht.

Man tritt ein und wandert wie auf einer Bergwiese immerzu auf und ab durch einen offenen Raum, in den die einzelnen Nutzungen – eine Bibliothek mit fünfhunderttausend Bänden, Cafeteria, Hörsäle – wie Inseln eingestellt sind. Es ist mehr als ein dummer Witz auf Kosten der Schweiz, wenn man betont, dass der Entwurf an zwei Scheiben eines löchrigen Käses erinnere, die sich kunstvoll übereinanderwellen: Der Bau bildet mal kleine, mal große Blasen aus, die zu Innenhöfen werden und mit anderen Blasen zu einer Außenlandschaft zusammenwachsen, während man drinnen wie in einem Aquarium den Strömungen folgend durch das Gebäude treibt. Diese Dynamisierung, die Beschleunigung der Körper auf Schrägen haben Paul Virilio und der Architekt Claude Parent in ihrer gemeinsamen Theorie des Oblique erstmals beschrieben. Manchmal erinnert die Glasfassade des Baus an einen endlosen Film: Menschen wandern vorbei und tauchen, als seien sie jetzt ins Reich der Fiktion hinübergetreten, auf der anderen Seite hinter dem kurvenden Glasband wieder auf.

Diese ständige Unruhe ist die Stärke ebenso wie vielleicht auch die Schwäche des Baus. Ob man hier, ohne Wände, auf Inseln im offenen Raum, wirklich konzentriert arbeiten kann, wird sich zeigen müssen.



Richard Meier, The Getty Center, Los Angeles

Auf jeden Fall aber ist diese Studierlandschaft eine neue Form von Kommunikationsarchitektur: Auf den künstlichen Hängen kann man in kleinen Gruppen lagern wie die Schule von Athen, wozu auch die allgegenwärtigen kugelförmigen Stoffsäcke animieren, die als Sitzschollen in der Dünung des offenen Raums treiben. Diese Sitzsäcke erinnern ebenso wie die Betonwellen des Learning Center an die Raumdynamisierungsversuche der Fünfziger- und Sechzigerjahre: an Oscar Niemeyers Sambamodernismus, an die gewellten Wohnlandschaften des französischen Architekten Claude Parent und an Eero Saarinens TWA Terminal, dessen Form die Freuden von Abflug und Aufbruch verkörperte. Ähnlich erfreut ist man an der École Polytechnique über die metaphorische Aufladbarkeit des Baus – von einem System offener Knotenpunkte war bei der Eröffnung die Rede, dazu wurden die schummerigen Bilder neuronaler Feuerwerke gezeigt, als sei das Haus ein gebautes Gehirn und wir die darin wild umherschießenden Neuronen. Man muss dieser Metaphorisierung des Baus aber gar nichts abgewinnen können, um über seine Raumwirkung erstaunt zu sein; einerseits wirkt das Haus mit seinen Sitzinseln so intim wie ein Wohnzimmer, andererseits so öffentlich wie ein Park, der nur mit dünnem Glas vor der Witterung geschützt wird.

Die Frage, wie angesichts einer veränderten Gesellschaft mit veränderten kollektiven Ritualen der öffentliche Raum aussehen könnte, ist eine der spannendsten in der gegenwärtigen Architektur. Könnte in diesen Hybridräumen eine neue Form von Gemeinschaft entstehen, ein öffentlicher Raum, der nicht bloß als kommerzialisierte Abfolge

von Cafés, Kinos und Läden definiert ist, sondern Freiräume für andere Formen der Begegnung bietet? Auch wenn Architekten wie Rem Koolhaas oder Ben van Berkel schon früher Räume, Treppen und Etagen in einem Kontinuum von Rampen und Ebenen auflösten, findet dieser Diskurs mittlerweile vor allem in Japan statt – in einer Architekturbewegung, zu der SANAA ebenso gehören wie Sou Fujimoto, der Zimmer zu Wohnlandschaften stapelt und Häuser entwirft, die ohne Treppen, Wände und Möbel auskommen, oder Yoshiharu Tsukamoto, der gerade ein Refugium für die Künstlerin Miranda July gebaut hat. Kazuyo Sejima, die SANAA 1995 zusammen mit Ryue Nishizawa gründete, wurde die Leitung der diesjährigen Architekturbiennale anvertraut – in der Hoffnung, dass sie mit ihrem intellektuellen Elan auch die Europäer aktiviert.

Auch das täglich bis Mitternacht geöffnete Learning Center setzt auf räumliche Überblendungen; die Sitzkissenlandschaft soll Denkinseln ausbilden, die sich vernetzen und, sozusagen als intellektuelles Plankton, durch die Wellen des Baus treiben. Man kann hier sitzen, liegen, kleine und große Arbeitsgruppen bilden, auf den Rampen können sich spontane Vorlesungen ergeben. Das wirft ein paar praktische Fragen auf (Lärm, Konzentration), knüpft aber an die Idee einer »unbedingten Universität« an, die Jacques Derrida einmal forderte – einen Ort, der Räume für den »Widerstand gegen jede Form von ökonomischer, politischer, rechtlicher oder ethischer Beschränkung« erfindet und so zum Bild einer anderen, offeneren Gesellschaft wird. Kulturbauten waren und sind solche Gegenöffentlichkeiten, Orte, an denen eine Gesellschaft sich ihrer selbst anders vergegenwärtigt.

Die Frage eines Museions geht über die Frage einer praktischen oder angemessenen Museumsarchitektur hinaus. Sie stellte die Frage nach dem kulturellen Raum – danach, wie Kultur im öffentlichen Raum stattfinden kann im heideggerschen Sinn, nämlich eine Stätte finden. Das Centre Pompidou war als »Kulturmaschine« ein archemoderner Raum, ein letztes Produkt des Maschinenzeitalters. In der gegenwärtigen Architektur ist eine interessante Entwicklung zu beob-

SANAA, Rolex Learning Center, École Polytechnique de Lausanne

achten, eine Dekonstruktion dessen, was Stadtraum ist – und damit auch eine Dekonstruktion gängiger sozialer Strukturen. Es entstehen offene Räume, die Privates und Öffentliches, Innen und Außen anders organisieren.

Bekannt wurde Fujimoto mit einem Haus, das eigentlich aus übereinandergestapelten Wohnkisten besteht: zehn kleine weiße, gerade mal zweieinhalb Meter breite Kuben, in denen Küche, Bett oder Bad untergebracht sind. Diese Kuben sind zu einem abstrahierten Berg aufgestapelt, Bäume wuchern dazwischen, auf Leitern kommt man von einer Kiste zur nächsten – man habe, schrieb Ito einmal, eher das Gefühl, sich in einem abstrahierten Baum von Ast zu Ast zu hangeln. Die Idee der Wohnlandschaft nehmen sie hier wörtlich: Mitten im Haus, zwischen Bett und Wohnzimmer, wachsen, wie in der Traumwelt des Kinderbuchs *Wo die wilden Kerle wohnen,* Bäume.

Ähnlich wie Fujimotos Kistenassemblage funktioniert das Moriyama House des Architekten Ryue Nishizawa von SANAA. Das Moriyama-Haus ist ebenfalls in eine Miniaturstadt aus zehn Einzelbauten zerlegt, Flure werden zu Gassen, Vorflure zu Miniplätzen. Die Kuben

sollen der neuen Lebenssituation von Familien und losen Freundeskreisen einen Rahmen geben – das Haus ist kein zentral organisiertes Gebilde mit einem Hausherrn mehr, sondern ein Verbund autonomer Zellen auf einer Bühne, die kollektives Leben anders organisiert als Zimmer und Flure.

Könnte ein Museum, ein Kunstort auch in diesem Geist gebaut werden, nicht nur als Speicher, Depot und quasisakraler Raum für Objektidolatrie, sondern als Bühne, Labyrinth und Gegenstadt? Eine Neuerfindung des Bauens für Kunst aus dem Geist des Museions heraus wäre der aktuellen künstlerischen Produktion jedenfalls sicherlich angemessener als der immergleiche weiße Karton.

