



DAS  
DORTMUNDERU  
**FOTO-ESSAY**  
LUKAS HÖHLER  
2020

»UND SO ETWAS STEHT  
IN GELSENKIRCHEN ...«

**KULTUR@STADT\_  
BAUTEN\_RUHR**

# GRUSSWORT

Das Stadtbild und mit ihm die Identität eines Ortes werden ganz wesentlich durch öffentliche Bauten geprägt: Kirchen, Rathäuser, Museen, Theater, Markthallen, Schulbauten oder Universitäten sind Orte, an denen unterschiedliche Gruppen der Stadtgesellschaft zusammenkommen; sie stiften als Orte der Gemeinschaft oft über Generationen hinweg sozialen Zusammenhalt und lokale Identität. Mit dem Ruhrgebiet werden dagegen zumeist die privaten Bauten der Industrie oder Arbeiterwohnsiedlungen verbunden. Übersehen wird bei dieser Fokussierung leicht, dass hier auch und gerade während der Zeit der Industrialisierung die Kernstädte nicht nur rapide anwuchsen, sondern sich mit anspruchsvollen Bauprogrammen zu Großstädten entwickelten. Neue Kirchen, neue Rathäuser, neue Theater und Museen sollten den Städten auch im Ruhrgebiet lebendige Zentren und Projektionsorte der Stadtgesellschaft bieten.

Gemeinsam bearbeiten die Technische Universität Dortmund (Professur für Geschichte und Theorie der Architektur und die Professur für Kunstgeschichte), das Baukunstarchiv NRW und das Museum Folkwang in einem großen Forschungs- und Vermittlungsprojekt seit 2018 Stadtbauten der Moderne im Ruhrgebiet. Umfangreich finanziert wird dieses Projekt vom Bundesministerium für Bildung und Forschung. Ziel ist es, Archivbestände des Baukunstarchivs NRW mit Bauten in der Region Ruhr zu spiegeln, die Planungsprozesse der Bauten und ihre Geschichte zu erforschen und in Ausstellungen vorzustellen. Nach zwei Jahren werden nun die ersten Ergebnisse präsentiert: in einer Ausstellung im Museum Folkwang in Essen »Und so etwas steht in Gelsenkirchen... Kulturbauten im Ruhrgebiet nach 1950« (September 2020 bis Januar 2021) und in einer Satellitenpräsentation »UmBAUkultur. Gerber Architekten und die Transformation des Dortmunder U« (August bis September 2020) auf dem Campus Stadt der Technischen Universität Dortmund im Dortmunder U. Damit sind zugleich zwei große Kulturbauten in den Blick genommen, die zur Kulturhauptstadt RUHR.2010 einen bedeutenden Neu- bzw. Umbau erhalten haben, der sich nun zum zehnten Mal

jährt. Wir freuen uns, dass auch die erste Publikation dieses Projekts den Kulturbauten im Ruhrgebiet gewidmet ist. Ebenso sind alle drei Institutionen mit »ihren« Kulturbauten in dieses Spektrum miteinbezogen: das Museum Folkwang, das Baukunstarchiv NRW sowie die Technische Universität Dortmund mit ihrem Campus Stadt im Dortmunder U.

Als Besonderheit des Projekts »Stadt Bauten Ruhr« kann herausgestellt werden, dass nicht nur Forschende involviert sind, sondern kontinuierlich mit Studierenden an den Beständen des Baukunstarchivs NRW gearbeitet wird, gemeinsame Exkursionen zu den Stadtbauten im Ruhrgebiet stattfinden und die Präsentationsmöglichkeiten und -anforderungen des Museums diskutiert werden. Auch die Zivilgesellschaft ist nicht zuletzt über die öffentlichen Ausstellungen zum Dialog eingeladen.

Unser Dank gilt Dr. Hans-Jürgen Lechtreck (Künstlerischer Koordinator und Stellvertretender Direktor des Museum Folkwang), Dipl.-Ing. Bauass. Markus Lehrmann (Geschäftsführer des Baukunstarchivs NRW), Professor Dr. Wolfgang Sonne (Professur für Geschichte und Theorie der Architektur an der Technischen Universität Dortmund sowie wissenschaftlicher Leiter des Baukunstarchivs NRW) und Professorin Dr. Barbara Welzel (Professur für Kunstgeschichte und Wissenschaftliche Leiterin des Campus Stadt der Technischen Universität Dortmund im Dortmunder U), die das Projekt gemeinsam beantragt haben und leiten. Vier junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler bearbeiten in den drei beteiligten Institutionen zusammen und im engen Austausch die Stadtbauten, führen gemeinsame Lehrveranstaltungen durch und haben die Ausstellung im Museum Folkwang kuratiert: Dr. Anna Kloke, Christin Ruppio M. A., Sonja Pizonka M. A., Dipl.-Ing. Christos Stremmenos. Ihnen sei sehr herzlich gedankt. Ebenso gilt Dank Dipl.-Ing. Regina Wittmann, der Archivleiterin des Baukunstarchivs NRW, Dr. Niklas Gliessmann, dem Kurator der Ausstellung im Dortmunder U, und Judith Klein M. A., die aus dem Projekt heraus einen Audioguide zu Stadtbauten im Ruhrgebiet

entwickelt hat. Nicht zuletzt danken wir Lukas Höhler, der mit einem Foto-Essay das Projekt, die Ausstellungen und nun dieses Buch bereichert hat, sowie Detlef Podehl, dessen Fotografien die historischen Kulturbauten in aktuellen Ansichten im Stadtraum zeigen. Das Projekt »StadtBauten Ruhr« zeigt auf beeindruckende Weise, welche Erkenntnisse für das Selbstverständnis der Region und den Blick von außen auf das Ruhrgebiet durch die Kooperation der beteiligten Akteure entstehen: Sichtbar wird ein Labor der Nachkriegsdemokratie, das an die Impulse der Großstadtwerdung im Zeitalter der Industrialisierung anknüpft. Gebaut wurden bemerkenswerte und immer wieder auch richtungsweisende Kulturbauten: ein Erbe, das – wie nicht zuletzt die Bauten des Museum Folkwang, des Baukunstarchivs und des Dortmunder U beweisen – bis in die Gegenwart und Zukunft weiterentwickelt wird. Es wäre nicht das geringste Verdienst des Projekts, dieses Wissen in die Debatten um den zweiten Strukturwandel einzubringen.

**Prof. Dr. Manfred Bayer**  
Rektor der Technischen Universität Dortmund

**Ernst Uhing**  
Präsident der Architektenkammer NRW  
und Vorsitzender der Gesellschafter  
des Baukunstarchivs NRW

**Peter Gorschlüter**  
Direktor Museum Folkwang

# VORWORT



Baukunstarchiv NRW, Dortmund,  
Fotograf: Detlef Podehl, 2020.

Museum Folkwang, Essen,  
Fotograf: Detlef Podehl, 2020.



TU Dortmund, Ensemble  
mit H-Bahn-Station,  
Mathe-Tower und Mensa  
am Campus Nord, ausge-  
zeichnet im Rahmen der  
Kampagne »Big Beautiful  
Buildings« der StadtBau-  
Kultur NRW zum Euro-  
päischen Kulturerbejahr,  
Fotograf: Detlef Podehl,  
2018.

»Und so etwas steht in Gelsenkirchen...« Der Titel für die erste Präsentation aus dem Projekt »Stadt Bauten Ruhr« fängt prägnant ein Spannungsverhältnis ein, das als typisch für die Wahrnehmung der Städte des Ruhrgebiets bezeichnet werden kann: auf der einen Seite bedeutende Stadtbauten, auf der anderen Seite die Verwunderung darüber. Baukultur und Bild der Ruhrgebietsstädte scheinen nicht recht zueinander zu passen. Diese Diskrepanz bildet den Ausgangspunkt für das Forschungsprojekt »Stadt Bauten Ruhr«, das die Technische Universität Dortmund, das Baukunstarchiv NRW sowie das Museum Folkwang seit 2018 gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung miteinander realisieren. Die These des Projekts, dass sich die Städte im Ruhrgebiet im 20. Jahrhundert mit prägnanten öffentlichen Bauten ein urbanes Gesicht geben wollten, wird mit der Methode verfolgt, den Medien ihrer Produktion und Rezeption – den Plänen, Zeichnungen, Modellen, Fotografien, Publikationen etc. – eine eigene Wirkungssphäre zu gewähren und mit Hilfe dieser Medien die Bauten neu zu sehen und zu verstehen. Dazu werden Bestände aus dem Baukunstarchiv NRW und Bauten in den Städten des Ruhrgebiets ineinander gespiegelt. Im Dialog zwischen Archivieren, Erforschen und Präsentieren gilt es, ausgewählte Stadtbauten – namentlich Kulturbauten, Bildungsbauten, Sakralbauten und politische Bauten – zu erschließen, ihre Biografien zu recherchieren und zu erzählen.

Die vorliegende Publikation mit dem Untertitel »Kultur@Stadt\_Bauten\_Ruhr« widmet sich den Kulturbauten in den Ruhrgebietsstädten und stellt eine Gruppe von elf Bauten im Dialog mit der archivischen Überlieferung im Baukunstarchiv NRW vor. Erarbeitet wurden die »Miniaturen«, wie diese Objektbiografien in der vorliegenden Publikation genannt werden, vom Projektteam Anna Kloke, Sonja Pizonka, Christin Ruppio und Christos Stremmenos, die in intensiven Recherchen im Archiv, in Studien in den Bauten selbst, in Diskussionen untereinander, mit Kolleginnen und Kollegen sowie mit den Studierenden in den begleitenden Lehrveranstaltungen nicht nur die

22 Objektbiografien inhaltlich erarbeitet haben, sondern auch die Matrix für diese »Miniaturen«. Faszinierend ist an diesen Beispielen zu verfolgen, mit welchen gestalterischen, kulturellen und gesellschaftlichen Ambitionen die Kommunen als Gemeinwesen geprägt sowie ihr Stadtbild geformt werden sollte.

Den »Miniaturen« wurden für das vorliegende Buch »Essays« an die Seite gestellt. Sie ergänzen diskursive Horizonte sowie weitere Facetten der archivischen und gebauten Überlieferung sowie Verortungen des Forschungsprojekts. Hier werden die Kulturbauten der Nachkriegszeit als Anknüpfungen an Traditionen der Großstadtwerdung im 19. und frühen 20. Jahrhundert erkennbar. Diese Texte stellen das Baukunstarchiv NRW an Hand seiner Bestände vor und machen das ehemalige Museumsgebäude am Ostwall 7 als einen lange etablierten Diskursort für Architekturdebatten erkennbar. Verschiedene Lehrprojekte und ein Audioguide als ein Outreach-Format werden hier ebenfalls näher vorgestellt. In seiner Zusammenstellung von Texten und Bildfolgen kann dieses Buch beinahe als ein Spiegelkabinett beschrieben werden. Mit zahlreichen Querverweisen und wechselseitigen Bezugnahmen werden die Bauten und die Diskurse ineinander verschränkt. Die Texte kommen aus immer wieder wechselnden und neuen Perspektiven auf die ausgewählten Bauten zu sprechen. Im Lesen sowie »Flanieren« durch die Abbildungsseiten und Bild-Atlanten zu den Objekten entsteht ein Gewebe von Beobachtungen, Überlegungen und Erkenntnissen. Das Buch eignet sich ebenso gut zum Durchlesen wie auch zum Anschauen, Hin-und-her-Blättern und Stöbern.

Die Zusammenarbeit der drei Institutionen erweist sich als großer Gewinn, um Archivbestände und Stadtbauten aufeinander zu beziehen sowie wissenschaftliche Diskurse, universitäre Lehre und öffentliche Präsentationen miteinander zu verknüpfen. Unser Dank gilt unseren drei Institutionen für die verlässliche Unterstützung. Angestiftet wurde diese Zusammenarbeit und die Entwicklung des Forschungskonzepts durch das Förderprogramm »Sprache der Objekte – Materielle

Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen« des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF). Als Projektträger begleitet das Deutsche Zentrum für Luft- und Raumfahrt (DLR) das Projekt; unser namentlicher Dank gilt Kerstin Lutteropp und Christopher Wertz.

Die Arbeit im Baukunstarchiv NRW wäre ohne die stete Unterstützung vieler Beteiligten nicht möglich gewesen. Zu nennen sind für die Sammlungsnutzung insbesondere Regina Wittmann als Archivleiterin und Dagmar Spielmann als Archivmitarbeiterin. Für die organisatorische Unterstützung danken wir dem Geschäftsführer des Baukunstarchivs Markus Lehrmann und seiner Assistentin Ulrike Breuckmann, der Organisatorin Julia Neuhaus und dem Hausteam Marcus Coenen, Peggy Eckert und Friedhelm Zawatzky-Stromberg. Die Projektarbeit wurde von Anfang an immer auch als Arbeit am Bild der Ruhrgebietsstädte verstanden. Folgerichtig wird sie von Fotokampagnen begleitet, die für die hier vorgestellten Stadtbauten die aus den Recherchen begründeten Sichtweisen auf diese Bauwerke in fotografische Porträts übersetzt. Dafür gilt Detlef Podehl unser besonderer Dank. Mit dem Foto-Essay von Lukas Höhler, der dieses Buch einleitet und in erweiterter Form auch als eigenständige Publikation vorgelegt wird, wurde für einen der Kulturbauten, für das Dortmunder U, die Arbeit am Bild des Bauwerks in der Stadt aus künstlerischer Perspektive exemplarisch intensiviert. Lukas Höhler gilt unser herzlicher Dank! Ebenso danken wir Felix Dobbert, dem Dozenten für Fotografie an der Technischen Universität Dortmund für Beratung und Begleitung.

Vor der Buchpublikation fand die öffentliche Präsentation in einer gemeinsam erarbeiteten gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang statt. Sie wurde ergänzt um die Studio-Ausstellung »UmBAUKultur. Gerber Architekten und die Transformation des Dortmunder U« auf dem Campus Stadt der Technischen Universität Dortmund im Dortmunder U. Die beiden Bauten, die im Jahr der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 eine Erweiterung erhalten bzw.

24 eine Transformation erfahren hatten, waren für diese Präsentationen nicht nur Gehäuse, denn auch ihre Objektbiografien wurden mit Archivbeständen thematisiert. Als dritter im Projekt zentraler Aushandlungsort für Architekturdebatten ist zudem das Baukunstarchiv NRW am Ostwall 7 in Dortmund in den Blick genommen worden.

Die Essener Ausstellung leistete dabei in einem zweifachen Sinne eine Vermittlung von Architektur. Sie versammelte Präsentationsmaterial von Architekten, Wettbewerbsunterlagen, originale Skizzen, Modelle, Fotografien, handschriftliche Aufzeichnungen und Beispiele für das bauzeitliche Presseecho, die Einblicke in die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der ausgewählten Kulturbauten gaben und mit ihren verschiedenartigen Materialitäten und »Lesbarkeiten« sehr unterschiedliche Erscheinungsformen von Baukultur anschaulich machten. Zugleich lenkte die Ausstellung den Blick der Besucherinnen und Besucher auf die Beschaffenheit der Räume, in denen sie gezeigt wurde, und auf das Museumsgebäude als Ganzes. Deren architektonische Wirkungsabsicht, die Auskunft gibt über das (historische) Selbstverständnis der Institution und zudem die Wahrnehmung ihrer kulturellen Angebote mitbestimmt, fungierte auf diese Weise ihrerseits als ein »Exponat«, das gemeinsam mit der ausgestellten archivischen Überlieferung von den realen Gebäuden, ihren »Lebenszyklen« und ihrem historischen Wandel erzählte.