Das neue Ruhr Museum auf dem Welterbe „Zollverein"

Ulrich Borsdorf

Das Museum, von dem ich berichten darf, ist zum Jahresanfang 2010, zusammen mit der Kulturhauptstadt Europas (RUHR.2010) eröffnet worden. In den ersten vier Monaten seiner Existenz erfreuen sich das Ruhr Museum und der Standort Zollverein eines solchen Zuspruchs des Publikums, dass sie der Besucherströme kaum Herr werden.

Das Ruhrlandmuseum in Essen wurde 1904 gegründet, als die Industrialisierung – des montanindustriellen Typs – auf einen ersten Höhepunkt gelangt war. Die Bürgergruppen, die bei seiner Taufe Pate gestanden hatten, wollten einerseits den Untergang ihrer bäuerlich-bürgerlichen Vergangenheit kompensieren, andererseits im festen Kanon der Naturkunde Halt suchen und letztlich, die massenhaft hinzugekommenen Migranten über die historischen Tiefen ihrer Identität informieren. Später kam das Element der technisch intelligenten Neubürger hinzu, die auf der Präsentation ihrer Tätigkeit in der Montanindustrie als Kulturleistung pochten. Jahrzehnte später zerstörten die Nationalsozialisten diese Anfänge, indem sie aus den Beständen des Museums ein „Haus Heimat" herausbrachen, in dem sie die Blut- und Boden-Ideologie museal abfeierten. Dessen Sammlungen brachten sie aus propagandistischen Gründen vor den Bomben nicht in Sicherheit; sie wurden folgerichtig getroffen und gingen zum großen Teil unter. Eine damnatio memoriae.

Bis das Museum und die Bürger der Stadt Essen sich von diesen Schlägen erholt hatten, vergingen einige Jahre. Zwischenzeitlich ergingen sie sich in einer Ausstellung in der Villa Hügel. Ihr Titel hieß „Werdendes Abendland" und zeigte Objekte sakraler Kunst, die man in der Region nicht vermutete und heilte ihre Wunden mit den Objekten einer Zeit, als noch das Christentum eine Ordnung bestimmt hatte, von der man nicht glauben musste, etwas mit dem zurückliegenden Ausbruch von Gewalt, den sie Katastrophe nannten, zu tun zu haben.

Als nun die schwere Industrie, auf die sich der Reichtum und die Armut der Region gleichermaßen gründete, schon alle objektiven Zeichen ihres Niedergangs zeigte, was aber im Bewusstsein der Menschen noch lange nicht angekommen war, entschieden sich neue Mehrheiten zu einem Neuanfang des städtischen Museums. Jetzt wurde die Arbeiterkultur der Region in einem anfänglich umstrittenen Konzept museal gewürdigt. Nach einer Weile verstanden sich auch die bürgerlichen Schichten dazu, die von ihnen despektierte Arbeiterkultur wahrzunehmen und gingen dazu über, sie als Teil auch ihrer Geschichte anzuerkennen. Das ging umso leichter, als traditionsbewusste Gruppierungen unter ihnen noch das nahegelegene Kunstmuseum (Folkwang) und einen Domschatz als Trost zur Verfügung hatten. Beinahe unbemerkt, erwies sich diese Neufassung des Museums, die auch erste Ansätze des engen Zusammenhangs von Natur und Kultur – in Form der Industrie – thematisierte, auch als der Beginn des langen Abschieds von den Dingen einer untergehenden Welt, die dem mentalen Abschied weit vorauseilte: Kompensation und Aufklärung in einem Atemzug.

Als nun, vor beinahe zwanzig Jahren, allen in der Region dämmerte, dass die Zeit, die die Region gebildet und tief geprägt hatte, unwiederbringlich vorüber war, ging man auf die Suche nach einer neuen Identität. Sie war diffus zu erkennen in einem sozialen Wandel, der allmählich eine neue bürgerliche Schicht hervorgebracht hatte. Sie war, im Zusammenbruch der industriellen Großstrukturen, an den neuen Universitäten entstanden – vorher hatte es dort für immerhin eine Gegend mit sechs Millionen Einwohnern keine gegeben: ein Ausbildungsbürgertum mit proletarischen Wurzeln. Unübersehbar war auch der immense Reliktanfall – unnütz gewordene Großobjekte, brachgefallene Flächen, die nach Abriss, Neubebauung oder Neunutzung verlangten: die Stunde eines Umdenkens des Denkmalschutzes. Diese neue Art des Umgangs mit den Relikten wird Industriekultur genannt, ein schillernder Begriff von zweifelhaftem Wert.

Das ehemals kleine Ruhrlandmuseum nahm im Malstrom des Verlusts der historischen Realität, auf das es sich bezogen hatte, trotzig und mühsam, halb gezogen, halb selber schiebend, seine Geschicke in die Hand, sprich: akzeptierte seine Rolle in der sich dramatisch wandelnden Gesellschaft. Es erklärte sich zum Teil dieses Wandels und versuchte, im Akkord (in doppeltem Sinn) mit seinen kategorialen Zielen: Wissen, Identität, Aufklärung – mittels seines ästhetischen und kommunikativen Instrumentariums und seiner Sammlungen – zu einem Interpretationspunkt und Rädchen im Motor dieses Wandels zu werden.

Nun ist es in ein altes Industriegebäude gezogen, hat ein neues Konzept auf Lager, das sich mit dem kollektiven und dem kulturellen Gedächtnis und der Natur- und Kulturgeschichte der Region beschäftigt.

Das neue Ruhr Museum

Die Dimension Region Ruhrgebiet soll für das neue Ruhr Museum das Reservoir bezeichnen, aus dem die dingfest zu machenden Beispiele für den eher global zu verstehenden Prozess der Zivilisation in der historischen Form der Industrialisierung zu schöpfen sind. Es sollen, wo immer möglich und nötig, überregionale, europäische, mondiale Bezugsgrößen ins Spiel gebracht werden, ohne jedoch die regionale Bodenhaftung zu verlieren. Das Ruhr Museum nimmt also die zweihundert Jahre der Industriezeit als Verdichtungs- und Beschleunigungsphase zur Mittelachse seiner Präsentation, behandelt aber die Themen der Natur- und Erdgeschichte und die vormodernen Zeiten ausgewogen – nicht in separaten Abteilungen, sondern in einem verknüpften, integrierten Konzept.

Kohlenwäsche mit Kokskohlenbunker.
© Ruhr Museum, Foto: Brigida González.

Den hochkomplexen Zusammenhang von Natur und Kultur in zeitlicher und regionaler Dimension aufzufalten und argumentativ-assoziativ, visuell und virtuell zu entwickeln, ist also das Ziel des Ruhr Museums. Die Dimension ist dabei von der „Ewigkeit" der Erdgeschichte bis zum Wimpernschlag der letzten beiden Jahrhunderte gedacht, die im Zentrum der Betrachtung liegen sollen. Matrix ist dabei die unterirdische Landschaft, sind die Depositionen aus der Geschichte der Erde, der Zeit, die für die 200 Jahre Industriezeit strukturprägend sind.

Das Ruhrgebiet ist kein Naturraum. Nicht in dem Sinn jedenfalls, dass es Grenzen aufwiese, die in der Gestalt der Natur ihre Kriterien hätten. Noch nicht einmal die unterirdischen Wälder der Steinkohle können diese Funktion erfüllen. Denn sie gibt es ja auch anderswo, nur in größeren, vom Menschen bergbaulich kaum beherrschbaren Tiefen. So verdankt ausgerechnet das Ruhrgebiet, das wie kein anderer Landstrich beinahe alles, was auf der Erdoberfläche zu sehen ist, auf die unterirdische, natürliche Ressource an Energie zurückführen kann, der Zivilisation – der Kultur – seine Definition: Wo Bergbau betrieben wird – wurde –, ist das Ruhrgebiet. Die Natur des Ruhrgebiets wurde durch den Prozess der Zivilisation im Modus (und Tempus) des Ruhrgebiets so verändert, zerstört, funktionalisiert, vernachlässigt, bekämpft, ausgebeutet, dass man von Natur nur noch sprechen kann, wenn man – mehr als andernorts – ihre anthropogenen Komponenten mitdenkt. Natürlich lebt die Zivilisation von der Natur – und das überwiegend nicht im Einklang mit ihr – aber im historischen Ruhrgebiet kann man dieses Verhältnis getrost als parasitär einstufen. Die Ausbeutung der Natur im Ruhrgebiet hat zivilisatorische Errungenschaften hervorgebracht, die heute selbstverständlicher Alltag sind. Man kann keine negative Bilanz der natürlichen Kosten des Industrialisierungsprozesses ziehen, ohne einem Naturverständnis aufzusitzen, das zwar „umweltfreundlich", aber weltfremd ist.

Das Ruhr Museum kann vielleicht der Durchbruch zu einem neuen Paradigma der Geschichte des Ruhrgebietes sein. Es versucht, die Fragestellungen der verschiedenen Wissenschaften und Museen, das Spartendenken zugunsten eines größeren inneren Bezugs in einem „Cross-over-Projekt" zu überwinden. Das Ruhr Museum will also ein Denk-Gehäuse über den regionsspezifischen Zusammenhang von Natur und Kultur sein.

Der Standort Zollverein und die Architektur

Inmitten der Zukunftsstandorte des Ruhrgebiets, in der Zone, in der sich der Typus der Industrialisierung und Urbanisierung ausgeprägt und der dem Ruhrgebiet im Relief der Industrielandschaften der Erde ein besonderes Profil gegeben hat, erheben Zeche und Kokerei Zollverein ihre Kubaturen in die Flachlandschaft der Emscherzone. Das Gelände liegt im Zentrum von Nirgendwo. Diese einstmals größte, modernste und produktivste Zeche der Welt ist seit 2001 Weltkulturerbe. Sie ist die Ikone des Höhepunkts der historischen Bedeutung des Ruhrgebiets. Sie ist der Überrest eines geschichtsmächtigen Prozesses, ein Groß-Objekt, das im Land Nordrhein-Westfalen seinen Ort hat, dessen ökonomische Rolle für ganz Deutschland sinnfällig und dessen nicht nur symbolische Funktion für Europa in dem historischen Faktum verborgen ist, dass die Montanunion als schwerindustrieller, ökonomischer Vorläufer der Europäischen Gemeinschaft verstanden werden kann. Sie trägt darüber hinaus einen Namen – Zollverein –, der auf politische und ökonomische Prozesse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verweist. Das Fallen von Zollschranken in einem Teil des Flickenteppichs Deutschland war nicht nur für die deutsche Nationalgeschichte, sondern für die Entfesselung des Prometheus der Industrialisierung (David S. Landes) eine wesentliche Voraussetzung. Die Ent-Bindung gesellschaftlicher Kräfte in Europa, die mit der Industrialisierung entstanden waren, fand in Deutschland in der Revolution von 1848 ihren ersten Ausdruck. In dieser Zeit (1847/48) wurde der erste Schacht der Zeche Zollverein abgeteuft. So ist sie gleichzeitig eine große Signatur für die ökonomische, soziale und politische Dynamik, die daraus entstehen kann, dass Grenzen zwischen Menschen und ihren hergebrachten gesellschaftlichen Organisationsformen (Staaten) durchlässig werden.

Die Einmaligkeit des Ensembles von Bauten und Maschinerie auf Zollverein ist viel beschrieben worden, sie ist vor allem dem Genius der Architektengemeinschaft Schupp und Kremmer zu verdanken. Das Ruhr Museum geht auf diesen „genius loci" der Zeche Zollverein in den unterschiedlichsten Formen historisch ein – zum Beispiel mit einer eigenen Behandlung des Themas Industriearchitektur und der Geschichte der Rationalisierung. Konzeption und Präsentation des Museums verweben sich räumlich-sachlich mit seinem Gebäude – der Kohlenwäsche – und der gesamten Anlage, nehmen sich ihres „Wesens", der „Prinzipien" ihrer quantitativen und qualitativen Dimensionen an, ohne sich darin inhaltlich zu erschöpfen. Die lang gestreckten, horizontal parallelen (Blick-)Achsen und die ungewöhnlichen vertikalen Bezüge unterscheiden die Gebäude von allem, was ein Museumsneubau bieten könnte. Der Inhalt der Konzeption und die authentischen Raumstrukturen der Kohlenwäsche sind aufeinander bezogen, die neuen Funktionen der Räume sind dem Gebäude „abgelesen" worden.

In den ausgedehnten Transportwegen und unzähligen Speicherräumen und -funktionen der gesamten Zeche und der Kohlenwäsche nimmt das Hauptziel der ganzen Anlage baulich-konstruktive Gestalt an: den von Natur aus mit hohen stochastischen Anteilen behafteten Prozess der Kohleförderung und -verarbeitung industriell zu kontinuisieren, zu „rationalisieren", der „Herrschaft der Mechanisierung" (Sigfried Giedion) zu unterstellen. Rechter Winkel und Kubus dienen dabei der ostentativen Verkleidung des Übergangs von organischen zu mechanischen Formen. Sie sind die zu baulichem Ausdruck gebrachte Behauptung, der Umgang mit und die Verwertung von Natur könne mit wissenschaftlicher Betriebsführung und Produktionsweise quasi „rest-los" der Rationalität menschlicher Zwecke unterworfen werden, die Hauptfunktionen der Anlage – Fördern, Transportieren, Sortieren, Klassifizieren, Speichern, Umwandeln und Veredeln – könnten wörtlich und metaphorisch zu Prinzipien des „Ergehens", „Erfahrens", des Sehens und Verstehens im Museum werden.

Das Gebäude

Die Kohlenwäsche ist das größte Gebäude auf Zollverein. Es misst in der Länge 90, in der Breite 30 und in der Höhe bis zu 40 Meter. Es birgt, vor allem in seinem oberen Volumen, eine mechanische Apparatur, die zur Aufbereitung des aus der Erde gewonnenen Materials – also überwiegend Kohle – diente. Dieser Gebäudeteil ist in Stahlskelett-Bauweise mit Ziegeln und Glas ausgefacht. Im nördlichen (vertikal) und im unteren Gebäudeteil (horizontal) befanden sich in Beton ausgeführte Bunker, die zum Zwischenspeichern der Kohle dienten. Die Kohlenwäsche steht auf massigen Betonpfeilern, so dass sie von Eisenbahnwaggons unterfahren werden konnte. Diese Bauart macht die Umnutzung als Museum auch unter denkmalpflegerischen Aspekten nicht einfach.

Die einen Backstein starke Fassade war marode und konnte dem Museum nicht das notwendige Innenklima gewährleisten. Auch der Betonkörper musste saniert werden. Die Maschinerie, zumal, wenn man auch sie

erhalten will, stellte in ihrer schieren Präsenz und ihrem Erhaltungszustand (Rost) große Anforderungen. Der Kompromiss in diesem Nutzungskonflikt besteht darin, im Wesentlichen die Maschinerie im oberen Gebäudeteil als Denkmal zu erhalten, während in den unteren, weniger mit Maschinen gefüllten Räumen diese teilweise entfernt wurden. Die Infrastruktur eines Museumsgebäudes wird für die zu deponierenden und exponierenden Dinge, für die Menschen – das Publikum und das Personal – ausgelegt. Will man ein Industriegebäude als Museum umnutzen, hat das eine Neufassung seiner Infrastruktur zur Folge: Treppen, Aufzüge, Laufwege, Aufenthaltsräume, Depots sind zu schaffen – dieses ganze Arsenal von neuen Elementen kann man weltweit, besonders im Ruhrgebiet, an allen umgenutzten Bauten studieren. Es ist geradezu eine Typik von solchen Einbauten entstanden: Roher oder verzinkter Stahl und Glas überwiegen als Material; alle dienen dem Ziel, aus Maschinengebäuden Menschengebäude zu machen.