Wir danken dem Team des Museum Folkwang, das uns bei der Einrichtung der Ausstellung »Und so etwas steht in Gelsenkirchen...« geholfen hat, und der Allbau GmbH für ihre finanzielle Unterstützung derselben. Die Ausstellung auf der Hochschuletage im Dortmunder U wäre ohne die großzügige Unterstützung von Gerber Architekten nicht möglich gewesen. Unser Dank gilt zuerst Eckhard Gerber. Weiterhin danken wir Soudabeh Khan und Sabine Weicherding, ebenso Candan Bayram, Nina Tollkötter und Timo Klos. Besonderer Dank gilt dem Kurator dieser Ausstellung, Niklas Gliemann.

Wir möchten nicht versäumen allen Studierenden, die sich in den vergangenen Semestern an diesen Veranstaltungen beteiligt haben,

25 sehr herzlich zu danken. Ein besonderer Dank gilt Judith Klein für die Erarbeitung und Realisierung des Audioguides »ZukunftsSPUREN«. Die Auflistung von Kulturbauten im Ruhrgebiet auf den Innenseiten des Buchcovers, die alle hier versammelten Texte und Bilder im Wortsinn einfasst, haben Lara Brand und Linus Herrmann erarbeitet; dafür sowie für ihre weitere Mitarbeit im Projekt sei ihnen ausdrücklich gedankt. Diese Liste mag – allein schon durch ihren Umfang – die Verwunderung über das, was in den Städten des Ruhrgebiets so alles steht, noch einmal verstärken! Wir danken auch Robin Liebing und Anne Strauss, die als studentische Mitarbeitende im Sommer 2020 zum Projekt hinzugekommen sind und insbesondere die Ausstellungsaufbauten unterstützt haben.

Danken möchten wir auch unseren Gesprächspartnern in den Institutionen, deren Bauten hier näher vorgestellt werden.

Dem Kettler Verlag danken wir für die gewohnt professionelle und zugewandte Begleitung; unser Dank gilt namentlich Matthias Koddenberg, Mareike Füchter und Annette Jeschke. Mit großem Verständnis und kreativer Energie hat sich die Buchgestalterin Judith Anna Rüther auf unser Projekt eingelassen und dem Buch seine Form gegeben. Dafür danken wir sehr herzlich.

»Und so etwas steht im Ruhrgebiet...« titelte eine Zeitung zur Eröffnung unserer Ausstellung im Museum Folkwang im September 2020. Eigentlich eine verwunderliche Verwunderung, ist das Ruhrgebiet im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts doch die Region mit den meisten Kulturbauten in Deutschland, in Europa, ja wahrscheinlich sogar weltweit geworden. Zu dieser Entdeckung lädt dieses Buch ein.

Hans-Jürgen Lechtreck

Wolfgang Sonne

Barbara Welzel

# INHALTS- VERZEICHNIS

**Grußwort**  
16–19

**Vorwort**  
Hans-Jürgen Lehtreck,  
Wolfgang Sonne  
Barbara Welzel  
20–25

**Liste wichtiger Kulturbauten  
(Museen, Theater, Konzert-  
häuser) im Gebiet des RVR  
im Innenumschlag**

**Impressum**  
398

## MINIATUREN

Von der Gleichzeitigkeit  
der Spielräume  
**Das Musiktheater im  
Revier**  
Anna Kloke  
28–41

Bezug zur Außenwelt  
**Josef Albers Museum  
Quadrat, Bottrop**  
Christin Ruppio  
134–149

Am bemerkenswertesten  
Bauplatz der Duisburger  
Innenstadt  
**Mercatorhalle, Duisburg**  
Sonja Pizonka  
252–265

Kataloge von Avantgarden  
**Das Baukunstarchiv NRW**  
Christos Stremmenos  
58–73

Juwel des Nordens  
**Naturmuseum Dortmund**  
Christin Ruppio  
150–163

Tanz auf dem Mühlespiel  
**Das Bürgerhaus  
Oststadt in Essen**  
Anna Kloke  
266–279

Der öffentliche  
Charakter des Gebäudes  
**Museum Folkwang, Essen**  
Sonja Pizonka  
104–117

»Von Turku bis Essen«  
**Das Aalto-Theater**  
Christin Ruppio  
222–237

UmBAUkultur  
**Die Transformation  
des Dortmunder U**  
Niklas Gliesmann  
280–293

Zwischen tausend  
Plateaus  
**Das Kunstmuseum  
Gelsenkirchen**  
Christos Stremmenos  
118–133

»Nicht mehr die Spur  
von Beengtheit«  
**Grillo-Theater, Essen**  
Sonja Pizonka  
238–251

Ein Haus in der  
Straßenlandschaft  
**U-Fotos**  
Barbara Welzel  
294–307

## ESSAYS

Das Dortmunder U  
**Foto-Essay**  
Lukas Höhler  
1–15

Auf dem Weg in die Stadt  
**Über die Architektur  
von Kunstmuseen**  
Hans-Jürgen Lehtreck  
42–57

Bewahren, Erforschen,  
Ausstellen  
**Das Baukunstarchiv NRW**  
Regina Wittmann  
74–89

Weiterbauen  
**Palimpsest und  
Kombination**  
Christin Ruppio  
90–103

**Die Tradition der  
Kulturbauten in  
den Städten des  
Ruhrgebiets**  
Wolfgang Sonne  
164–185

Im Wettbewerb  
**Neue Stadtkronen  
für Gelsenkirchen,  
Duisburg und Essen**  
Anna Kloke  
186–201

Begegnung, Umschau  
und Ausschau  
**Bauten für Kunst und  
Kultur im Ruhrgebiet  
und ihre Standorte**  
Sonja Pizonka  
202–221

Im Revier der  
Transparenzen  
**Architekturdiskurse  
für eine  
Nachkriegsgesellschaft**  
Christos Stremmenos  
308–327

ZukunftsSPUREN  
**Ein Audioguide als  
Werkzeug für Wissen-  
schaftskommunikation  
und kulturelle Teilhabe**  
Judith Klein  
328–341

Stadt Bauten Ruhr  
**Lehre**  
Anna Kloke,  
Sonja Pizonka,  
Christin Ruppio,  
Christos Stremmenos  
342–357

Verortung im  
ortlosen Semester  
**StadtSPÄHER im  
Lockdown**  
Barbara Welzel  
358–375

»Und so etwas steht  
in Gelsenkirchen ...«  
**Die Ausstellung**  
Anna Kloke,  
Sonja Pizonka,  
Christin Ruppio,  
Christos Stremmenos  
376–389

Kultur@Stadt\_Bauten\_Ruhr  
**Das Buch**  
Judith Anna Rüther,  
Barbara Welzel  
390–397

# VON DER GLEICHZEITIG- KEIT DER SPIELRÄUME DAS MUSIKTHEATER IM REVIER ANNA KLOKE

»Die Stadt der tausend Feuer und des Ruhrzoos hat mit dem Theaterneubau ihren kulturellen Lebenswillen um ein modernes Manifest bereichert.«<sup>1</sup>  
Westfalenspiegel

A

Fotografie, Abzug auf Papier,  
12,8 × 17,6 cm, ca. 1960.

B

Zeitung, Westfalenspiegel 11 (1959),  
29,7 × 21 cm.

C

Fotografie, Abzug auf Papier,  
6 × 8,9 cm, ca. 1959.

D

Fotocollage (Ausschnitt), Fotoabzüge  
auf Papier, Markierungen/Handschrift  
mit Buntstift, beides auf Karton,  
20,5 cm × 20 cm, Original: 40 × 50 cm,  
Werner Ruhnau, ca. 1959.

E

Zeichnung einer Stadtvision für  
Gelsenkirchen, verschiedene  
Techniken auf Papier, 18,2 × 23,9 cm,  
Werner Ruhnau, ohne Datum.

F

Perspektive der Theaterfoyers mit  
Schwammreliefs, Farbe auf Karton,  
auf Fotokopie montiert und auf Karton  
aufgezogen, 49,8 cm × 119,6 cm,  
Werner Ruhnau, undatiert.

G

Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen,  
Werner Ruhnau, Fotografien von  
Detlef Podehl, 2020.

Alle Archivalien zeigen die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen  
(heute: Musiktheater im Revier) und stammen aus  
dem Bestand Werner Ruhnau im Baukunstarchiv NRW.





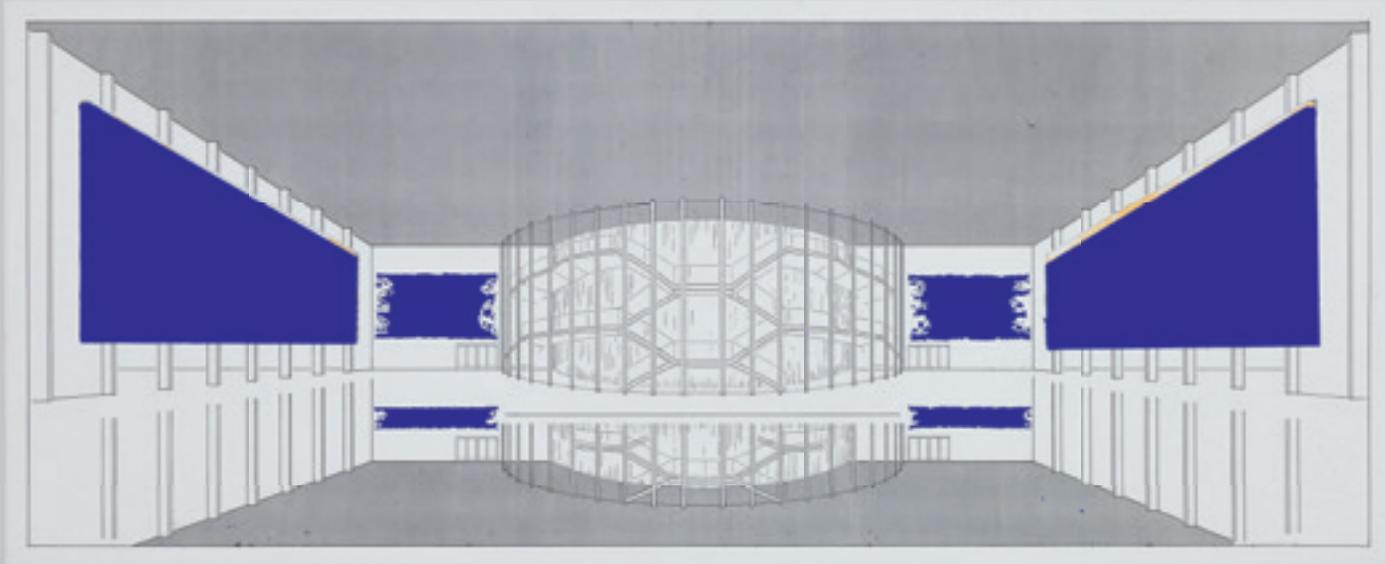
A



G



G



F

G



C



D

G



E



B

Eine weiß leuchtende Vitrine, raumgreifend und streng axialsymmetrisch komponiert, bildet auf einer um 1960 entstandenen Fotografie (Abb.A) einen starken Kontrast zu den Rauchschwaden der Schloten am Horizont. Wird hier aus der Vogelperspektive das »Musiktheater im Revier« wie ein soeben gelandetes Ufo in der Kulisse einer Industriestadt im Wiederaufbau gezeigt, so blendet der Blick des Fotografen in der Novemberausgabe des Westfalenspiegels von 1959 (Abb.B) diese Rahmenbedingungen aus. Vor strahlendem Himmel wird hier das Theater aus der Sicht eines Flaneurs, der das ordentlich vor Ladenlokalen geparkte Symbol des deutschen Wirtschaftswunders passiert, inszeniert. Erst im Text wird auf einen vermeintlichen Culture Clash hingewiesen: Die »Stadt der tausend Feuer« habe mit dem Theater »ihren kulturellen Lebenswillen um ein modernes Manifest bereichert«<sup>2</sup>. Wo Industrien sich zu einer »Sinfonie der Arbeit« verbündet und Fußball und Galopprennen zu Hause seien, werde »nun auch den Musen ein würdiges, neues Heim« errichtet.<sup>3</sup>

Zwar mangelte es Gelsenkirchen, durch Industrialisierung und Eingemeindungen rasant zur Großstadt angewachsen, bereits vor dem Zweiten Weltkrieg an öffentlichen Kulturbauten, jedoch boten unter anderem Behelfsbühnen in Kinos, Gaststätten und städtischen Einrichtungen dem kulturellen Leben Entfaltungsmöglichkeiten. So gab es auch in der 1935 neu errichteten Stadthalle eine Bühne für Theateraufführungen, die jedoch im Krieg zerstört wurde und 1955 Ersatz fand durch einen Umbau des Konzertsaals im Hans-Sachs-Haus. Ein von der Stadt in Auftrag gegebenes Gutachten zum Bau eines neuen Theaters betonte 1952 die städtebauliche Bedeutung genau dieses Backsteingebäudes nach einem Entwurf des Architekten Alfred Fischer. Auf Grundlage des Gutachtens wurde daher in einem Wettbewerb die Position des neuen Theaters an der Florastraße als »städtebauliches Gelenk«<sup>4</sup> zwischen dem Hans-Sachs-Haus und der neuromanischen Georgskirche an der Florastraße festgelegt (#Essay Im Wettbewerb). Der anfangs noch nicht versperrte Blick aus dem verglasten Theaterfoyer auf das Hans-Sachs-Haus ist

auf einem Archivfoto dokumentiert (Abb. C links). Das Bild lässt den Stadtraum wie eine Guckkastenbühne wirken: Wie von einem Logenplatz laden in Position gebrachte Stühle, eigens vom Architekten für das Gebäude entworfen, zum Betrachten des Schauspiels auf der Straße ein.

Diese bewusste Inszenierung einer Gleichzeitigkeit der Spielräume stammt von dem Architekten Werner Ruhнау, Jahrgang 1922, der 1955 mit dem Bau der »Städtischen Bühnen Gelsenkirchen«, später umbenannt in »Musiktheater im Revier«, beauftragt wurde.<sup>5</sup>

Neben dem sogenannten »Kleinen Haus«, das der Essener Architekt in einer zweiten Wettbewerbsstufe aus einem Nebengebäude mit Probephöhne entwickelte, bildet das sogenannte »Große Haus« den Schwerpunkt des Ensembles mit vorgelagertem Platz. Der axialsymmetrische, quaderförmige Baukörper des Großen Hauses schwebt an der Eingangsseite über einem zurückgesetzten schwarz gekachelten Sockel. Darüber erstreckt sich die Glasfassade, die den Blick auf die beiden Foyers freigibt. Sie dehnen sich über die komplette Fassadenbreite aus und sind durch eine weiß verputzte Rückwand mit mittlerer Treppenrotunde vom dahinterliegenden Auditorium getrennt. Der Eingang zum Haus befindet sich in einem vorgelagerten eingeschossigen Flachbau auf der Mittelachse, der frontal vollflächig mit einer Skulptur des Künstlers Robert Adams versehen ist. Über allem thront der Bühnenturm, der in den 2000er Jahren infolge technischer Ertüchtigungen vergrößert werden musste.

Eine zweigeschossige, vollverglaste Brücke schafft eine Verbindung zum Kleinen Haus an der Westseite, das im Gegensatz zum Zweirangtheater im Großen Haus mit über 1000 Sitzplätzen nur 336 Besuchern auf freier Bestuhlung Platz bietet. Der mit grauen Natursteinplatten verkleidete Quader unter bleiverkleidetem Dach scheint über einem zurückspringenden, verglasten Sockel mit offener Pfeilerloge zu schweben. Auch das Pausenfoyer im ersten Obergeschoss verfügt zur Overwegstraße hin über eine vollflächige Verglasung. An der Wand befindet sich eine Installation des Künstlers Jean Tinguely, die auch

auf einer Fotocollage Ruhнау zu erkennen ist (Abb. D, Ausschnitt Fotocollage, Foto oben Mitte).

Die Bilder erzählen im wahrsten Sinne des Wortes vom Zusammenspiel der am Bau Beteiligten. So verstand Ruhнау sich »als Intendant oder Regisseur, der gemeinsam mit bildenden Künstlern und Fachleuten wie Statikern, Handwerkern, Akustikern ein Werk gestaltet.«<sup>6</sup> Nach einem Wettbewerb wurde im Februar 1958 eine internationale Künstlergruppe mit der künstlerischen Ausgestaltung des Theaters beauftragt. Die aus Kontaktabzügen zusammengesetzte Collage vermittelt den Eindruck von einem Baugeschehen, dessen Eigenheit auch im zeitweiligen Zusammenleben der Künstler auf der Baustelle nach dem Vorbild einer mittelalterlichen Bauhütte begründet ist. Zu Ruhnaus »Sonderfachleuten für Ästhetik«<sup>7</sup> zählten neben dem bereits erwähnten Franzosen Jean Tinguely und dem Briten Robert Adams auch der deutsche Künstler Norbert Kricke, von dem ein Relief an der Außenwand des Kleinen Hauses stammt. Aus Berlin angereist, gestaltete Paul Dierkes die Rotunde im Foyer des Großen Hauses. Eine tragende Rolle wurde vor allem Yves Klein zuteil, der hier in der Collage auf einer Hebebühne vor seinen ultraarminblauen »reliefs éponge« zu sehen ist. Diese Schwammreliefs auf sechs Wandtafeln etablierten sich zu einer Art Markenzeichen des Theaters (Abb. F). Die Glasfassade des Großen Hauses ist ihre Vitrine, die insbesondere bei Dunkelheit die Kunstwerke in Szene setzt. So kommt nicht nur das zahlende Publikum, sondern auch der Passant in einen Kunstgenuss.

Ruhnau betonte stets, dass die Transparenz des Gebäudes nicht nur zeittypisch als Abbild demokratischer Offenheit gedacht war, sondern dem »homo ludens«<sup>8</sup> eine Fortführung der Bühne in die Foyers und darüber hinaus in die Stadtgesellschaft ermöglichen sollte. Wie in verschiedenen Manifesten und anderen Publikationen dargelegt, verstand Ruhнау das Theater als Testlauf neuen gesellschaftlichen Miteinanders,<sup>9</sup> das in der Stadt nicht nur sichtbar, sondern auch erlebbar sein sollte. So ist das Haupthaus mit seinen offenen Foyers, wie bereits erwähnt, bewusst als Fenster und Schaukasten zur Stadt angelegt.

Mit Hilfe einer Zentralperspektive stellte Ruhnau um 1960 in einer gezeichneten Stadtvision (Abb. E) das Theater in den Mittelpunkt einer weiteren städtebaulichen Entwicklung. Die Zeichnung verdeutlicht den umfassenden Gestaltungsanspruch des Architekten und steht stellvertretend für dessen zeitlebens andauernde Beschäftigung mit dem Gebäude. So mischte er sich in Debatten zur Stadtplanung ein und war zuletzt zu Beginn der 2000er Jahre in Partnerschaft mit seinem Sohn Georg Ruhnau mit Sanierungsmaßnahmen beauftragt. Von Beginn betrieb Ruhnau offensiv international Öffentlichkeitsarbeit (#Essay Im Revier der Transparenzen) für das 1997 unter Denkmalschutz gestellte Haus und dokumentierte diese für sein eigenes Archiv, das post mortem 2018 in den Besitz des Baukunstarchivs NRW überging. Der allein im Umfang bemerkenswerte Nachlass (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen) weist eine große mediale Vielfalt auf und lässt das Musiktheater als das frühe Schlüsselwerk Werner Ruhnau erkennen.

## Anmerkungen

- 1 Gelsenkirchen, in: Westfalenspiegel, Nr. 11, November 1959, o. S. (ohne Autor).
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Gutachten – Theaterneubau, Stadtarchiv Gelsenkirchen, GE 14/28, Keller 6, Anl. 2, ohne Seitenangabe.
- 5 Verschiedene Dokumente aus dem Wettbewerbsverfahren nennen das Architekten-Team Münster als Teilnehmer und Erstplatzierte des Wettbewerbs zum Bau der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen (Beispiel: StA 41, Wei/G 279, 20.1.1955). Zum Architekten-Team Münster zählte neben Werner Ruhnau, Max von Hausen und Ortwin Rave auch der 1955 ausgeschiedene Harald Deilmann; gemeinsam planten sie das Theater Münster. 1956 machte sich Werner Ruhnau mit einem eigenen Büro selbstständig. Gerichtsverfahren in den Jahren 2010 und 2011 bestätigten Ruhnau die Alleinurheberschaft für die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen; Quelle: Landgericht Bochum, I-22 U 20/11 I-8 O 233/10.
- 6 Museum für Architektur und Ingenieurkunst, Stadt Gelsenkirchen (Hg.), Werner Ruhnau: Der Raum, das Spiel und die Künste, Berlin 2007, S. 6.
- 7 Ebd., S. 35.
- 8 Werner Ruhnau berief sich auf die Theorien des niederländischen Philosophen Johan Huizinga (1872–1945), der in seinem Werk »Homo ludens – Spiel als Ursprungsort von Kultur« (1939) beschrieb, wie der Mensch im Spiel kulturelle Systeme erlernt.
- 9 Vgl. Werner Ruhnau, Der Theaterarchitekt als Theaterprophet. Werner Ruhnau über seine Ansichten, in: werk. Die Schweizer Monatschrift für Architektur, Kunst, Künstlerisches Gewerbe, September 1960, S. 18.

AUF DEM WEG  
IN DIE STADT  
ÜBER DIE  
ARCHITEKTUR  
VON  
KUNSTMUSEEN  
HANS-JÜRGEN  
LECHTRECK

1



Museum Folkwang, Essen, Neubau, Blick auf den Besuchereingang, Werner Kreuzberger, Erich Hösterey und Horst Loy, Fotograf: L.v. Endrefy, ca. 1965, Archiv Museum Folkwang.

Ausstellung 12 deutsche Bildhauer in der Gruga, Essen, 1969, Ausstellungsansicht mit Werken von Franz Rudolf Knubel, Fotografin: Liselotte Witzel, Archiv Museum Folkwang.



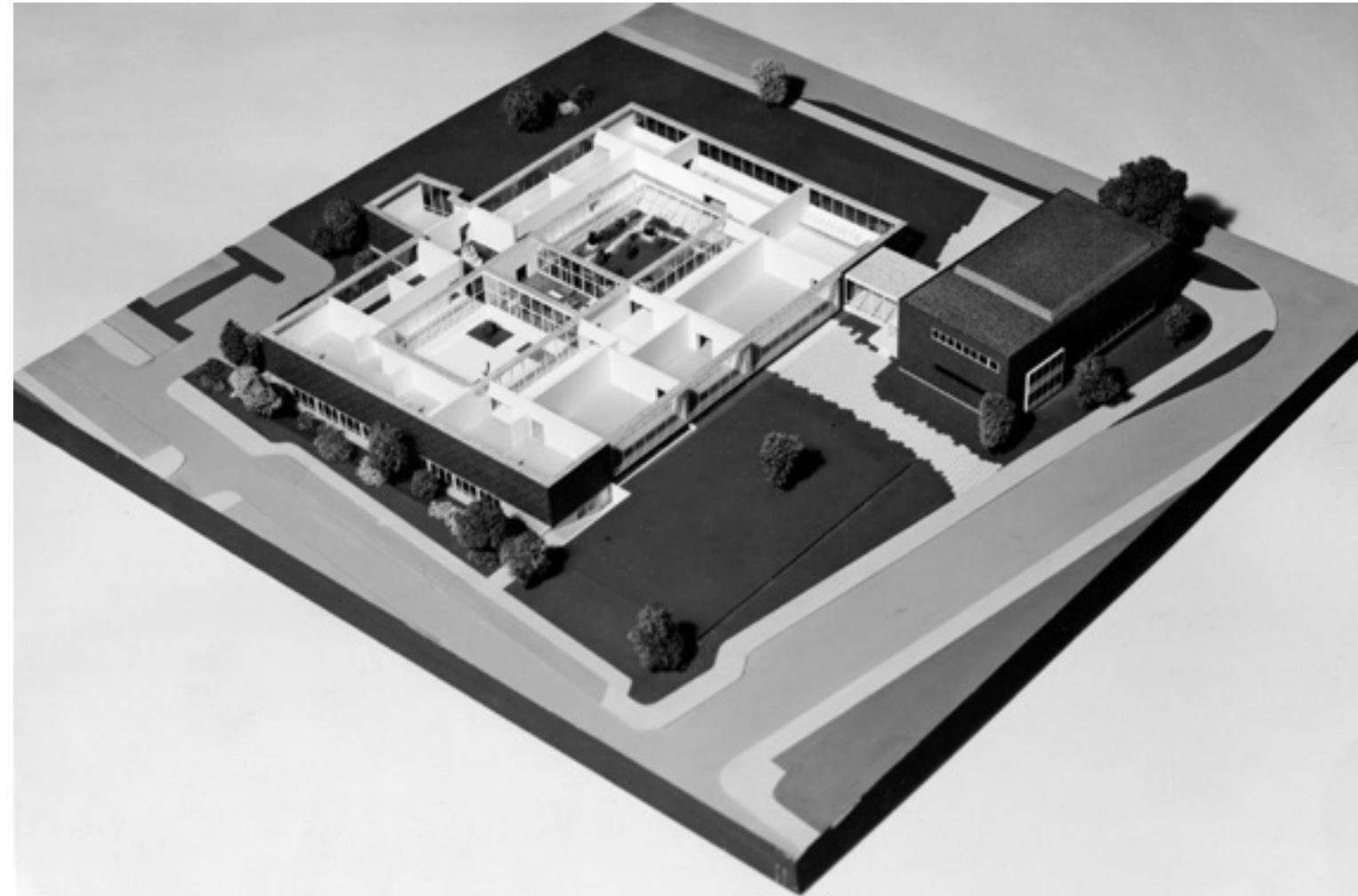
2

Museum Folkwang, Essen, Große Galerie, Edmund Körner, Fotograf: Albert Renger-Patzsch, um 1930, Archiv Museum Folkwang.



3

4



Museum Folkwang, Essen, Modell des Neubaus, Werner Kreuzberger, Erich Hösterey und Horst Loy, Fotografie, ca. 1955, Archiv Museum Folkwang.



Museum Folkwang, Essen, Museumszentrum,  
Blick in die Eingangshalle, Arbeitsgemeinschaft  
Essener Museen, Fotografie, ca. 1985, Archiv  
Museum Folkwang.

»Eine Ausstellung machen heißt auch, den Ort miteinzubeziehen, in dem diese Ausstellung stattfindet. Das bedeutet den Einbezug der gesamten Institution, ihrer unmittelbaren Umgebung und ihres Standortes in der Stadt.«<sup>1</sup> Remy Zaugg

Das Museum, insbesondere das Kunstmuseum, um das es im Folgenden gehen wird, zählt heute wie der Bahnhof und das Warenhaus zu denjenigen Gebäuden, die für die meisten Menschen ganz selbstverständlich zu einer (Groß-)Stadt dazugehören. Seit dem 19. Jahrhundert gilt es zudem als eine der prominentesten und prestigeträchtigsten Bauaufgaben städtischer Architektur, unabhängig davon, ob ein kompletter Neubau zu entwerfen ist oder ein bereits vorhandenes Gebäude für die neue Nutzung umgebaut werden soll (#Essay Die Tradition der Kulturbauten). Für das Museum in einem für diesen Zweck errichteten Gebäude haben sich dabei sehr schnell bestimmte Grundrisse, Raumtypen und Erschließungskonzepte als besonders geeignet und zweckmäßig durchgesetzt.<sup>2</sup> Darüber hinaus sind Museumsgebäude bis heute auf ganz unterschiedliche Weise und keineswegs nur aufgrund eines bestimmten Baustils und/oder Formenrepertoires als Stadtbauten kenntlich. Das Gebäude des Pariser Louvre ist ein ehemaliger Königspalast im Zentrum der Hauptstadt, der Standort des Kunsthistorischen Museums in Wien geht auf die Stadterweiterung nach Niederlegung der Stadtmauern zurück, der Neubau der Neuen Nationalgalerie Berlin steht im Kontext der 1961 erfolgten Teilung der Stadt, und die Tate Modern entstammt dem Um- und Ausbau eines stillgelegten Kraftwerks.

Eine Typologie des Museums ist nicht ohne weiteres möglich, denn die Bauaufgabe wird stets sowohl aus architektonischer bzw. städtebaulicher Perspektive als auch aus der Perspektive der Kunst diskutiert und definiert.<sup>3</sup> Auseinandersetzungen über Form und Funktion, künstlerische Autonomie und Auftragsarbeit, Deutungshoheit und gesellschaftliche Bedeutung, wie sie in der Regel zwischen

48 Architekt\*innen und Auftraggeber\*innen einerseits, und zwischen Künstler\*innen und Kunst sammelnden Personen und Institutionen andererseits geführt werden, treffen dabei aufeinander, treten miteinander in Konkurrenz und potenzieren sich dadurch häufig gegenseitig. In dieser Gemengelage wird die Beziehung des Museums zur Stadt (als Bauwerk und Institution), das heißt seine Wahrnehmung und Nutzung durch die Stadtgesellschaft, immer wieder neu interpretiert und architektonisch und programmatisch unterschiedlich ausgestaltet – nicht nur im Nacheinander des historischen Wandels, sondern auch im zeitlichen Nebeneinander konkurrierender Konzepte. Die Entwicklung der Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert hat Stanislaus von Moos deshalb schon vor etwas mehr als zwanzig Jahren als eine »Explosion der typologischen Konventionen und formalen Themen« bilanziert.<sup>4</sup> In ihrer Summe sind die Gebäude und ihre »Biographien« zugleich ein gebautes Archiv der Institution Museum im Spannungsfeld von Kunst(-geschichte), Architektur (-geschichte) und Stadt(-entwicklung).

Spezifisch für die Beschäftigung mit der Bauaufgabe Museum und die Auseinandersetzung über Museumsarchitektur ist von Anfang an die Innenarchitektur der für die Ausstellung von Kunst bestimmten Räume; die Gestaltung des Äußeren und insbesondere der Fassade bleibt über viele Jahrzehnte nur allgemein – als Kennzeichnung repräsentativer Stadtbauten der bürgerlichen Gesellschaft – darauf bezogen. Das hat sich bis heute nicht grundsätzlich geändert, auch wenn Museumsgebäude inzwischen eine Vielzahl von räumlichen und technischen Anforderungen zu erfüllen haben (Ausstellungs- und Veranstaltungsräume, Depots, Werkstätten, Büros, Garderobe, Toiletten, Gastronomie, Verkaufsflächen usw.) und mehr denn je als wichtige Faktoren der Stadtentwicklung angesehen werden. Noch immer ist ein Kunstverständnis vorherrschend, wonach das Museum im Zusammenspiel mit den darin ausgestellten Werken eine Gegenwart bildet zu einem von Mechanisierung und Rationalisierung bestimmten Alltag.<sup>5</sup> Diese Gegenwart findet ihre architektonische

Form im fensterlosen Oberlichtsaal, der die Kunst vor der Außenwelt abschirmt.<sup>6</sup> Blickbeziehungen zum Außenraum des Museums und zur städtischen Umgebung fehlen oder werden den Besucher\*innen nur in kleineren, den Oberlichtsälen nachgeordnete Räumen angeboten. Die dem Museum anhaftende sakrale Wirkung, die auch in seiner Bezeichnung als Musentempel zum Ausdruck kommt, hat hauptsächlich darin ihre Ursache.