Die besondere Herausforderung an die Architekten war der Umstand, dass die Kohlenwäsche – sie ist vor allem Maschine, weniger Gebäude – keinen Eingang, nur einen Maschinisten-Zugang aufwies. Ein Museum braucht aber einen Eingang, der es erlaubt, auch Publikum in größerer Zahl zu empfangen. Die von den Architekten gefundene Lösung, dies mit einer Rolltreppe zu bewerkstelligen, auf der Besucher in 24 Meter Höhe fahren, um in ein multifunktionales Foyer zu gelangen, hat den Charme, dass die Kohle im Prinzip den selben Weg in die Wäsche nahm. Für das Museum bedeutet dies, einen Parcours zu ersinnen, der das Hinabsteigen (in die Geschichte), nicht den klassischen Rund-Gang als Laufrichtung vorsieht. Die so entstandenen Wege und Räume hätten in einem herkömmlichen Neubau nie diese Beeindruckungsqualität entfalten können.

Der Inhalt

Im RuhrMuseum werden Objekte der Sammlungen des Ruhrlandmuseums (circa 4 Millionen Posten), die nicht nur regionaler Provenienz sind, Objekte zur Natur und Kultur, zu einem Gewebe von wesentlichen „Aussagen" zum Ruhrgebiet und seiner Geschichte verknüpft. Zunächst betreten die Besucher das maschinenbestückte Foyer des Gebäudes in 24 Metern Höhe. Mitten durch das „Denkmal Kohlenwäsche" führt sie der Weg zum Eingang des Museums. Auf jeder Ebene, für die nach inhaltlichen Kriterien ein Themenschwerpunkt gefunden wurde, wird es einen eigenen Präsentationsmodus – die Art und Weise des Zeigens der Objekte – geben. Das Museum folgt im Ganzen keinem museologischen Schema, sondern wählt je nach Raum und Inhalt den passenden Modus. Das heißt zum Beispiel, dass es sowohl inszenierte Ensembles, Reihungen von Objekten als auch medienbetonte (gegebenenfalls interaktive) Teile des Museums geben wird.

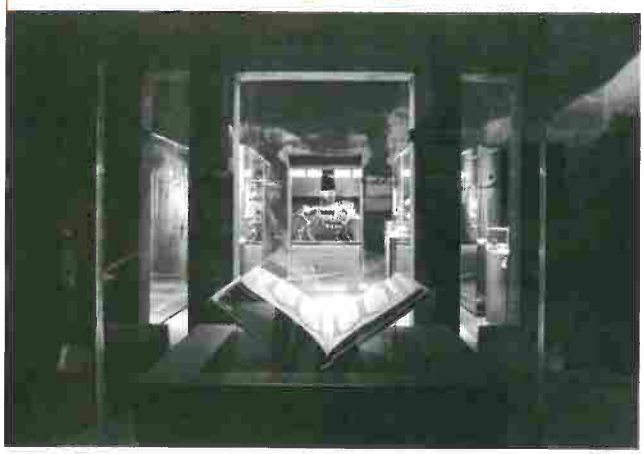
Der Gedankengang fängt im nördlichen Bunker-Treppenhaus an: Vertikale Förder-Bänder transportieren Bilder zu Klischees und Mythen des Ruhrgebiets (zum Beispiel „Maloche", Fußball). Auf der 17 Meter-Ebene begegnet den Besuchern eine Auswahl von etwa einem Dutzend gegenwärtig sichtbarer Phänomene des Ruhrgebietes (zum Beispiel B1/A 40), woran sich eine medial ausgeklügelte Installation zu den – unsichtbaren – Strukturen (zum Beispiel Bevölkerungsstatistik) anschließt. Es folgt ein großer Raum, der dem kollektiven Gedächtnis der heute im Ruhrgebiet lebenden drei bis vier Generationen – etwa von 1920 bis heute – gewidmet ist: eine Art musée sentimental von erinnerungsträchtigen Dingen, von der Decke herabhängend, denen Objekte der Natur, die zeithaltig sind, aus dem Boden entgegenwachsen. Im südwestlichen Treppenhaus gelangen die Besucher zur 12 Meter-Ebene der ehemaligen Bunker, die jetzt zu Kabinetten ausgebildet sind. Sie sind die Speicher des kulturellen Gedächtnisses des Ruhrgebiets aus der Zeit vor der Industrie (das Essener Damenstift, die Hansestadt Dortmund, die Mercator-Stadt Duisburg kommen dinglich zu Wort). Die vorindustrielle Natur und die Städtesilhouetten der Zeit vor den Zechen, Fabriken und Eisenbahnen schließen diesen Teil über die Vor-Vergangenheiten des Raumes ab. Auf der nächstunteren, der 6-Meter-Ebene, die durch die massiven Pfeiler

Treppenhaus Ruhr Museum. © Ruhr Museum, Foto Rainer Rothenberg.

Inszenierung zum Bereich „Mythos". © Ruhr Museum, Foto Brigida González.

Mittelachse mit Symbolbildern des Industrialisierungsprozesses. © Ruhr Museum, Foto Brigida González.

Durchblick vom Themenbereich „Christianisierung" auf die Abteilung „Eiszeit". © Ruhr Museum, Foto Brigida González.



und die gebäudelangen Perspektiven geprägt ist, wird das Schauspiel Ruhrgebiet in mehreren Akten aufgeführt, eine Geschichte in Dingen und Bildern in langer zeitlicher Anordnung. In Anlehnung an die Bauform des Brecht'schen epischen Theaters werden die Besucher nicht verführt, sich in eine simulierte Vergangenheit hineinzuversetzen, sondern dazu angehalten, deren plausibler Rekonstruktion im Museum bewusst zu begegnen. Das Ruhr Museum will zeigen, *dass* es zeigt und *wie* es zeigt.

Der Funktionszusammenhang der Maschinerie einer Kohlenwäsche, die Trennung der Materialien (Kohle und „Berge"), deren Sortierung nach Größe und Qualität, die Zwischenspeicherung und schließlich die Distribution kann als Prozess der „Raffinierung" verstanden werden. Daraus leitet sich analog der Wunsch des Museums ab, die Besucher mögen es „raffinierter" verlassen als sie es betreten haben. Walter Benjamin lässt grüßen.

Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes zum Thema „Kulturelles Erbe und Transformation. Museen im Zeichen gesellschaftlichen Wandels" am 4. Mai 2010 in der Deutschen Arbeitsschutzausstellung (DASA), Dortmund.

Verfasser
Prof. Dr. Ulrich Borsdorf
Direktor
Stiftung Ruhr Museum
Zollverein A 14
(Schacht XII, Kohlenwäsche)
Gelsenkirchener Straße 181
45309 Essen
ulrich.borsdorf@ruhrmuseum.essen.de

Ruhrmuseen im Kulturhauptstadtjahr 2010. Versuch eines vorläufigen Fazits

Roland Groß

Was es immer war, was es ist, was es sein wird: das Ruhrgebiet – ein Schmelztiegel und Ballungsraum, der schwer greifbar ist. Bis zum Jahresende hatte dieses urbane Konglomerat aus 53 Städten angesichts der fast schon Fritz Lang'schen Wortschöpfung „Metropole Ruhrgebiet" mit dem Titel einer europäischen „Kulturhauptstadt RUHR.2010" zu leben, zu agieren, davon zu profitieren. Eine repräsentative Infratest-Umfrage ergab, dass zumindest in Nordrhein-Westfalen 85 Prozent der Bevölkerung die Kulturhauptstadt 2010 bekannt ist. Naturgemäß waren es geballte Großveranstaltungen, die sich ins kollektive Gedächtnis eingraben sollten. Und dies an zwei aufeinander folgenden Juli-Wochenenden – rückblickend in einer fatalen Bandbreite von Heiterkeit bis Horror. Phänomene, hinter denen sich die zu Tode gekommenen Besucher der Duisburger Love Parade und die fraglos heitere Sperrung der Pütt-Autobahn A 40 ein Wochenende zuvor – mit immerhin 20.000 Tapeziertischen auf 60 Kilometern, an den gefeiert und entspannt wurde – verbergen: hierzu lautete der offizielle Titel „Stillleben Ruhrschnellweg". Auch mächtige gelbe Ballons stiegen in einer anderen Großaktion über 350 ehemaligen Schächten auf – zumindest etliche schafften es. Vom Ranking-Run auf Besucherzahlen blieb zumindest ein beklemmender Nachgeschmack übrig.

Indes lag die Mehrzahl der Veranstaltungen und Aktivitäten in der Verantwortlichkeit der so genannten „freien Szene". Dass in diesem Zusammenhang eine professionelle Verantwortlichkeit im Grunde genommen nicht existiere, war immer wieder vor Ort von manchem 2010-Beauftragten markig und ruhrgebiets-nüchtern zu hören. *„Wo man gleich den Kern benennt und das Kind beim Namen kennt. Von klarer, offner Natur, urverlässlich, sonnig stur – das ist Ruhr"*, raunt Herbert Grönemeyer kehlig in seiner Auftrags-Hymne fürs Kulturhauptstadtjahr, dessen Etat dann doch nur 62,5 Millionen Euro betrug. Die Wirtschaftskrise hatte für ein Minus von knapp 20 Millionen Euro an ursprünglich zugesagten Sponsorengeldern gesorgt. Immer noch und selbst im Vorzeigejahr war und ist diese Region, deren Städte überwiegend von Nothaushalten leben, mit Zukunftsbewältigung im Sinn von Überlebensstrategie beschäftigt. Verbal verpackt wird dies besonders in der freien Kreativszene durch „Prinzip Hoffnung"-Mutmacher wie „Dranhängen – mitmachen – in die Zukunft investieren". Genau hierin sieht man wohl das diffuse, notgedrungene Improvisations-Potenzial des Kulturhauptstadtjahrs, kultursoziologisch bestimmt durch ein multizentrisch-multikulturelles Gebilde, das sich zwischen Emscher, Ruhr und Lippe erstreckt. Von den fünf Millionen Bürgern, die heute im Ruhrgebiet leben, entstammt jeder vierte einer aus dem Ausland zugewanderten Familie. Parallel zu den 170 Nationalitäten aber, die inzwischen im Ruhrgebiet leben, auch dies: kontinuierlicher Bevölkerungsrückgang. Nach Schätzungen des Statistischen Landesamtes verlieren die Revier-Städte bis 2030 fast 380.000 Einwohner. Das sind rund acht Prozent der heutigen Bevölkerung.

Nicht zuletzt verbirgt sich hinter einer jeden Wahl zur europäischen Kulturhauptstadt eine Kultursubvention für ein Europa der Regionen. So wurde ja etwa auch 1999 Weimar und nicht Berlin gewählt. Oder ist diese so genannte „Metropole Ruhr" doch nur eine fragmentierte Stadtregion mit zersplitterten Funktionsräumen?

Vor dem Hintergrund des Kulturhauptstadt-Leitmotivs „Wandel durch Kultur – Kultur durch Wandel", das der Hagener Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus mit der 1902 erfolgten Gründung des ersten Museums für moderne Kunst (das spätere Essener Museum Folkwang) in Deutschland prägte, wollte man gerade 2010 jenen Ruhrgebiets-Kernbegriff „Strukturwandel" neu inspirieren. Bislang wird dieser Terminus allerdings lediglich programmatisch, verbal angeheizt: der Wandel von der jahrzehntelang dampfenden Schwerindustrie und ihrem asiatisch bedingten Niedergang, hin zu den trendig-perspektivreichen „creative indus-

tries", deren Bandbreite von der Video-games-Branche, über Architektur und Design, bis zur Mode- und Musikwirtschaft reicht – Freikünstlerisches und Museumskunst natürlich eingeschlossen. Das neue Zentrum für Kunst und Kreativität im *Dortmunder U*, einem ehemaligen Brauerei-Koloss, beansprucht zumindest, ein neues bauliches Zeichen hierfür zu sein. Das ehemalige Museum am Ostwall, das schon seit Jahren die Idee des „Museums als Kraftwerk" verfolgt, ist inzwischen hier räumlich angekommen. Wobei der Begriff „Museum" im Kanon eines neuen kulturellen Selbstverständnisses, vor allem aber im offiziellen Jargon des Kulturhauptstadtjahrs, eher im Schatten des Programmangebots wahrzunehmen war.

Was hingegen 2010 wenigstens möglich wurde durch deutlich sechsstellige finanzielle Unterstützung der Deutschen Bank und den Zusammenschluss von 20 Kunstmuseen der Region Ruhr zum Netzwerk *RuhrKunstMuseen* (www.ruhrkunstmuseen.ruhr2010.de) war das Projekt *Mapping the Region* in Verbindung mit den im März des Jahres gestarteten *Collection Tours*. Bei Mapping the Region widmete sich jedes Museum durch verschiedene Kunstformen und Themen bestimmten Aspekten des Ruhrgebiets. Angestrebt war der Vermittlungsversuch eines lebendigen Bildes des Natur-, Geschichts- und Kulturraums Ruhr, inbegriffen die Erörterung des regionalen Selbstverständnisses und zukünftiger Entwicklungsmöglichkeiten. Die Collection Tours entwickelten ein recht ungewöhnliches Vermittlungskonzept von Kunst und Bildung: Etwa 25.000 Schüler aus rund 1.000 Schulen im Ruhrgebiet konnten per Bus kostenlos ein Museum des jeweiligen Heimatorts und eines weiteren RuhrKunstMuseums besuchen. Wobei jeweils zwischen zwei Museen, via Leihgaben, bewusst thematisch kooperiert wurde. Vergleichbar hiermit ist das Wochenendprogramm für Erwachsene, betitelt „Reisegespräche" und „Ost / West".

Natürlich verbirgt sich hinter diesen fraglos interessanten Konzepten nicht minder die gleichsam genuine Neigung des Ruhrgebiets, sich vor allem mit sich selbst zu beschäftigen. Offensichtlich waren und sind die meisten der 5.000 Veranstaltungen, die das 216 Seiten starke Programmbuch auflistet, gar nicht für Kulturtouristen gedacht, sondern für die Menschen und Bewohner vor Ort.

Indes sollte hinter jenem musealen Netzwerk ebenso auch *„die Idee eines ideellen Museums"* stehen, wie Karl-Heinz Petzinka, künstlerischer Direktor der Kulturhauptstadt, bereits im Vorfeld des Kulturhauptstadtjahres äußerte. Kurt Wettengl und Hartwig Fischer versuchen, als Sprecher des Projekts RuhrKunstMuseen, im Vorwort des ersten gemeinsamen Sammlungsführers die Gesamtidee und den Entwicklungshintergrund der *RuhrKunstMuseen* zu skizzieren: *„Der überwiegende Teil der RuhrKunstMuseen hat seinen Schwerpunkt in der modernen Kunst.* [...] *Keines der RuhrKunstMuseen ist fürstlichen oder kirchlichen Ursprungs. Die meisten entstanden – oft Dank bürgerlichen Engagements – als kommunale Sammlung, bereichert durch Schenkungen; einige Gründungen gehen auf die Leistung einzelner Sammlerpersönlichkeiten zurück.* [...] *Die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der Sammlungen resultiert aus dem Unabhängigkeitswillen der Städte, aus den Finanzierungsmöglichkeiten und -modellen, aus der lokalen Prägung durch herausragende Künstler und Künstlerverbände."*[1]

Kurt Wettengl, Sprecher der RuhrKunstMusseen und hauptberuflich Direktor des Dortmunder Museum Ostwall, das inzwischen die fünfte und sechste Etage des Dortmunder U bewohnt, unterstreicht im Gespräch zunächst die strukturgebende Bedeutung des geschaffenen Kunstmuseen-Netzwerks, das auch zukünftig gemeinsames Marketing und Auftreten im Internet und die Vermittlungsarbeit umfassen soll.