Kritisiert wird die räumliche Abschottung des Museums und seine gründerzeitliche Ausgestaltung zu einem Gesamtkunstwerk rückwärtsgewandter Stilgeschichte zuerst von Künstler\*innen der Moderne, die für sich in Anspruch nehmen, dass ihre auf die Lebenswirklichkeit und Alltagserfahrungen der eigenen Gegenwart bezogene Kunst ohne eine derartige, architektonisch definierte Rahmung auskommen kann. Die Museumsreformbewegung in den Jahrzehnten um 1900 reagiert auf dieses künstlerische Selbstverständnis und die dazu komplementäre moderne Massengesellschaft mit einer Neukonzeption der Museumsarbeit.<sup>7</sup> Diese richtet sich von nun an nicht nur an Gebildete und Künstler\*innen, sondern an die Gesellschaft als Ganzes. Ihr wichtigstes Instrument sind Wechsausstellungen zur Gegenwartskunst, die von Vorträgen und Seminaren sekundiert werden und die Beziehung zwischen Museum und Stadt dynamisieren. Zu diesem Zweck wird die Nutzung der Ausstellungsräume flexibilisiert (etwa durch mobile Wandsysteme) und das Raumprogramm des Museums um einen Vortragssaal und einen Studien- oder Seminarraum erweitert, in dem sich Besucher\*innen Werke aus der Sammlung vorlegen und erklären lassen können. Die bis dahin als statisch wahrgenommene Institution wird zu einem städtischen Veranstaltungsort, der mit seinen Bildungsangeboten – Ausstellungen, Vorträge, Seminare – Inspiration und Impulsgeber für die gesamte gesellschaftliche und künstlerische Entwicklung einschließlich der Architektur sein will.<sup>8</sup> Aufgabe der Museumsarchitektur ist es dabei, durch eine zurückhaltende »zweckrationale« Gestaltung<sup>9</sup> der Ausstellungsräume die dort präsentierten Werke in ihrer Eigenästhetik zu unterstützen

(Abb. 3). In dieser dienenden Funktion soll sie sozusagen unsichtbar bleiben und ihre beabsichtigte Wirkung auf das Publikum unmerklich ausüben: »Der Raum um ein Gemälde herum ist wie die Stille im Umfeld der Musik.«<sup>10</sup> Von dieser neuen Form der Präsentation hängt für die Museumsreformer die »Lebendigkeit der Museen« ab.

Dass die architektonische (Neu-)Gestaltung des Museums bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf seine Innenarchitektur konzentriert bleibt, mag im Einzelfall Opportunitätsgründe haben (das existierende Gebäude ist erst wenige Jahrzehnte alt oder die Finanzierung eines Neubaus unmöglich). Vor allem aber ist sie Ausdruck des auch für die Protagonist\*innen der Museumsreform nahezu unveränderten Verhältnisses des Museumsgebäudes zu seiner städtischen Umgebung. In der öffentlichen Debatte anlässlich der Eröffnung der neu gebauten Hamburger Kunsthalle (1919) wird das auf prägnante Weise deutlich. Während Kritiker\*innen des Neubaus die »Starrheit und Nüchternheit« und das »Kastenartige« des Gebäudes bemängeln, argumentiert ihr damaliger Direktor Gustav Pauli, »der Neubau (stelle sich) als ein Nutzbau dar, der aus der Forderung günstigster Schaustellung der Kunstwerke gleichsam von innen nach außen erwachsen [sei].«<sup>11</sup> Das in diesem Beispiel augenfällige Dilemma der Bauaufgabe Museum, außen mit einer repräsentativen Architektur die gesellschaftliche Bedeutung und den ästhetischen Anspruch der Institution zu signalisieren und innen eine für die Ausstellung von Kunst geeignete Raumschale anzubieten, bestimmt auch die weitere Entwicklung der Museumsarchitektur im 20. und 21. Jahrhundert. Insofern könnte bereits der Unterschied zwischen dem Außenbau des Museum Folkwang in Hagen (heute: Osthaus Museum; ab 1898; Fertigstellung 1902) und seiner Innenarchitektur und Ausstattung als symptomatisch bezeichnet werden; tatsächlich geht er aber hier auf einen Wechsel des entwerfenden Architekten und den daraus resultierenden Stilwechsel zurück (#Essay Weiterbauen).<sup>12</sup>

Programmatisch knüpft die Museumsarbeit in der neu gegründeten Bundesrepublik zunächst an die Museumsreform der Zwischenkriegs-

zeit an. Ihre Wirkungsabsicht und öffentliche Wahrnehmung sind jetzt jedoch in einem hohen Maße auch eine Reaktion auf die nationalsozialistische Gewaltherrschaft und Kunstideologie. Die Ausstellungs- und Sammlungspolitik soll zur »Wiedergutmachung« an den verfemten und vor 1945 mit Ausstellungsverbot belegten Künstler\*innen beitragen und der Befriedigung eines kulturellen Nachholbedarfs dienen, der dem Publikum gleichermaßen unterstellt und verordnet wird.<sup>13</sup> Die Beauftragung von emigrierten und zurückgekehrten Vertreter\*innen des Neuen Bauens und die Übernahme des Internationalen Stils selbst durch Architekt\*innen, die im Dritten Reich bauen dürfen, erfüllte in der Nachkriegszeit eine damit vergleichbare, anfänglich noch sehr umstrittene kulturpolitische Funktion – als demonstrative Abkehr vom Monumentalismus des Nationalsozialismus und als »Bauen für die Demokratie« (#Essay Im Revier der Transparenzen).<sup>14</sup> Die Verwendung von Glas und Stahl in der Museumsarchitektur seit den 1950er Jahren ist in diesem Sinne beschrieben worden, selbst wenn sie – wie im Fall der Neuen Nationalgalerie Berlin von Ludwig Mies van der Rohe (ab 1965; Fertigstellung 1968) – weniger auf eine spezifische und zweckmäßige Interpretation der Bauaufgabe als auf den Personalstil des Architekten zurückgeht.<sup>15</sup>

Tatsächlich wird die Transparenz, die diese Baustoffe ermöglichen, in anderen Museumsbauten dieser Zeit sehr differenziert dafür eingesetzt, verschiedene Raumsituationen für die Ausstellung von Kunstwerken zu schaffen und damit zugleich die Beziehung des Museums zur Stadt neu zu definieren (#Miniatur Quadrat). Der erste Neubau des Museum Folkwang in Essen (ab 1956; Fertigstellung 1960) ist dafür eines der prominentesten Beispiele (Abb. 4; #Miniatur Museum Folkwang). Die um zwei Innenhöfe gruppierten Ausstellungsräume bestehen aus drei Oberlichtsälen, verschiedenen Seitenlichtsälen und -kabinetten sowie Hofumgängen. Letztere weisen ebenso wie die drei nach Süden gerichteten Seitenlichtsäle bodentiefe Glasfenster auf; in den übrigen, kleineren Räumen fällt das seitliche Licht durch

52 in etwa zwei Meter Höhe verlaufende Fensterbänder ein. Diese teils traditionellen, teils modernen Raumtypen erfüllen dabei unterschiedliche Aufgaben. Während die Oberlichtsäle und die nach innen geöffneten Hofumgänge eine »wünschenswerte Abgeschlossenheit nach außen« anbieten, die als für die Präsentation von Werken des 19. Jahrhunderts besonders geeignet gilt, werden in den drei großen, von außen vollständig einsehbaren Seitenlichtsälen regelmäßig Wechselausstellungen der klassischen Moderne und zeitgenössischen Kunst veranstaltet.<sup>16</sup> Den von der »Museumsleitung« erhobenen Anspruch, der Neubau habe »für die Zukunft [...] einen möglichst nahen Kontakt zu der Bevölkerung« sicherzustellen, halten viele der damaligen Kritiker\*innen für erfüllt: »[D]er Besucher wird den Werken direkt zugeführt. Er kann sich anlocken, kann sich verführen lassen, kann Vergleiche anstellen – ziemlich mühelos.«<sup>17</sup> (Abb. 1)

Doch es sind auch negative Stimmen vernehmbar; zwei davon kommen aus dem Museum selbst bzw. seinem direkten Umfeld und verweisen auf für die weitere Entwicklung der Museumsarchitektur wichtige Aspekte. Bereits in der Planungsphase erklärt Adalbert Colman als Vorsitzender des Folkwang-Museumsvereins und Mitglied des Kuratoriums, es müsse im Interesse der Stadt liegen, »einen Bau zu errichten, der wie ein Fanal wirkt und ihre Stellung als Kulturmetropole des Industriegebietes überzeugend repräsentiert«.<sup>18</sup> Übersetzt in die heutige Diktion denkt Colman bereits an eine für das Stadtmarketing geeignete signature architecture; für ihn kommt deshalb nur ein international renommierter Architekt wie der von ihm bereits kontaktierte Mies van der Rohe infrage. Schon bald nach der Fertigstellung des neuen Museum Folkwang werden zudem die schwierigen klimatischen Verhältnisse in den einstöckigen und großflächig verglasten Ausstellungsräumen problematisiert und öffentlich gemacht: Aus konservatorischer Sicht passen bei diesem »schlichten, sommerlichen Bau« das Äußere und Innere ausgerechnet im Sommer überhaupt nicht zusammen.<sup>19</sup> In der Museumsarchitektur werden Oberlichtsäle die Regel, großflächig verglaste Seitenlichtsäle die Ausnahme bleiben.

53 Eine sehr viel grundsätzlichere Kritik, nicht am Museum Folkwang und seinem Neubau, sondern an der Institution Museum formulieren die Teilnehmer einer internationalen Tagung zum Thema »Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen«, die im September 1963 in Essen stattfindet; ihre Forderungen sind kennzeichnend für die Reformbestrebungen der 1960er und 1970er Jahre: Neue Zielgruppen (Arbeiter, Kinder und Jugendliche) sollen aktiv angesprochen, Schwellenängste abgebaut, Ausstellungen und Veranstaltungen besucherfreundlicher konzipiert werden.<sup>20</sup> Für die Museumsarchitektur ergeben sich dadurch neue Aufgaben. Das Raumprogramm wird dauerhaft erweitert, und das Äußere der Gebäude, insbesondere ihre Eingangssituation, erfährt eine Vielzahl baulich sehr unterschiedlicher Ausgestaltungen, immer mit dem Ziel, die Sichtbarkeit bzw. Zugänglichkeit des Museums im städtischen Zusammenhang zu verbessern – einer der entscheidenden Gründe für die eingangs zitierte typologische und formale »Museums-Explosion«. Neben Vortragssälen und Veranstaltungsräumen sind ab den 1970er Jahren auch Cafés oder Restaurants, Ladenlokale und für die Besucher\*innen geöffnete Bibliotheken feste Bestandteile deutscher Museumsneubauten.<sup>21</sup> In der Folge erhält der Eingangsbereich vermehrt die Funktion und Dimension eines überdachten öffentlichen Platzes, der den Zugang zu den verschiedenen (Bildungs- und Konsum-)Angeboten des Museums organisiert und damit zugleich zwischen dem Stadtraum und den Ausstellungsräumen vermittelt (Abb. 5). Die architektonische Vorstellung, das Museumsgebäude insgesamt wie ein städtisches Zentrum zu organisieren, knüpft daran an und vervielfältigt sie in der Fläche: »Das ideale Museum [...] wäre eine Reihe von Gebäuden, die miteinander durch überdachte Gänge verbunden sind, verglast, wenn es erforderlich ist, um vor den Elementen Schutz zu bieten, mit einer offenen Plaza für Skulpturen und andere Kunstwerke. An dieses Gebiet könnten ein großes freies Gelände oder ein Park und ein großes Gebäude, ähnlich einem Flugzeughangar, angrenzen, wo Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in aufgelockerter Form gezeigt werden

54 könnten.«<sup>22</sup> David Chipperfields Entwurf für den zweiten Neubau des Museum Folkwang (ab 2007; Fertigstellung 2009; #Essay Begegnung, Umschau und Ausschau), der baulich an den Altbau aus den 1950er Jahren anschließt, kann dafür als Beispiel dienen.

Der Auszug aus dem Museum, der für viele künstlerische Positionen seit den 1960er Jahren kennzeichnend ist, hat in gewisser Weise eine Entsprechung im Einzug der Stadt in das Museum. Eine städtische Qualität erhält das Museum für die Besucher\*innen aber auch und gerade durch die Kunst, die jetzt in seinen Räumen ausgestellt wird und dabei häufig mit oder auch gegen die Architektur arbeitet. Während Fotografie, Video- und Plakatkunst ästhetische Erfahrungen der modernen Stadtkultur in den Innenraum befördern, erschaffen Performance, Plastik und Installationskunst dort soziale und räumliche Situationen, die wie andere Orte in der Stadt auch das eine Mal aktive Beteiligung, das andere Mal kontemplative Betrachtung erwarten oder einfordern: »So wie es in der Stadt gewisse ›Bühnen‹ der Aktivität gibt: Straßen mit starkem Verkehr, Arbeitsstellen, Einkaufs- und Versorgungsgebiete, sowie Teile, die der psychologischen Erholung des Individuums und der Gemeinschaft dienen, [...] so verlangt das Museum, von dem hier die Rede ist, geeignete Wege, die diesen verschiedenen Bedürfnissen und Verhaltensweisen Rechnung tragen.«<sup>23</sup> Aus dieser Einsicht heraus äußert sich Paul Vogt, von 1963 bis 1988 Direktor des Museum Folkwang und in den 1970er Jahren (mit-)verantwortlich für die Gründung des Videostudios, der Fotografischen Sammlung und des Deutschen Plakat Museums, im Jubiläumsjahr 1972 zu seinen Bestrebungen für die zukünftige Museumsarbeit in Essen: »Ziel der Planung [...] ist nicht eine radikale Umstrukturierung, sondern eine Einbeziehung neuer Kommunikationsformen. Durch eine erweiternde Aufgabenstellung und eine neue Organisationsform soll (das Museum Folkwang) zu einem selbstverständlichen Bestandteil im Alltagsleben einer Großstadt werden.«<sup>24</sup> Ein wichtiger erster Schritt in diese Richtung sind damals Ausstellungsprojekte wie »12 deutsche

Bildhauer in der Gruga« (1969) und »Szene Rhein-Ruhr« (1972), die einer größeren städtischen Öffentlichkeit demonstrieren, dass Museumsarbeit nicht nur im Museumsgebäude selbst, sondern auch an anderen Orten in der Stadt stattfinden kann (Abb. 2). In der gleichen Zeit, in der das Museum programmatisch im Stadtraum ankommt, wird übrigens damit begonnen, seinen Erfolg daran zu bemessen, ob die Zahl der Museumsbesucher\*innen pro Ausstellung und/oder Jahr die Einwohner\*innenzahlen deutscher Großstädte erreicht.

Über eine zukünftige Museumsarchitektur kann hier nicht spekuliert werden. Die aktuelle digitale Transformation der Institution Museum und ihre Entwicklung zu einem »eMuseum« deuten aber darauf hin, dass der Unterschied zwischen Museum und Stadt für ihre virtuellen Besucher\*innen weiter an Bedeutung verliert. Zukünftiger Museumsarbeit eröffnet sich damit die Aufgabe, beide wieder stärker als real gebaute Räume und in diesem Sinne als zusammengehörig erfahrbar zu machen. Das könnte für sie der Ausgangspunkt einer neuen zeitgemäßen Programmatik sein.