Der neue Sammlungsführer ermöglicht nicht zuletzt eine bis dato so nicht erfolgte Präsenz einzelner Museen unter dem Aspekt des großen Ganzen. Wettengl konstatiert im Gespräch, dass die Ruhrgebiets-Region *„für Museen ein recht schwieriges Gebiet ist."* Wettengl: *„Der diesbezügliche Nachholbedarf in einer 100 Jahre alten Industrieregion, von dem Bildung, Kultur und Wissensvermittlung, wie etwa auch Universitäten, lange Jahrzehnte bewusst fern gehalten wurden, ist immer noch enorm".* Auch Kurt

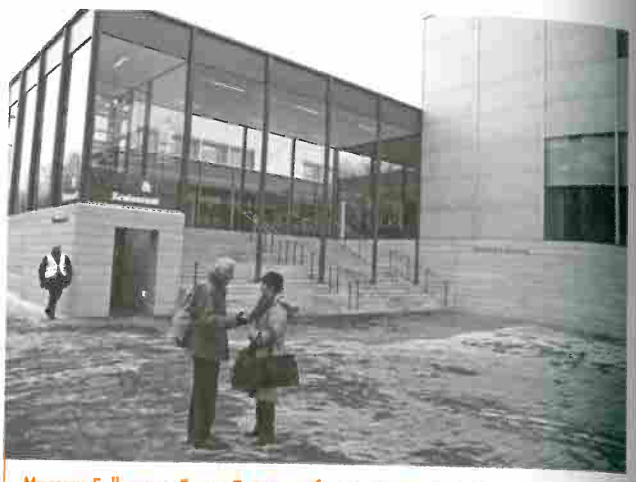
Blick vom Dortmunder Hauptbahnhof auf die Gebäudespitze des Dortmunder U.
Foto: Roland Groß.

Wettengl, der aus der Rhein-Main-Region mit ihren Residenz- und freien Reichsstädten stammt, erkennt mit bewusst kritischem Auge im Programm von RUHR.2010, die deutliche Neigung der Ruhr-Region, sich mit sich selber zu beschäftigen – Strukturwandel ja und gerne, darunter aber immer das Mythos-Fundament aus Kohle, Stahl und Bier. Dennoch, die Dichte an Museen ist inzwischen recht hoch. Wettengl favorisiert für das Ruhrgebiet (und propagiert im eigenen Haus) ein Museum, das Kunst nicht als unveränderbare Konstante sieht, sondern sich *„als Energie-Park positioniert"*, um hier gesellschaftliche, architektonische und stadtplanerische Fragen zu erörtern. Auch wenn der Atem für so etwas lang sein müsse, gehe es hier gerade auch um *„Impulse aus der Stadt und der Region, um so auch eine kritische Öffentlichkeit zu entwickeln"*. Das Vermittlungsproblem überrage die Vermarktungsproblematik – und *„die Politik ist hier gefragt"*. Wettengl: *„Es ist für Lehrerinnen und Lehrer extrem schwierig, Schulklassen ins Museum zu bringen. Der Organisationsaufwand, die bürokratischen Hürden sind teils enorm und erschweren die Einbindung des Museumsbesuchs in den Unterricht"*. Dennoch sei das seit 2006 ins Rollen gekommene Projekt RuhrKunstMuseen bisweilen mit seinen gemeinsamen Planungen und der gewachsenen Kommunikation weiter gekommen als die Politik.

Ob indes das ehemalige Museum am Ostwall, als städtisches Kunstmuseum jetzt in die Kulturmaschine Dortmunder U integriert, sein Gesicht verliere, bleibe abzuwarten. Kurt Wettengl steht mit einer festen Mitarbeiterin auf dem Personalstand von 1956, dazu kommt ein Wechselausstellungsetat von 60.000 Euro. Die Betriebskosten, die höheren Aufwendungen für eine gewachsene Infrastruktur im U, auch für Wechselausstellungen, die stets den kulturpolitischen Erfolgsgeschmack in der musealen Suppe liefern – all dies wird die Zukunft im Dortmunder U sicherlich nicht gerade leichter gestalten. Entsprechend lautet, sicher nicht nur für Kurt Wettengl, eine der museumsalltäglichen Fragen: *„Kauf ich ein Kunstwerk oder einen neuen Computer?"*.

Der Einzug ins Dortmunder U wurde nicht zuletzt aus kulturpolitischer Eitelkeit Anfang Oktober 2010 noch ins Kulturhauptstadt-Jahr gleichsam hineingepeitscht. Denn zumindest für die Anfangsphase müssen die konservatorischen Bedingungen noch als bedenklich eingestuft werden.

Natürlich ist ein Museum wie das Essener Museum Folkwang *der* große Publikumsmagnet, bleibt ein bewunderter, genuiner Solitär im Krisendschungel der städtischen Kulturhaushalte des Ruhrgebiets. Lokales Mäzenatentum und privates Stiftungsgeld sei Dank. Mit 55 Millionen Euro ermöglichte die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung den Neu- und Umbau des Museum Folkwang durch den britischen Star-Architekten David Chipperfield – Anfang 2010, zum Auftakt von RUHR.2010, war alles fertig. Doch man distanzierte sich in diesem Zusammenhang auffallend deutlich von allem, was das „neue" Folkwang und auch die beiden Publikums-Ausstellungen des Jahres – „Das schönste Museum der Welt" und „Bilder einer Metropole – Die Impressionisten in Paris" – mit den Programmstrukturen und der Verantwortlichkeit der RUHR.2010 in Verbindung bringen könnte.



Museum Folkwang, Essen, Treppenaufgang zum Eingangsbereich. Foto: Roland Groß.

Keine Frage, die Collection Tours haben als konzertierte Aktion im kulturellen Bewusstsein der Bewohner einer jeweils anderen Stadt in der Ruhr-Region für ein besseres Bekanntmachen anderer Ruhrmuseen gesorgt. Raimund Stecker, seit März 2010 neuer Direktor des Duisburger Lehmbruck Museum, bewertet dies als *„hinreichenden Anfang"*, nicht aber *„als ausreichend"*. Derartige Anfänge sind offensichtlich für das Ruhrgebiet immer noch erforderlich. Auch Folgendes hatte es bislang noch nicht gegeben. Stecker: *„Die Ruhrgebietsmuseen können nur in ein Boot kommen, wenn es dritte Mittel von außen gibt. Die Summe der selbst einzubringenden Gelder sind dafür nicht verwendbar, sind überwiegend auch gar nicht vorhanden."* Aufgrund unterschiedlicher Kulturzuständigkeiten, der drei Regierungsbezirke und abweichender kommunaler Finanzverhältnisse bleibt denn wohl eine bündelnde Infrastruktur letztendlich das Mittel der Wahl. Stecker spricht *„von einer*

Museum Quadrat, Bottrop, Eingangsbereich. Foto: Roland Groß.

Art EG-Modell, bei dem alle Gelder organisieren, um in einen Topf etwas einzuzahlen, damit Gemeinsames finanziert werden kann".

Raimund Stecker, wie auch sein Kollege Heinz Liesbrock vom Museum Quadrat in Bottrop, das weltweit einzigartige Nachlass-Bestände des Bauhaus-Lehrers Josef Albers sein Eigen nennt, haben immer wieder kritisiert, dass bei RUHR.2010 bereits im Vorfeld keine Ansprechpartner und wenig Interesse vorhanden, vor allem kein Budget für international konfektionierte Ausstellungsprojekte auf Museumsebene eingeplant waren. Beiden Museumsleuten schwebte für RUHR.2010 ein gleichsam großes programmatisches Kunstprofil vor, vor allem bestimmt durch die Namen Wilhelm Lehmbruck und Josef Albers. Ohne Frage sind sie vielleicht die beiden wichtigsten Kunstpioniere, die im Ruhrgebiet ihre Wurzeln haben und auf die Entwicklung der modernen Kunst bahnbrechend einwirkten, international besonders auf Amerika ausstrahlten. Albers auf das Chicago Bauhaus, Lehmbruck Jahre zuvor mit „Die Kniende" auf die epochale New Yorker Armory-Show von 1913. Die Plastik blieb in New York, steht heute vor der Metropolitan Opera. Daneben natürlich gerade Karl Ernst Osthaus, der das mäzenatische Sammeln besonders zeitgenössischer Kunst gleichsam für den musealen Raum initiierte.