Von heute aus betrachtet dokumentieren die typologisch und formal unterschiedlichen Museumsbauten seit den 1950er Jahren zum einen, wie vielgestaltig und zum Teil konträr die Bauaufgabe Museum in den letzten Jahrzehnten interpretiert und weiterentwickelt wurde; im Ruhrgebiet veranschaulichen das bereits die drei Kunstmuseen in Dortmund, Essen und Gelsenkirchen. Zum anderen gewinnt die Beziehung zwischen Museum und Stadt dadurch eine neue kritische Perspektive. Denn das historische Nach- und Nebeneinander der verschiedenen Debatten darüber, wie eine (Stadt-)Gesellschaft mittels Architektur und Kunst ihr Selbstverständnis nach innen und außen repräsentiert, gibt auch Auskunft über die Sichtbarkeit und Zugänglichkeit der städtischen Räume und gesellschaftlichen Gruppen, in denen diese Debatten ausgetragen und entschieden werden.

- 1 Remy Zaugg, Architektur ausstellen. Gespräch mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron, in: ders., Gesammelte Schriften. Texte, Gespräche, Vorträge, Briefe, Bd. 7, Ausstellen 1984–2004, hg. von Eva Schmidt, Köln 2016, S. 141–194, S. 193.
- 2 Johannes Cladders Jr., Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland, Diss. Universität Osnabrück 1988, bes. S. 15–56.
- 3 Victoria Newhouse, Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998.
- 4 Stanislaus von Moos, Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Angeli Sachs (Hg.), Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten, München 1999, S. 15–27, S. 15.
- 5 Vgl. Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981, S. 39.
- 6 Cladders Jr., Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform, S. 22.
- 7 Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.
- 8 Vgl. Karl Ernst Osthaus, Über die Aufgabe der Museen. Zuschrift an den Arbeitsrat für Kunst, in: Wilhelm R. Valentiner, Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1919, S. 83–88, S. 84: »Der edelste Stoff des Künstlers ist das Leben selbst. [...] Körper, Kleidung, Möbel, Wohnhaus, Straße sind die nächsten Gegenstände der Kunst.«
- 9 Cladders Jr., Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform, S. 47.
- 10 Henri Focillon, Die moderne Museumskonzeption (1921), in: Kristina Kratz-Kessemeier et al. (Hg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellengeschichte 1750–1950, Berlin 2010, S. 134–137, S. 136; das folgende Zitat ebd.
- 11 Zitiert nach Ulrich Luckhardt, »... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen«. Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994, S. 36.
- 12 Der von Osthaus zuerst beauftragte Architekt Carl Gérard wird 1900 von Henry van de Velde abgelöst.
- 13 Vgl. Gerda Breuer (Hg.), Die Zählung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel u. a. 1997.
- 14 Hartmut Frank, Trümmer. Traditionelle und moderne Architekturen im Nachkriegsdeutschland, in: Bernhard Schulz (Hg.), Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1983, S. 43–83, S. 64. Vgl. Werner Durth, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, Braunschweig 1986, bes. S. 312 ff.
- 15 Vgl. Hannelore Schubert, Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz, Stuttgart 1986, S. 13f.
- 16 Horst Loy, Das Museumsgebäude, in: Museum Folkwang Essen (Hg.), Das Museumsgebäude, Essen 1966, S. 13–18, S. 14; das folgende Zitat ebd., S. 16. Vgl. Cladders Jr., Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform, S. 65ff. Bereits 1958, also noch vor der Fertigstellung des letzten Bauabschnitts, wird in den Seitenlichtsälen auf der Südseite sowie in den drei Oberlichtsälen die Ausstellung »Brücke. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus« gezeigt. Ihre Nutzung für Wechselausstellungen endet erst in den 1980er Jahren, als das Museum Folkwang im Neubau des sog. Museumszentrums (ab 1981; Fertigstellung 1983) zusätzliche Ausstellungsräume erhält.
- 17 Anna Manresa, Museum Folkwang. Heimstatt der modernen Kunst, in: Die Welt, 28.5.1960; vgl. Karl Ruhrberg, Ein Museum aus dem Geist der Zeit. Das neue Essener Folkwang-Museum ist vollendet, in: Düsseldorfer Nachrichten, 28.5.1960.
- 18 Zitiert nach der Niederschrift über die Sitzung des Kuratoriums des Museum Folkwang am 15.4.1955 (Archiv Museum Folkwang, Sign. Mf 00215).
- 19 Anna Manresa, Museum Folkwang.
- 20 Deutsche UNESCO-Kommission, Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen. Bericht über ein Seminar, veranstaltet von der deutschen UNESCO-Kommission und dem deutschen Nationalkomitee des ICOM in Essen, 4.–7. September 1963, Köln 1964.
- 21 In Essen wird bereits 1963 über ein gastronomisches Angebot für Museumsbesucher\*innen nachgedacht (s. Heinrich Dittmar, Museum Folkwang möchte die Besucher mit Kaffee bewirten, in: Neue Ruhrzeitung, 15.3.1963). Eine eigenständige Gastronomie gibt es erstmals in den 1980er Jahren im sog. Museumszentrum; im Neubau von 2010 sind das Restaurant und jetzt auch ein Museumsshop mit Buchhandlung ebenfalls in eigens dafür entworfenen und ausgestatteten Räumen untergebracht.
- 22 Charles C. Cunningham, Das Museum der Zukunft, in: Gerhard Bott (Hg.), Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Köln 1970, S. 35–38, S. 37. Vgl. Brigitte Sölch, Struggle for Democracy? Das Museum auf dem Weg in die Stadt, in: Kritische Berichte 46 (2018), H. 2, S. 18–27.
- 23 Vgl. Victor Beyer, Das »verstädterte« Museum«, in: Bott, Das Museum der Zukunft, S. 21–25, S. 25.
- 24 Zitiert nach Hannes Hardering, Das Museum Folkwang will nicht »Museum« bleiben, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 12.8.1972. Das Museum Folkwang Essen besteht seit 1922. Vgl. Paul Vogt, Museum Folkwang Essen. Die Planung für die kommenden Jahre, in: Bott, Das Museum der Zukunft, S. 274–278, die inhaltlich gleiche Formulierung ebd., S. 278.

# KATALOGE VON AVANTGARDEN DAS BAUKUNSTARCHIV NRW CHRISTOS STREMMENOS

A

Informationsbroschüre  
»Dortmund – Das kulturelle  
Leben einer Industriestadt«,  
26,8 × 20,6 cm, 1966.

D

Fotografie, Abzug auf Papier,  
23 × 17 cm, Blick in die Ausstellung  
»De Stijl«,  
Fotograf: Roman Urhausen, 1964.

B

Buchpublikation »Alt-Dortmund«,  
24,2 × 21,2 cm, 1960.

E

Fotografie, Abzug auf Papier,  
12 × 17,4 cm, Diskussionsveranstaltung  
»Können und sollen Architekten  
erzieherisch wirken?«,  
Fotograf: Roman Urhausen, 1959.

C

Ausstellungskataloge des Museums  
am Ostwall,  
»Französische Architektur- und  
Städtebauausstellung 1948/49«,  
28,7 × 20,4 cm, 1948;  
»Walter Gropius«, 19,7 × 17,9 cm, 1953;  
»Arne Jacobsen«, 19,7 × 18,4 cm, 1963; »De  
Stijl«, 29,7 × 20,8 cm, 1964;  
»Gerrit Rietveld«, 21 × 21 cm, 1996.

F

Baukunstarchiv NRW, Dortmund,  
Fotografien von Detlef Podehl, 2020.

»Dies alles, die ›sachlichen‹ Daten wie jene andern, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer ganzen magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriß das Schicksal seines Gegenstands ist. Hier also, auf diesem engen Felde, läßt sich verstehen, wie die großen Physiognomiker zu Schicksalsdeutern werden. Man hat nur einen Sammler zu verfolgen, der die Gegenstände seiner Vitrine handhabt. Kaum hält er sie in Händen, so scheint er inspiriert durch sie, scheint wie ein Magier durch sie hindurch in ihre Ferne zu schauen.«<sup>1</sup> Walter Benjamin

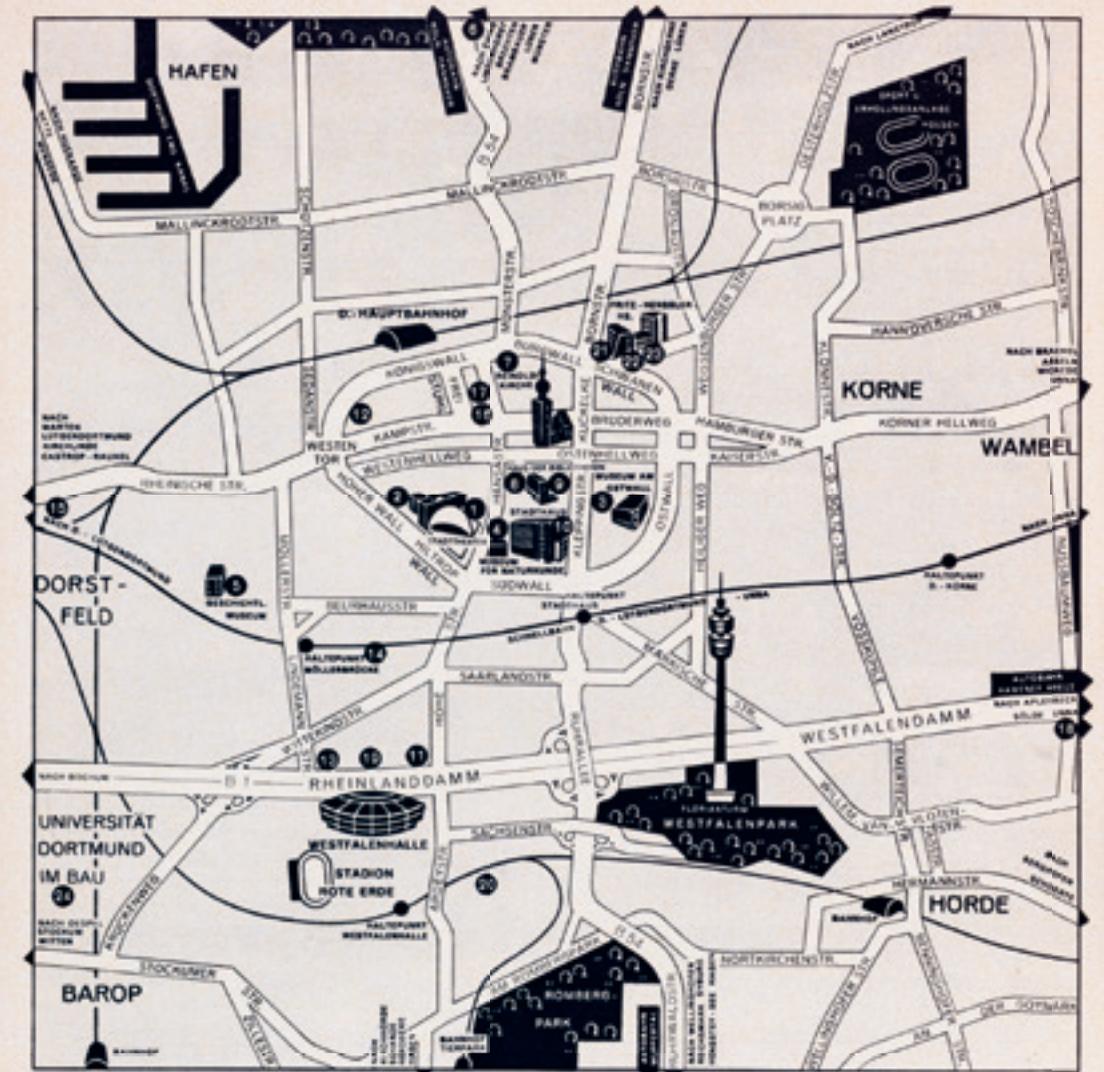


Bild 69 Am Ostwall um 1910, links das frühere Museumsgebäude.



B

A

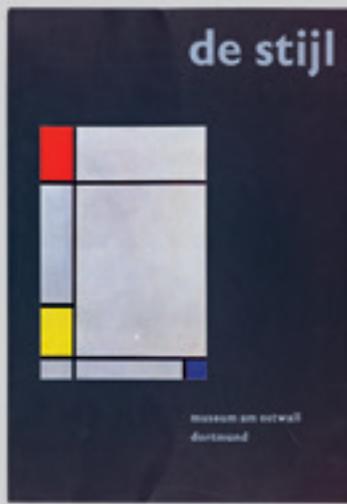
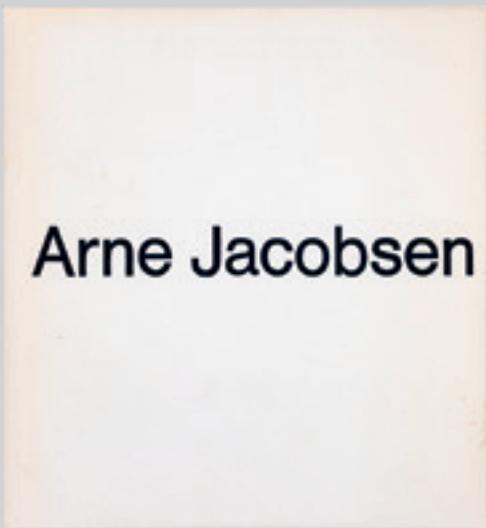
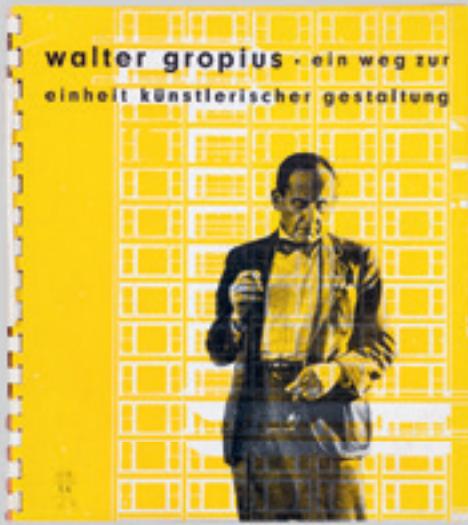


### Kulturstätten im Stadtgebiet Dortmunds

- |                                                          |                                       |                                            |
|----------------------------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------------|
| 1 Opernhaus                                              | Landesbibliothek                      | 17 Jugendmusikschule                       |
| 2 Schauspielhaus                                         | 9 Zeitungswissenschaftliches Institut | 18 Materialprüfungszentrum                 |
| 3 Museum an Ostwall                                      | 10 Stadtarchiv                        | 19 Max-Planck-Institut                     |
| 4 Museum für Naturkunde                                  | 11 Sozialakademie                     | 20 Institut für Spektrochemie              |
| 5 Geschichtliches Museum                                 | 12 Verwaltungsakademie                | 21 Fritz-Henßler-Haus<br>(Volkshochschule) |
| 6 Museum für Kunst- und Kulturgeschichte<br>(Capponberg) | 13 Pädagogische Hochschule            | 22 Auslandsinstitut                        |
| 7 Schulmuseum                                            | 14 Ingenieurschule                    | 23 Haus der Jugend                         |
| 8 Haus der Bibliotheken (Stadt- und                      | 15 Werkkutschule                      | 24 Universität                             |
|                                                          | 16 Konservatorium                     |                                            |

Herausgeber: Stadt Dortmund, Amt für Wirtschafts- und Verkehrsförderung • Idee und verantwortliche Gesamtbearbeitung: Stadtrat Willy Weinsage • Umschlag und graphische Gestaltung: Jürgen Brandes und Kurt Jabbe • Text: Jürgen Brandes, Dr. Rolf Fritz, Dr. Harber Gerigk, Dr. Siegfried Müller-Eisold, Hans Wagner, Willy Weinsage  
Fotos: Rudolf Stengel, Karl Neuhoff, Walter Kirchberger, Helga Larba, Wolfgang Prange, Pius Walther  
Druck: Westfalendruck, Graphische Betriebe • 8. 66. 100/100 • Printed in Germany • Imprimé en Allemagne

C



D



C



E

F

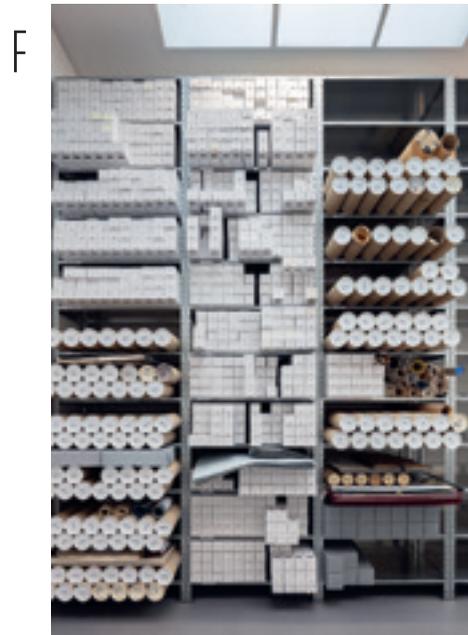


F





F



F

Als die Dortmunder in der Zeit von 1810 bis 1874 die mittelalterlichen Wehranlagen ihrer Stadt abtrugen, eröffneten sie gleichsam den Weg in die Moderne. Dieser als fortschrittlich geltende und in vielen befestigten europäischen Städten jener Zeit praktizierte Rückbau, der nunmehr ihrer originären Funktion beraubten und als historischer Ballast eingestuften Stadtmauern, markierte zugleich einen Akt des Aufbruchs: aus der Enge der Altstadt, die jede Entwicklung zu hemmen schien, hinaus auf Felder, die Großstadtperspektiven zeichnen sollten.