Dass prinzipiell im Direktorium von RUHR.2010 kein zuständiger Fachmann für die Themen „bildende Kunst" oder „Museum" vorgesehen war, dies in einem Kulturraum, der sich nach 1945 nicht unwesentlich durch Kunst definierte, darf man zumindest als kurios einstufen. In einer sehr frühen Phase hätten sich die Direktoren der RuhrKunstMuseen, so Heinz Liesbrock, gemeinsam an das Direktorium von RUHR.2010 gewendet und die Berufung eines künstlerischen Direktors für die bildenden Künste dringend vorgeschlagen. Dem habe man sich dort verweigert. Liesbrock zum Programm dieser Sparte: *„Es sind viel zu viele Dinge nur von regionaler Bedeutung. Das Thema ‚Bildende Kunst' ist ohne Not vernachlässigt worden."*

Es sollte nicht zuletzt auch darum gehen, das Ruhrgebiet besonders als genuines Kulturgebiet herauszustellen, eben Einzigartiges zu betonen und nicht Austauschbares. Nicht minder kurios, dass die RuhrKunstMuseen sich offensichtlich durch die Collection Tours besser kennen gelernt haben sollen, Kommunikation und „Wir"-Gefühle angeregt wurden für Zukünftiges, und jeder wohl für sich die Möglichkeit bekam, einmal etwas lauter und deutlicher „Hier!" zu rufen. Aber besser zu spät als nie.

Nicht übersehen werden darf und kann die modernisierende Schubkraft durch neue Museumsbauten für den zäh-beharrlichen Weg des Strukturwandels im Ruhrgebiet: Chipperfields neues Folkwang-Museum in Essen, Rem Kohlhaas' architektonischer Eingriff in die Kohlenwäsche auf der Zeche Zollverein mit dem jetzt hier industrielle Identität stiftenden Ruhrmuseum, die kulturkreative „Umschulung" der ehemaligen Unionsbrauerei zum Dortmunder U und die markanten Erweiterungen der Duisburger Küppersmühle. Doch „Nachhaltigkeit" sollte nicht nur von neuen Museumsarchitekturen ausgehen. Keine Frage, der Kulturraum Ruhrgebiet bleibt wohl nicht nur in musealer Hinsicht ein angespannter, ein spannender Raum.

Anmerkungen

[1] RuhrKunstMuseen und RUHR.2010 (Hrsg.), RuhrKunstMuseen. Die Sammlung, Ostfildern 2010.

Verfasser

Roland Groß
Freier Kulturjournalist und Autor
Beethovenstraße 32
53115 Bonn
gross.roland@arcor.de

Wegweiser in die Zukunft des urbanen Lebens

Werke aus der Sammlung Deutsche Bank im Dortmunder U / Bewusste Wahrnehmung von Raum, Architektur und Menschen

Derzeit sind in der sechsten Etage des Museums Ostwall im Dortmunder U 260 Werke der Sammlung Deutsche Bank zu Gast. Wo, wenn nicht bei der Deutschen Bank mit ihrer immensen Sammlung von 60 000 Arbeiten an 900 verschiedenen Orten, wäre der Fundus unerschöpflicher gewesen? Wo würden sich Kunst und Wirtschaft – natürlich auch finanziell gesehen – besser verzahnen? Und wo, wenn nicht hoch über den Dächern der einstigen Industriestadt, nahe dem stark frequentierten Hauptbahnhof, mitten im Ballungsraum Ruhrgebiet, wäre eine Ausstellung zum Thema Stadt besser aufgehoben?

Seit einigen Jahren schon widmet sich das „Kraftwerk" wie Direktor Kurt Wettengl sein Museum gern bezeichnet, mit Symposien und Stadtteilprojekten Themen rund um die Entwicklung im öffentlichen Raum. „Wir verstehen uns als kultureller Ort, an dem künstlerische und ästhetische, politische und soziale, architektonische und stadtplanerische Aspekte der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft thematisiert werden", lautet das Credo Wettengls. Da lag es nahe, auch den Fokus einer Ausstellung auf die Stadt zu legen. Nach eineinhalbjähriger Vorbereitungszeit ist das Ergebnis jetzt auf einer Fläche von 1000 Quadratmetern zu bewundern. Fotografien, Zeichnungen und Collagen von 75 internationalen Künstlern aus Deutsche Bank-Filialen weltweit geben Einblick in die vielen Facetten der Stadt. Dabei wurden die Werke einzelnen Kapiteln zugeordnet wie Stadtleben, Zeichen, Ästhetisierung oder Transformationen. Den Abschluss bilden Utopien, wie die futuristischen Entwürfe Richard Buckminster Fullers, der in Zeiten des Kalten Krieges von einer sozialeren Welt träumte, oder Rob Voermans „Thistlegarden # 2", in dem post-apokalyptische Architekturen die Großstadt überwuchern.

Den Anfang macht der Schweizer Beat Streuli. Mit seinen großformatigen Fotografien von 2002, die Menschen – isoliert von der Masse und doch spürbar mittendrin – auf dem Weg zur Arbeit zeigen, inszeniert er Großstadtleben. Im krassen Kontrast dazu erscheint das vis-á-vis hängende, leichtfüßige Kleinformat „Pfützenspringer" aus dem Berlin der 1930er-Jahre von Friedrich Seidenstücker wie eine zufällig entstandene Spontanaufnahme. Immer wieder sind aktuellen künstlerischen Positionen Werke des frühen 20. Jahrhunderts gegenübergestellt, die belegen, dass sich der damalige Blick auf urbane Erscheinungsweisen gar nicht so sehr von dem heutigen unterscheidet. Deutlich wird dies am Beispiel von Thomas Demands irreal bearbeiteter Fotografie einer Fabrik von 1994, bei der die daneben hängende expressionistische Malerei „Chemnitzer Fabriken" von Ernst-Ludwig Kirchner aus dem Jahr 1926 hätte Modell stehen können.

Arbeiten der großen Zeitgenossen (Düsseldorfer Fotoschule, Nan Goldin, Peter Fischli und David Weiss) flankieren solche der großen Unsterblichen (Lyonel und Andreas Feininger, Berenice Abbott, Josef Albers, Otto Dix, George Grosz). Aber auch unbekanntere Künstler aus Indien, Marokko, der Slowakei, China oder dem Iran reihen sich mit ungewohnten Stadtperspektiven ein. Die 1973 geborene Shirin Aliabadi aus Teheran etwa verweist mit ihren Fotos von fröhlichen Mädchen in einem Auto auf den krassen Gegensatz zwischen streng konservativer, arabischer Kultur und westlich geprägtem Party-Idyll. „Gerade für jüngere Künstlergenerationen ist die Stadt ein Experimentierfeld, auf dem kritisiert, archiviert, interveniert, weitergedacht wird", heißt es dazu im Vorwort des Katalogs.

© Beat Streuli, Courtesy Galerie Eva Presenhuber, Zürich, Sammlung Deutsche Bank

Beat Streuli, „Martinique", Fotografie

Die Vielfalt von künstlerischen Sichtweisen und Strategien – zu denen auch Masterpläne, architektonische Entwürfe, Diagramme und Straßenkarten zählen – soll anregen, sich selbst mit der Zukunft der Städte auseinanderzusetzen. Ob Bilder von Prachtbauten, tristen Kreisverkehren, gesprengten Wolkenkratzern, berauschenden Mega-Citys oder öden Wohngegenden, sie alle können zu einer bewussteren Wahrnehmung von Raum, Architektur und Menschen beitragen. Allein dafür schon lohnt der Besuch der Ausstellung. Damit dieser auch zu einem physischen Erlebnis wird, hat sich das Kuratorenteam eine Orientierungshilfe einfallen lassen: So weist eine am Eingang ausliegende Übersichtskarte auf wichtige Stationen im Großstadtdschungel hin und lässt sich der handliche, mit Koordinaten versehene Katalog wie ein Stadtplan falten. |cg|

Stadt in Sicht – Werke aus der Sammlung Deutsche Bank. Von Feininger bis Gursky
▸ bis 4.8.
Museum Ostwall
im Dortmunder U
Leonie-Reygers-Terrasse
44137 Dortmund
Di/Mi/Sa/So 11–18 h,
Do/Fr 11–20 h
www.dortmund.de

Raum für Experimente jenseits kommerzieller Interessen

Die Contemporary Art Ruhr will den gesamten Markt für zeitgenössische Kunst abbilden / Medienkunstmesse Ende Mai

Mit zwei Veranstaltungen präsentiert die C.A.R. seit 2006 zeitgenössische Kunst von mehr als 300 Teilnehmern auf über 8000 Quadratmetern UNESCO-Welterbe Zollverein. Im Sommer findet die experimentierfreudige Medienkunstmesse statt, die ausgewählte Positionen, von Videokunst, Installationen, über Klang- und Lichtkunst bis hin zur Fotografie in einer kuratierten Ausstellung zusammenführt, gefolgt von der innovativen Kunstmesse im Herbst, die größere der beiden Messen für alle Sparten der zeitgenössischen Kunst. Ziel ist, in der Region einen ruhrgebietseigenen Kunstmarkt zu entwickeln. Dass es sich dabei um eine Langzeitentwicklung handelt, darüber sind sich die Macher der C.A.R. im Klaren und verfolgen ein auf die Region abgestimmtes Konzept.

Zum Ausstellungskonzept der C.A.R. gehört es, viel versprechende Talente wie bereits etablierte Galerien zu präsentieren. Die Messe ist nicht festgelegt auf Kunst, die einen vermeintlich kalkulierbaren Marktpreis erreichen soll, sondern möchte den aktuellen Stand der Kunst zeigen und neue Kunstströmungen auffangen. „Vom Newcomer bis zur bereits erfolgreichen Galerie möchten wir den gesamten Kunstmarkt abbilden, unabhängig davon, ob eine Galerie schon etabliert oder auf dem Weg dorthin ist", so Initiator Thomas Volkmann. Erfahrene wie angehende Kunstsammler können auf der C.A.R. noch Neues entdecken, das Kunstinteresse in der Region soll insgesamt geweckt werden. Um einem sich schnell verändernden Kunstmarkt den Druck zu nehmen und den hohen finanziellen Aufwand zu reduzieren, den die Teilnahme an einer Kunstmesse für die Beteiligten bedeutet, bieten die Veranstalter bewusst Einstiegsmöglichkeiten an. Galerien können mit ihrem Programm auf der C.A.R. etwas wagen und müssen nicht nur kommerzielle Interessen verfolgen.

Um den talentierten Nachwuchs vorzustellen, kooperiert die C.A.R. mit Kunsthochschulen und stellt wie bei der Medienkunstmesse Arbeiten von Studierenden der Folkwang Universität der Künste, der Kunstakademie Münster, der Fachhochschule Dortmund und weiterer Talentschmieden vor. Ausgewählte Künstler stellen im Bereich C.A.R. Talente aus. In der Sparte C.A.R.-Positionen ist Lee Tonks aus Los Angeles mit fotografischen Arbeiten oder Mark Swysen aus Antwerpen mit der Installation „Utopia" vertreten. Galerie Klose aus Essen, Galerie Sassen aus Bonn, die Galerien On, IconK und Jinsun aus Seoul legen im Sommer ihren Schwerpunkt auf zeitgenössische Fotografie. Nach dem Testlauf von zehn teilnehmenden Galerien aus Seoul im vergangenen Jahr ist für die Kunstmesse vom 1. bis 3. November ein Asien-Special geplant.

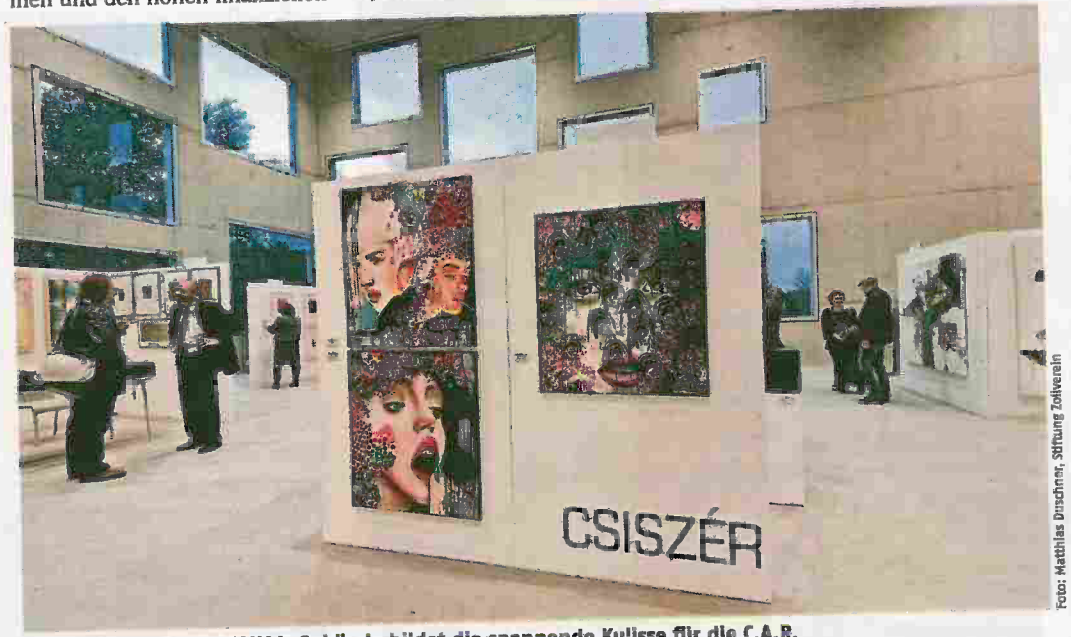


Foto: Matthias Dirschner, Stiftung Zollverein

Das lichtdurchflutete SANAA-Gebäude bildet die spannende Kulisse für die C.A.R.

Die Kunstmesse verteilt sich dabei auf unterschiedliche und je nach Veranstaltung wechselnde Ausstellungshallen, wie das von Stararchitekt Sir Norman Foster umgebaute frühere Kesselhaus im Red Dot Design Museum, auf das mehrfach preisgekrönte SANAA-Gebäude oder auf die puristisch anmutenden Ausstellungshallen 5, 6 und 12. Im Inneren finden Besucher großzügig angeordnete Standplätze und luftige Wege statt enger Messe-Kojen vor. Eine künstlerische Gestaltung des Außengeländes durch Projektionen oder Installationen ist meistens mit von der Partie, um die Besucher unterwegs zur C.A.R. auf die kommunikative Atmosphäre einzustimmen.

Die C.A.R., die von Beginn an unkonventionelle Wege ging, setzt auf Vernetzung. Seit dem Kulturhauptstadt-Jahr wachsen die Kontakte zwischen renommierten Kunstschauplätzen und dem Ruhrgebiet. Mit Ausstellungen, wie in Paris während der Nuit Blanche, im Zaha Museum in Seoul oder mit dem ersten Project Space auf der Kunstmesse LA Art Show 2013 in Los Angeles, flankiert von der vierten Gruppenausstellung kalifornischer Künstler und Künstler der C.A.R. in der Gallery 825 der Los Angeles Art Association, sollen Teilnehmer, die die C.A.R. vor Ort präsentiert, von den Netzwerken profitieren. |ss|

Contemporary Art Ruhr
Medienkunstmesse
& Foto-Special
▶ 31.5. bis 2.6.
Welterbe Zollverein
SANAA-Gebäude
Gelsenkirchener Straße 209
45309 Essen
www.contemporaryartruhr.de