Die allumgreifende Industrialisierung der Zeit bescherte Prosperität sowie einen enormen Bevölkerungszuwachs und zog tiefgreifende großmaßstäbliche Konsequenzen in der baulichen Struktur der Stadt nach sich. In diesem dynamischen Prozess trat zunehmend ein neues aufgeklärtes Bürgertum zutage, das seine Anforderungen an eine moderne Großstadt auch in Stadtbauten realisiert sehen wollte (#Essay Die Tradition der Kulturbauten). Dem Vorbild der Wiener Ringstraße gleich, positionierte es viele dieser Bauten auf den neuen beidseitig mit Baumreihen bepflanzten Boulevard, dem Wallring, der um die Altstadt auf den durch die Abtragung der Fortifikationsanlagen neu gewonnenen Vorfeldern, angelegt wurde.

Dicht an dicht reihten sich hier über die Jahre die Avantgarden und lösten sich nacheinander ab: der 1847 eröffnete erste Bahnhof der Stadt, die 1900 im zeittypischen Historismus errichtete Synagoge, eine der größten des Kaiserreichs,<sup>2</sup> das baugeschichtlich paradigmatische Stadttheater von 1904, das 1910 im Reformstil erbaute zweite Bahnhofsgebäude, das 1961 in schwungvoller Nachkriegsmoderne realisierte Gesundheitshaus, das in leichter innovativer Schalenkonstruktion 1965 fertiggestellte Opernhaus, die im Geiste der Tessiner Moderne 1999 erbaute Stadt- und Landesbibliothek, das 2010 zum Zentrum für Kunst und Kommunikation umgebaute Dortmunder U – seien mit dieser Aufzählung beispielhaft erwähnt (Abb. A).

Umso weniger verwundert es, dass man an dieser Stelle der Stadt, am Wallring, der die Demarkationslinie Dortmunds in die Moderne

beschreibt, auf einen auf die Eleganz der 1950er Jahre heruntergeschliffenen, selten zeitlos modern wirkenden Monolithen trifft, das Baukunstarchiv NRW (Abb. F).

Der zeitlos aparte Monolith ist das älteste erhaltene Profangebäude der Dortmunder Innenstadt und bildet selbst in seiner baulichen Überlieferung ein materielles Verzeichnis von Avantgarden (#Essay Weiterbauen). 1875 vom Architekten Gustav Knoblauch erbaut, diente es ursprünglich als Königliches Landesoberbergamt der Verwaltung der expandierenden Montanindustrie des Ruhrgebiets. Mit deutlichen Anlehnungen an Schinkels Bauakademie in seiner inneren und äußeren Struktur, ein Bauwerk, das in ungewöhnlicher Perfektion eine Verschmelzung von Ordentlichem und Abstrahierendem vornimmt und das ganzen Architektengenerationen als Vorbild galt, lässt es sich in die kontemporären repräsentativen preußischen Anstaltsbauten der Zeit einreihen (Abb. B).

Durch den Auszug des Oberbergamtes 1910 stand das Haus am Ostwall 7 zum ersten Mal in seiner Geschichte zur Disposition. Stadtbaurat Kullrich hatte glücklicherweise die Eingebung, das Gebäude zu erhalten und zum Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum umbauen zu lassen. Mit diesem Akt nahm er eine Entwicklung vorweg, die sich erst Jahrzehnte später im Zuge des Strukturwandels zur kontemporären Praxis hervortun sollte: der Einzug von Kunst und Kultur in ein ehemaliges Bauwerk der industriellen Infrastruktur (#Miniaturnatur Dortmund U). Die tiefgreifendste und nachhaltigste bauliche Maßnahme, die er bei seiner Transformationsleistung vornahm, war die Verbreiterung und Glasüberdachung des innenliegenden und ursprünglich knapp bemessenen rein funktional angelegten Hofes, welcher von nun an das lichtdurchflutete Herz des Hauses bildete: der Lichthof. Dieser Raum wurde der größte und gleichzeitig der öffentlichste des Hauses: ein städtisches Forum für Ausstellungen und Veranstaltungen inmitten des Museums.

Trotz der Kriegszerstörungen, die das Bauwerk 1944 erfuhr, überdauerte dieser imposante Raum den Krieg fast unversehrt. In der

Nachkriegszeit sollte er nun Ausgangspunkt eines neuen Aufbruchs werden. Von hier aus veranstaltete die Patronin der Avantgarden, die Gründerin und Leiterin des Museums am Ostwall, Leonie Reygers, inmitten der Ruine und mit gerade einmal fünf zusätzlich wiederhergerichteten Räumen, ab 1949 eines der ambitioniertesten Ausstellungsprogramme Nachkriegsdeutschlands. In schwindelerregendem Tempo wechselten sich Kunstausstellungen der deutschen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ab, die in der Naziherrschaft als »entartet« diffamiert worden waren: Hermann Blumenthal (1949), August Macke (1949), Xaver Fuhr (1949), Otto Mueller (1950), Oskar Moll (1950), Die Sammlung Haubrich (1951), Eberhard Viegener (1951), Käthe Kollwitz (1952), Franz Marc (1953), Ernst Ludwig Kirchner (1953), um nur einige der Ausstellungen der ersten Jahre aufzuzählen.

In ihren Anknüpfungsversuchen an die Avantgarden der Vornazizeit bezog Reygers neben der Kunst auch die Architektur, das Kunsthandwerk und die industrielle Werkform in diverse Ausstellungen seit der Eröffnung 1949 mit ein: Französische Architektur- und Städtebauausstellung (1949),<sup>3</sup> Englische Architektur – Entwürfe und Modelle (1949), Neue Bildwirkerei und Stickerei (1949), Kunsthandwerk 1950 (1950), Altes und neues Hausgerät (1952), Neues Hausgerät in USA (1952), Das neue Bauen in Holland 1922–1952 (1952), Der Architekt Walter Gropius (1953), Wandteppiche (1953), Die Werkschule Münster (1954), Neues Bauen am Golf von San Francisco (1954), Arbeiten für die Industrie (1954), »bauen + formen« in Holland (1959), Der Architekt Arne Jacobsen (1963), »De Stijl« (1964), womit nur einige aufgelistet seien (Abb. C, D).

Während dieses ambitionierte Ausstellungsprogramm europaweit Beachtung fand, war Reygers gleichzeitig dabei, im Geiste der in den Ausstellungsformaten präsentierten Architektur-Avantgarden in den Jahren 1947–1956, ihre Ruine am Ostwall wiederaufzubauen und in ein Museum der Moderne zu verwandeln. Anton Henze attestierte schon 1954 den ersten wiedererrichteten und im Sinne Reygers'

gestalteten Museumsräumen, die inmitten des zu großen Teilen immer noch wie eine Ruine wirkenden Baus entstanden, eine vornehme Beispielhaftigkeit. In ihnen seien, so Henze, »die Musen nicht nur zu Hause, sondern in vorbildlicher Weise wirksam«<sup>4</sup>.

Leonie Reygers wusste von Anbeginn um das Potential des durch Kullrich 1911 eingeführten zentralen Lichthofs und die Möglichkeiten, die dieser in einer gleichzeitigen Bespielung diverser Veranstaltungsformate eröffnete. Sie war es auch, die das Prinzip der Gleichzeitigkeit über die Jahre am Ostwall zelebrierte und in allen erdenklichen Synthesen gekonnt auszureizen wusste.

»Können und sollen Architekten erzieherisch wirken?« lautete der Titel einer Diskussionsveranstaltung, die am 8. Mai 1959 im Lichthof des Museums inmitten der Ausstellung »Französische Plastik des 20. Jahrhunderts« abgehalten und von der Zeitschrift »baukunst und werkform« organisiert wurde, die sich in ihren Erscheinungsjahren 1948–1962 als stärkstes Forum im Diskurs um Interpretationen und Einordnungen moderner Architekturtendenzen hervorgetan hatte. Aus diesem Blatt heraus wurde die später als »Bauhaus-Debatte« bekannt gewordene, scharf geführte Kontroverse um die Deutungshoheit moderner Architektur Nachkriegsdeutschlands geführt, welche 1953 in einem Schlagabtausch zwischen Rudolf Schwarz und Walter Gropius ihre Zuspitzung erfuhr.

Der für die Veranstaltung im Lichthof temporär ausgebreitete Orientteppich, der einen Raum des Diskurses inmitten der Ausstellung zwischen Constantin Brancusis Plastik »Soleil saluant le coq« und Aristide Maillols Skulptur »L'Harmonie« absteckte, erinnert an Aneignungsstrategien eines modernen Stadtnomadentums im Raum, wie es eine Dekade später mit der 1968er Bewegung öffentlichkeitswirksamer in Erscheinung trat und das vom Architektenkollektiv Superstudio 1971/1972 in Collagen bildnerisch zelebriert wurde (Abb. E). Der inszenierte Stilbruch war durchaus auch als programmatische Provokation zu verstehen. Auf einer Webearbeit, einem Feld tradierter Handwerkskunst, platzierte man Marcel Breuers »Freischwinger«,

ein Sitzmöbel, das sinnbildhaft für die Liaison von Kunst und Handwerk im Geiste der Reformbestrebungen des Bauhauses steht und das gleichsam die unterschiedlichen Positionen und Regungen der sitzenden Diskutanten in sichtbare Schwingungen überführt: Resonanzen und Dissonanzen über das Verhältnis von Tradition und Innovation im Kontext eines Gestaltungsauftrags, der geprägt ist durch Zeiten wandelnder industrieller Produktionsmittel. Ein weiterer Gestalter eines derartigen Kragstuhls, diskutierte mit an dem mit Vorlagen übersäten Tisch: Sergius Ruegenberg, der spätere Entwerfer des »Tugendhaften« Sessels (1986).

Die Auffassungen und die Praxis des Neuen Bauens in seinen Nachkriegsausprägungen diskutierten die Redakteure der »baukunst und werkform« Hans Koellmann<sup>5</sup> und Hartmut Rebitzki mit ihren Gästen in sichtlichen Ambivalenzen. Die Rolle des beauftragenden Bauherrn und die Frage nach der Form der Involvierung der Nutzer im Entwurfsprozess, welche auffällig oft in der Einrichtung ihrer neuen modernen Wohnungen in klaren Linien auf Mobiliar zurückgriffen, das an diesen hier auf den historischen Marmorplatten des Museums am Ostwall provokativ temporär ausgerollten ornamental-dekorativen Teppich erinnerte, wurden angeführt. Ob Architekten und in welcher Form einem Bildungsauftrag stärker nachkommen sollten, um aufklärerischer zur Geschmacksbildung der Bevölkerung beizutragen, wurde in gegensätzlichen Positionen nicht abschließend beantwortet. Sowohl die Errungenschaften des neuen Bauens, die eine enorme Verbesserung der hygienischen Verhältnisse für viele darstellten, wurden verlautbart, als auch Stimmen, die der modernen Architektur Gesichtslosigkeit attestierten und ihr vorwarfen, eine Vernachlässigung, gar Verwahrlosung des öffentlichen Raumes zu fördern, die sich vor allem in Grünanlagen von neu gebauten Siedlungen der Zeit, für die sich keiner der Bewohner verantwortlich fühlt, zeigte.

Bemerkenswert waren nicht nur der den Diskursraum definierende Teppich, sondern auch die kreisförmige Anordnung der Zuhörenden um die Diskutierenden herum. Wie in einer Arena wurden die um ihre

Positionen ringenden Experten mittig zur Schau gestellt, umkreist von einem interessierten urbanen Bürgertum.

Diesen universellen Ansatz der gleichzeitigen Präsenz von Veranstaltungsformaten in einem wohlgestalteten Haus, den Leonie Reygers als »Verbindung von Kunst und Leben«<sup>6</sup> umschrieb, verfolgte sie bis zu ihrer Pensionierung 1966. Der Pioniergeist Reygers'scher Prägung durchströmt bis heute das Haus am Ostwall 7, welches von seiner zeitgenössischen Ausstrahlung kaum etwas eingebüßt hat und das nichts weniger darstellt als das materielle Vermächtnis der Patronin der Avantgarden. An diese Tradition knüpften die nachkommenden Museumsleiter an und etablierten das Haus als Austragungsstätte der europäischen Moderne.

Als das Museum am Ostwall pünktlich zur Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 in die neu eingerichteten Räume im DortmunderU umzog (#Miniatur DortmunderU), sah es so aus, als ob die historischen Gemäuer am Ostwall 7, die sich für nunmehr 100 Jahre der Kunst und den Avantgarden verpflichtet hatten, endgültig dem Abriss geweiht waren. Mit der Ankündigung des städtischen Abrissvorhabens besannen sich die Dortmunder auf ihr liebgewonnenes Haus am Ostwall, das ihnen seit Generationen die Welt der Avantgarden nahebrachte und organisierten sich zu seiner Rettung in Bürgerinitiativen und Vereinen. Unterstützt wurden diese Anstrengungen durch Rechercharbeit in historischen Sammlungen, Archiven, Bibliotheken und durch Zeitzeugenbefragungen, welche die Geschichte des Bauwerks und die Geschichten, die in ihm geschrieben wurden, wie durch ein Fernrohr blickend, nah und gegenwärtig erscheinen ließen. Die Ergebnisse dieser Arbeit sind unter anderem in wissenschaftlichen Beiträgen des Lehrstuhls Geschichte und Theorie der Architektur der TU Dortmund und im Buch »Das alte Museum am Ostwall« von Sonja Hnilica zusammengetragen worden.<sup>7</sup> Das Haus am Ostwall 7 wurde durch das wissenschaftlich begleitete bürgerschaftliche Engagement gerettet und beherbergt nach einem durch »Spital-Frenking + Schwarz Architekten« erfolgten Umbau seit 2018 das Baukunstarchiv NRW.

Es ist eine Fügung des Schicksals, dass dieses Haus, das auch aufgrund eines durch Recherche in historischen Plänen, Fotos, Akten, Schriftgütern und Publikationen angezapften Gedächtnisses, vom Abriss bewahrt wurde, sich nun selbst der Aufbewahrung und Überlieferung derartiger baukultureller Güter und Dokumente widmet. Die Geschichte um die Rettung des Hauses ist auch eine um die vergessen geglaubten Avantgarden, die sich hier in Gefäßen, Köchern, Planrollen und Schachteln in den Regalen und Planschränken des Archivs auftürmen, trotz ihrer Widerstreitigkeit dicht an dicht lagernd zueinander finden und für die Zukunft gerettet werden (Abb. F). Zu Ausstellungen und Veranstaltungen finden sie aus ihren katalogisierten Gefäßen heraus und präsentieren sich erneut als Positionen inmitten des Diskursraumes, im Lichthof der Avantgarden, dem Herzen des Baukunstarchivs NRW.

## Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften Band V.1, Frankfurt am Main 2015, S. 274–275, [H 2, 7; H 2 a, I].
- 2 Die Alte Synagoge wurde 1938 durch die Nazis zerstört und abgerissen.
- 3 Weiterreichende Informationen zu den Ausstellungen »Französische Architektur- und Städtebauausstellung« (1949) und »Der Architekt Walter Gropius« (1953) siehe Essay Im Revier der Transparenzen.
- 4 Anton Henze, Vorbildliche Museumsräume, in: die Innenarchitektur 1 (1954), H. 9., S. 17.
- 5 Hans P. Koellmann (geb. 1908 in Barmen, gest. 1992 in Dortmund), Architekturstudium 1929–1936 an der TH Stuttgart, 1957–1971 Direktor der Werkkunstschule Dortmund, 1956–1963 redaktionelle Mitarbeit »baukunst und werkform«, Mitglied im Deutschen Werkbund und Mitbegründer der Henry van de Velde-Gesellschaft Hagen, seit den späten 1960er Jahren Pionier der Industriedenkmalpflege und Initiator zur Rettung der Maschinenhalle der Zeche Zollern II/IV. Sein Nachlass wurde 2001 dem Baukunstarchiv NRW überlassen.
- 6 Leonie Reygers, Gedanken zur Situation des Museums am Ostwall, März 1984, Stadtarchiv Dortmund, Bestand 482.
- 7 Sonja Hnilica, Das alte Museum am Ostwall. Das Haus und seine Geschichte, 2. korrigierte Auflage Essen 2017.

BEWAHREN,  
ERFORSCHEN,  
AUSSTELLEN  
**DAS BAUKUNST-  
ARCHIV NRW**  
REGINA  
WITTMANN







Inside Baukunstarchiv: Impressionen aus dem ehemaligen A:AI Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst der TU Dortmund, heute Baukunstarchiv NRW, Fotografin: Annette Bohn, 2007.

79  
»Archivierung verfolgt eine Zielsetzung, die, wenn man so will, den natürlichen Gang der Dinge aufzuhalten bestrebt ist. Sie will Vergänglichkeit durch eine Kunst des Bewahrens gleichsam überwinden, dem Vergehen Einhalt gebieten. Sie ist in diesem Sinne eine Kulturtechnik, welche die Geschichte selbst – den Wandel alles Zeitlichen – in Bezug auf die Zeugnisse, also in genau definierten, engen Grenzen, außer Kraft setzen will. Denn das Verhältnis zwischen Historie und Geschichte ist durchkreuzt vom Skandal des Verlusts der Spuren, und genau dagegen setzt der Mensch seine Archive.«<sup>1</sup> Dietmar Schenk

In einem Architekturdiskurs, der auf die dinghafte Welt und ihre visuelle sowie kognitive Anschauung ausgerichtet ist, richtet sich der Blick nicht nur auf das Gebaute, sondern auch auf jene Dokumente, die für ihre Entstehung, ihr Verständnis und ihre Vermittlung unabdingbar sind. Dieses Material entsteht bei zahlreichen Akteuren – bei Auftraggebern und in der Verwaltung, bei Planerinnen und Planern aus den verschiedenen beteiligten Disziplinen, Bauausführenden etc. – und wird aus vielfältigen Gründen über den unmittelbaren Anwendungszweck und gesetzliche Aufbewahrungsfristen hinaus aufbewahrt. Es fügt sich ein in ein als »Stadt und Raum« bezeichnetes Überlieferungsfeld<sup>2</sup> und wird als Teil des baukulturellen Erbes zum Sammlungsgegenstand in Archiven. Damit wird die einzigartige Möglichkeit geschaffen, materielle Werke jenseits der Bauten auf eine Weise zu überliefern, die es nachfolgenden Generationen ermöglicht, dies anhand von Originalquellen strukturiert nachzuvollziehen und neue Blicke auf das Gebaute zu eröffnen.

Hier bilden Archive, die die nichtamtliche Überlieferung von Planerinnen und Planern sowie der Bauindustrie und des Baugewerbes

verwahren, wichtige Schaffenszusammenhänge ab, denn vielfach entstehen dort die originären Planungen. Diesem Anliegen widmet sich das Baukunstarchiv NRW, das 2018 in Dortmund eröffnet wurde und seitdem als Haus der Baukultur mit einem breiten Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm öffentlich wahrgenommen wird. Als zentrale Aufgabe beherbergt es eine Sammlung, die das Ziel verfolgt, das Werk bedeutender und prägender Bauschaffender, deren Wirken einen Bezug zum Bundesland Nordrhein-Westfalen hat, möglichst umfassend zu dokumentieren. Insbesondere durch die Überlieferung von Vor- und Nachlässen sollen diese Materialien gesichert, erschlossen und der Forschung, Lehre und interessierten Öffentlichkeit anhand vielfältiger Nutzungsmöglichkeiten zur Verfügung gestellt werden.

Ein Haus der Baukultur. Mit der Eröffnung des Baukunstarchivs NRW kam ein Gründungsprozess zum Abschluss, der viele Partner und Unterstützer mit einem gemeinsamen Ziel einte. Die Initiative der Architektenkammer NRW und der Ingenieurkammer-Bau Nordrhein-Westfalen sowie Anstrengungen von regionalen Kräften wie dem Architekturforum Rheinland, sich für ein Architektur- oder Baukunstarchiv für Nordrhein-Westfalen einzusetzen, trafen mit dem Bestreben der TU Dortmund zusammen, das dort bereits etablierte Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) breiter aufzustellen. Der seit 2007 stetig geführte Dialog der Partner über die inhaltliche Ausrichtung eines Baukunstarchivs wurde begleitet von der Suche nach einem geeigneten Standort und konkretisierte sich 2011 mit der Idee für die Nutzung des zu diesem Zeitpunkt leerstehenden ehemaligen Museums am Ostwall in Dortmund (#Miniatur Baukunstarchiv). Damit begann das Engagement für ein geschichtsträchtiges Haus, das 1875 ursprünglich als Preußisches Oberbergamt nach Plänen des Berliner Architekten Gustav Knoblauch als viergeschossiger repräsentativer Verwaltungsbau am neugeschaffenen Promenadenring der aufsteigenden Großstadt Dortmund errichtet worden war.<sup>3</sup> 1911 folgte ein Umbau zum Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum

durch Stadtbaumeister Friedrich Kullrich, unter anderem mit Einbau des noch heute prägenden zweigeschossigen, zentralen Lichthofs. Nach starken Kriegsschäden war das Gebäude 1945 Ausgangspunkt für eine Neukonzeption als Kunstmuseum mit Rückbau auf zwei Geschosse und Realisierung von Oberlichtsälen im Obergeschoss. 1990 folgte eine zeitgemäße Ertüchtigung durch den Architekten Jürg Steiner. Nach dem Umzug des Museums am Ostwall in das Dortmunder U in den Jahren 2010/11 drohte zunächst der Verkauf und Abriss, doch dank zahlreicher Initiativen entschied sich der Rat der Stadt Dortmund 2014 für den Erhalt und die Nutzung durch das Baukunstarchiv NRW. 2017/18 hat die Stadt Dortmund eine Revitalisierung des Hauses durchgeführt. Die Planung lag beim Büro Spital-Frenking + Schwarz Architekten und Stadtplaner.

2016 gründeten die Architektenkammer NRW, die Ingenieurkammer-Bau Nordrhein-Westfalen, der 2012 gegründete Förderverein für das Baukunstarchiv NRW und die Stiftung Deutscher Architekten die Baukunstarchiv NRW gGmbH und schufen damit ein bundesweit einzigartiges Betreibermodell. Die TU Dortmund ist Kooperationspartner und brachte die umfangreichen Bestände ihres Archivs als Grundstock der zukünftigen Sammlung ein. Die weiterhin gute universitäre Anbindung des Archivs wird unter anderem durch die Kontinuität der wissenschaftlichen Leitung fortgeschrieben. Das älteste profane Gebäude der Innenstadt ist bauliches Erbe und zugleich Identifikationsobjekt. Als Baukunstarchiv NRW schreibt es eine neue Geschichte.

Bewahren. Das Baukunstarchiv NRW fügt sich ein in eine vielfältige Archivlandschaft, die sich dem Sammeln architektur- und ingenieurbaukunstbezogener Bestände in Form von Vor- und Nachlässen widmet. In Deutschland stehen überregionale Einrichtungen, wie zum Beispiel die Akademie der Künste in Berlin oder das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt am Main neben gewachsenen Sammlungen, die auf einem Altbestand aufbauen, wie beispielsweise die Architekturmuseen an den Technischen Universitäten Berlin und München. Vielfach sind

82 Sammlungen dem Bauschaffen eines bestimmten Bundeslandes gewidmet, so die ebenfalls Universitäten angegliederten Archive in Baden-Württemberg (Karlsruhe), Thüringen (Weimar) und Niedersachsen (Braunschweig), oder werden in Trägerschaft von Architektenkammern geführt, wie beispielsweise in Schleswig-Holstein (Kiel) und Hamburg. Auch ein Blick in die Niederlande und nach Belgien lohnt sich, wo mit Gründung des 2013 im Het Nieuwe Instituut aufgegangenen Nederlands Architectuur Instituut (NAI) in Rotterdam eine einzigartige Verbindung von Architekturarchiv und -museum mit internationaler Leuchtkraft geschaffen wurde. In Antwerpen zeigt das Architectuurarchief Vlaanderen als Teil des Vlaams Architectuurinstituut eine zukunftsweisende Strategie für eine übergreifende baukulturelle Überlieferung und strategische regionale sowie internationale Vernetzung auf.

In Nordrhein-Westfalen fand sich bis Mitte der 1990er-Jahre kein Ansatz für die Einrichtung eines Spartenarchivs für das Sammeln von Zeugnissen zur Architekturgeschichte. Durchaus archivierte eine Vielfalt an Institutionen die Werke von Planerinnen und Planern als Teil unserer Erinnerungskultur – so zum Beispiel in kommunalen, kirchlichen und Unternehmensarchiven.<sup>4</sup> Größere Sammlungen von Architektennachlässen, die im Historischen Archiv des Erzbistums Köln und im Historischen Archiv der Stadt Köln liegen, sind hier besonders hervorzuheben. Zudem finden sich individuelle werkbezogene Lösungen, so das von einer Stiftung getragene Ungers Archiv für Architekturwissenschaften in Köln.

1995 wurde das Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) an der Technischen Universität Dortmund als regionales Archiv für die Archivierung von Architektur- und Ingenieursnachlässen mit Bezug zu Nordrhein-Westfalen gegründet. Initiiert von Uta Hassler und Norbert Nußbaum ging es aus einer Kooperation der damaligen Lehrstühle Denkmalpflege und Bauforschung sowie Baugeschichte hervor und war der Fakultät Architektur und Bauingenieurwesen (bis 2009 Fakultät Bauwesen) angegliedert. 2007 übernahm Wolfgang Sonne mit dem Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Architektur

auch die Zuständigkeit für das Archiv und hat die Sammlung mit der Einbringung in das Baukunstarchiv NRW neu positioniert.

Sammeln. Mit dem Ansatz einer übergreifend ausgerichteten Archivierung schreibt das Baukunstarchiv die Sammlungsstrategie des A:AI fort. Die Arbeit wird fachlich durch einen Fachbeirat unterstützt, der die wissenschaftliche Leitung und die Gesellschafterversammlung zur Sammlungskonzeption, zu Ausstellungs- und Veranstaltungsplanungen sowie zur Übernahme von Beständen berät.

Ein 2016 verabschiedetes Sammlungskonzept schreibt Kriterien für die Sammlungstätigkeit fest.<sup>5</sup> Das Baukunstarchiv NRW sammelt ausgewählte Vor- und Nachlässe aus den Fachrichtungen Architektur, Bauingenieurwesen, Stadtplanung, Landschafts- und Innenarchitektur sowie ausgewählte Bestände der Bauindustrie und des Baugewerbes mit Bezug zu Nordrhein-Westfalen. Unterlagen von Institutionen aus den genannten Bereichen, wie zum Beispiel baukulturell bedeutsame Bestände von Berufsverbänden oder aus Lehre und Forschung sowie ausgewählte Bibliotheken, ergänzen die Sammlung. Diese ist typologisch breit und unter Berücksichtigung aller Fachrichtungen angelegt. Dabei kommt der regionalen und überregionalen, in Einzelfällen auch lokalen baukulturellen Qualität sowie zeitgeschichtlichen Bedeutung ein besonderes Gewicht zu. Die akteursbezogene Überlieferungsbildung zeigt Netzwerke und Schaffenszusammenhänge auf. Ein medial umfassender Sammlungsansatz berücksichtigt neben der papiernen Überlieferung mit Skizzen und Zeichnungen, Korrespondenz sowie weiterem Schriftgut wie statische Berechnungen, Bücher und Zeitschriften auch Modelle, Fotografien, Film- und Tondokumente, einzelne Bauelemente und Materialproben sowie digitale Datensätze. Damit liegt das im Architekturbetrieb gängige Spektrum der Quellengattungen umfassend vor.

Die Bestände des Baukunstarchivs NRW reichen bis in die 1890er-Jahre zurück. Das durch große Überlieferungslücken nur fragmentarisch dokumentierte Bauschaffen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

84 wird unter anderem durch die Nachlässe der Architekten Josef Franke (Gelsenkirchen), Hans Junghanns (Düsseldorf), Carl Lieberwirth (Dortmund), Wilhelm Elmpt (Düsseldorf), Walter Böhm (Wesseling) und Felix Heussen (Düsseldorf) belegt.

Auch in Nordrhein-Westfalen prägen die Wiederaufbauleistung nach dem Zweiten Weltkrieg und die umfangreichen Bestände der Wachstumsphase der 1960er- und 1970er-Jahre weiterhin maßgeblich die gebaute Umgebung. Die Büroüberlieferung vieler Bauschaffender, die in und über die Region hinaus wirkten, sind noch vorhanden, durch Büroaufgabe oder Tod der beteiligten Planerinnen und Planer droht diese jedoch ohne Kenntnisnahme der Öffentlichkeit und bauhistorischen Forschung verloren zu gehen. Seit Gründung des Archivs hat sich immer wieder der immense Handlungsbedarf gezeigt, der für eine strukturierte Überlieferung des Planungs- und Baugeschehens dieser nach wie vor erklärungsbedürftigen Epoche besteht. Der Fokus der Sammlungstätigkeit lag daher von Beginn an auf der Zeit nach 1945 und eröffnet damit einen einzigartigen Zugang zur Vielschichtigkeit der jüngeren Architektur in Nordrhein-Westfalen und darüber hinaus. Bestände aus dieser Zeit bilden überregional tätige große Büros ab, so zum Beispiel der Architekten Bruno Lambart (Ratingen), Walter von Lom (Köln) oder Eckhard Gerber (Dortmund; #Miniatur DortmunderU) und geben das qualitätsvolle Werk von Architekten mit regionaler Ausstrahlung wieder, wie zum Beispiel Friedrich Mebes (Essen; #Miniatur Bürgerhaus Oststadt), Wilhelm Seidensticker (Essen), Toni Hermanns (Kleve), Heinz Kalenborn (Düsseldorf) oder Herwarth Schulte (Dortmund). Sie belegen Theoriedebatten, wie dies beispielsweise die visionären Entwürfe des Architekten Eckhard Schulze-Fielitz (Essen) illustrieren, und bilden ein ausgeprägtes Wettbewerbswesen ab. Die Architektin Mechtild Gastreich-Moritz (Dortmund, #Miniatur Naturmuseum), die Landschaftsarchitektin Helga Rose-Herzmann (Essen) und die Innenarchitektin Ellen Birkelbach (Wuppertal) zeugen von der Tätigkeit von Frauen in planenden Berufen. Mit dem Nachlass Bernhard Küppers (Bottrop; #Miniatur Quadrat)

wird das Wirken eines Architekten im öffentlichen Dienst abgebildet, während sein Werk zudem, wie auch das des Architekten Wolfgang Meisenheimer (Düren), eine wichtige Schnittstelle zum plastischen künstlerischen Arbeiten repräsentiert. Zahlreiche Bestandsbildner haben auch als Lehrende in der Architekten- und Ingenieursausbildung gewirkt: Mit den Beständen der Architekten Harald Deilmann (Münster; #Miniatur Aalto-Theater) und Josef Paul Kleihues (Dümen/Berlin) sowie des Bauingenieurs Stefan Polónyi (Köln) verwahrt das Archiv nicht nur das Werk dreier herausragender Planer, sondern auch der Gründerväter des »Dortmunder Modells Bauwesen«, das sie maßgeblich mitgestaltet haben.

Bestände mit konstruktionsgeschichtlicher Bedeutung ergänzen die Sammlung. Die umfangreiche Überlieferung aus dem Büro Stefan Polónyi dokumentiert wegweisende Tragwerkslösungen und zeugt zugleich von seiner Zusammenarbeit mit namhaften Architekten wie Josef Lehmbruck, Fritz Schaller, Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas. Ein Planbestand der Gutehoffnungshütte (GHH), Abteilung Brückenbau (Oberhausen) bildet die Planungs- und Bautätigkeit dieser Sparte eines der wichtigsten deutschen Stahlbauunternehmen von 1890 bis 1960 ab. Bis in das frühe 20. Jahrhundert reicht die Überlieferung des Bauunternehmens Wiemer und Trachte sowie der Firma Johannes Dörnen, Stahlbauwerk zurück, während das Stahlbauunternehmen E. Rüter GmbH (alle Dortmund) mit der Umsetzung jüngerer Stahlkonstruktionen vorwiegend in den 1990er-Jahren hervortrat. Kleine Konvolute, die auf kleineren Beständen gründen oder vor dem Übergang bereits stark reduziert wurden, stehen neben umfangreichen Werkarchiven, die das Schaffen großer Büros dokumentieren, hochrangige Architektur und Ingenieurbaukunst neben soliden Alltagsbauten, Gebautes neben Ungebautes. Dabei sind die Bestände sehr unterschiedlich zusammengesetzt. Auch der Stand der Ordnung und Erschließung, der Rückschlüsse auf die Entstehungszusammenhänge ermöglicht, differiert sehr. Oft ist er abhängig von längst getroffenen Entscheidungen über Bewahren oder Vernichten, die sich

dem Einfluss der Archivierenden weitgehend entziehen, oder auch von Zufällen. Im Idealfall ergänzt sich die Arbeit verschiedener Fachdisziplinen und lässt in ihrer Gesamtheit Rückschlüsse auf zahlreiche Aspekte des Bauwesens zu.

Erforschen, Lehren und Ausstellen. Die universitäre Anbindung des Baukunstarchivs bietet Nutzungspotentiale sowohl für Lehrangebote im Bereich der Architektur und des Ingenieurwesens als auch für laufende Archivarbeiten. Der Zugang zur historischen Forschung, der doch zu einem großen Teil auf der Sichtung, Auswertung und Interpretation von Quellen basiert, wie sie in Archiven vorliegen, lässt sich so im eigenen Haus vermitteln. Dies bietet eine einzigartige Möglichkeit der Wissensvermittlung angesichts aktueller Debatten, die Bewertungsmaßstäbe für den Umgang mit Nachkriegsarchitektur fordern, und zunehmend komplexer Praxisanforderungen, die sich mit Erhalt, Modernisierung und Umbau an zukünftige Planerinnen und Planer stellen. Damit kann dazu beigetragen werden, einer neuen Generation von Planerinnen und Planern nicht nur das Bewusstsein für historische Aspekte des Bauschaffens und der dazu notwendigen archivischen Überlieferungsarbeit zu vermitteln, sondern auch eine nachhaltige Qualitätsdiskussion zu fördern.

Von Beginn an war das A:AI an der TU Dortmund im Sinne des dort praktizierten Ansatzes forschungsgeliteter Lehre in die universitäre Lehre und Forschung eingebunden, die dem Streben nach einer nachhaltigen Verbesserung der Baukultur verpflichtet ist (#Essay Lehre). Dies spiegelt sich wider in öffentlichkeitswirksamen Ausstellungen, Publikationen und Kooperationen. Im Baukunstarchiv NRW wird diese Arbeit nun verstetigt. Aus dem Archiv entwickelte Masterarbeiten, Dissertationen sowie Forschungsprojekte, die architekturhistorische und ingenieurwissenschaftliche Fragestellungen verfolgen, zeigen das Potential der Sammlung.

Die sinnliche Erfahrung der Materialität der Überlieferung in ihrer physischen Präsenz und ästhetischen Wirkung bildet einen Gegenpol

zur heutigen Architekturproduktion, die stark von virtuellen Bildern geprägt ist und damit den Alltag der Studierenden bestimmt. Archive sind den wenigsten Studierenden bekannt, und so ermöglicht es die Archivarbeit, ein Gespür für die Fragilität, Einzigartigkeit und Einmaligkeit von Originalen zu vermitteln. Dies führt zur Wertschätzung der Arbeit in Archiven, sensibilisiert Studierende als zukünftige Bestandsbildner jedoch auch für Anforderungen an die Projektdokumentation. Im Rahmen von Lehrveranstaltungen werden Betreuungsleistungen erbracht, die neben der Einführung in das Archivwesen und Verzeichnungsarbeiten im Besonderen jedoch Recherchezwecken dienen. Studierende bearbeiten fallbezogene Lösungen, die eine Sichtung von Originaldokumenten voraussetzt und in eine Diskussion um Bewertungsansätze der gängigen Überlieferungspraxis eingebunden werden kann. Ein weiteres Lernziel ist der kritische Blick für das Erkennen und die Interpretation von Überlieferungszusammenhängen und auch -lücken. Daneben gilt es, die Archive nicht nur als illustrative historische Abbildung und Zeitdokument, sondern weiterhin als Werkzeug im Planungs- und Entwurfsprozess zu sehen, das reaktiviert werden kann und im Hinblick auf seine Verlässlichkeit im weiteren Planungsprozess zu überprüfen ist.

Das Archiv, wie auch die Lehre und Forschung profitieren von Ausstellungsprojekten als wichtiger Form von Öffentlichkeitsarbeit (#Essay Die Ausstellung). Hier ergibt sich eine der seltenen Möglichkeiten, Originale in besonderen Themenzusammenhängen zu präsentieren. Lehr- und Ausstellungsprojekte waren 2007 »Die Medien der Architektur«, 2010 »Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in NRW« im Dortmunder U, das im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres RUHR.2010 realisiert wurde, 2012 »Stefan Polónyi. Tragende Linien – Tragende Flächen«, das in Kooperation mit dem M:AI entstand,<sup>5</sup> 2015 »Die Bedeutung der Dinge. Wissenspotenziale eines Baukunstarchivs«, das im Rahmen des Projekts »Planvoll« in Kooperation mit dem Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft der Technischen Universität Dortmund umgesetzt wurde, sowie 2018 die

Eröffnungsausstellung »Eins Zwei Drei Baukunstarchiv. 80 Objekte aus der Sammlung des Baukunstarchivs NRW«.7 Hochschullehrende und Studierende wurden gemeinsam zu Forschern an Projekten, deren Ergebnis zugleich öffentlichkeitswirksam präsentiert wurde.

Mit dem Projekt »Planvoll«, das 2013–2016 im Rahmen der Initiative SammLehr von der Stiftung Mercator gefördert wurde, konnten über mehrere Semester Seminare mit archivbezogenen Themenschwerpunkten in den Masterstudiengängen Architektur und Städtebau sowie Kulturanalyse und Kulturvermittlung entwickelt und angeboten werden. Dabei wurden unterschiedliche Ansätze für die Einbindung des Archivs in die Lehre erprobt und bereits etablierte Lehrkonzepte und Infrastrukturen zu einem curricularen Baustein weiterentwickelt, der sich als fester Bestandteil in die Lehre integrieren lässt.<sup>8</sup> In dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) seit 2018 geförderten Forschungsprojekt »Stadt Bauten Ruhr. Die Bedeutung architektonischer Objekte (Medien) für die Bewertung moderner Architektur«, wird dieser Ansatz in einer Kooperation des Baukunstarchivs NRW, des Museums Folkwang in Essen und der Technischen Universität Dortmund nun weiterentwickelt (#Einleitung).

Mit diesen Projekten wird zudem die wissenschaftsgeschichtliche Stellung von Architektursammlungen aufgegriffen, neu interpretiert und positioniert. Denn hier ist nicht mehr die klassische Vorbildsammlung gefragt, die im ausgehenden 19. Jahrhundert fester Bestandteil der Architekturausbildung an polytechnischen Hochschulen war und die Grundlage vieler universitärer Architektursammlungen bildete. Hier wird unmittelbar bei den Archivbeständen angesetzt, die sich in ihrer ganzen Vielfalt als Lehrsammlung eignen und als solche zum wichtigen Baustein im heutigen Architekturstudium werden können. Dabei ergänzen sich zahlreiche neue Lernfelder: von der klassischen historischen Forschung über den sinnlichen Kontakt mit der Geschichte, die Erfahrungserweiterung in Darstellungstechniken und Entwurfslösungen bis hin zur produktiven Herausforderung durch neue Eindrücke.

## Anmerkungen

- 1 Dietmar Schenk, *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart 2008, S. 52.
- 2 Vgl. Peter K. Weber, *Das Überlieferungsfeld Stadt und Raum. Dokumentationsziele, Registraturbildner und Quellen*, in: Marcus Stumpf/Katharina Tiemann (Hg.), *Häuser, Straßen, Plätze: Der städtische Raum in der archivischen Überlieferungsbildung*, Münster 2014, S. 8–24.
- 3 Zur Geschichte des Hauses siehe: Sonja Hnilica, *Das alte Museum am Ostwall. Das Haus und seine Geschichte*, Essen 2014.
- 4 Für einen Überblick über Architektur in Archiven in Nordrhein-Westfalen siehe: M:AI – Museum für Architektur und Ingenieurkunst NRW/AFR – Architektur Forum Rheinland (Hg.), *Baukunst in Archiven. Gedächtnis der Generationen aus Papier und Bytes*, Gelsenkirchen 2012; Bettina Schmidt-Czaia, *Architektur und Archive in Nordrhein-Westfalen. Beiträge eines Workshops im Historischen Archiv der Stadt Köln*, Köln 2019.
- 5 Vgl. <https://baukunstarchiv.nrw/sammlungskonzept/> (14.7.2020).
- 6 Sonja Hnilica/Wolfgang Sonne/Regina Wittmann (Hg.), *Die Medien der Architektur. Eine Ausstellung des A:AI Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW*, Dortmund 2007; Sonja Hnilica/Markus Jäger/Wolfgang Sonne (Hg.), *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen*, Bielefeld 2010; Ursula Kleefisch-Jobst et al. (Hg.), *Stefan Polónyi. Tragende Linien – Tragende Flächen. Bearing Lines – Bearing Surfaces*, Stuttgart 2012.
- 7 Wolfgang Sonne/Regina Wittmann (Hg.), *Eins Zwei Drei Baukunstarchiv. 80 Objekte aus der Sammlung des Baukunstarchivs NRW*, Dortmund 2018.
- 8 Vgl. Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), *St. Reinoldi in Dortmund. Forschen – Lehren – Partizipieren. Mit einem Findbuch zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte im Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) der Technischen Universität Dortmund, Oberhausen 2016.*

WEITERBAUEN  
PALIMPSEST UND  
KOMBINATION  
CHRISTIN  
RUPPIO



Eingangsfassade des ehemaligen  
Museums am Ostwall im Jahr 2013,  
Fotograf: Detlef Podehl, TU Dortmund.

Eingangshalle des ehemaligen Folkwang-Museums (heute Osthaus Museum), Hagen, Henry van de Velde, 1902, mit der Reproduktion des Brunnens von George Minne, 1906, Fotograf: Andreas Lechtape, Bildarchiv Foto Marburg, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



2

Boden im heutigen Baukunstarchiv NRW mit Mosaikfliesen von Villeroy & Boch, 1911, wieder freigelegt 1991, Fotograf: Detlef Podehl, TU Dortmund.



3

4



Aufeinandertreffen von Gründerzeitvilla (1913) und International Style (1976) am Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop, Fotograf: Detlef Podehl, TU Dortmund.



Werbegrafik zur Theaterbau-  
Ausstellung im Museum Folkwang,  
1959, Archiv Museum Folkwang.

»Niemals sei das Museum wie die Oase in der Wüste. Nicht das Leben zu vergessen, sondern das Leben zu meistern sei die Lehre. [...] Das Museum also soll Beziehung zum Leben suchen. Das Kunstwollen der Zeit muss in seinen Räumen sichtbar werden. Sichtbar und verständlich.«<sup>1</sup>  
Karl Ernst Osthaus

Als 1902 das Folkwang-Museum im Zentrum der Stadt Hagen eröffnet wurde (#Essay Tradition der Kulturbauten, #Essay Auf dem Weg in die Stadt), präsentierte sich den Bürgerinnen und Bürgern eine ungewöhnliche Kombination aus Fassade und Interieur. Das neue Museum begrüßte Besuchende mit einer von Carl Gérard ansprechend gestalteten historistischen Fassade, die im Hagener Stadtbild um 1900 jedoch wenig aufsehenerregend wirkte. Aufmerksame Besuchende konnten jedoch bereits einen spannenden Hinweis auf das Innere des Gebäudes an der Eingangstür erkennen: einen von Henry van de Velde gestalteten Türbeschlag. Im Inneren eröffnete sich dann eine von van de Velde durchgestaltete Sphäre, die den kulturellen Umschwung nicht allein in der Ausstellung vielseitiger Exponate aus bildender und angewandter Kunst, sondern auch unmittelbar in diesem Interieur des Neuen Stils selbst propagierte (Abb.2). Auf den ersten Blick prallten im Hagener Folkwang zwei Baustile aufeinander, die nicht vereinbar schienen: der von Osthaus nach 1900 abgelehnte Historismus und der seither von ihm mäzenatisch unterstützte Neue Stil. Und doch repräsentiert diese Kombination auch die bis heute gültige Notwendigkeit von Kulturschaffenden und Institutionen, dynamisch auf die maßgeblichen Veränderungen ihrer Zeit zu reagieren. Der Mäzen Osthaus hatte das Folkwang in seiner Heimatstadt gegründet, um auch den zu dieser Zeit als kulturverlassen erachteten westlichen Industriebezirk des Kaiserreiches am kulturellem Fortschritt nicht nur zu beteiligten, sondern ihn sogar zu einem wichtigen Zentrum zu machen. Um dieses Ziel umzusetzen, musste

das Folkwang ein dynamischer Ort sein, der über die Grenzen anderer Institutionen hinaus agierte.

Zu der von Karl Ernst Osthaus definierten Aufgabe von Museen, »das Leben zu meistern«<sup>2</sup>, gehört es mithin, Kontinuitäten ebenso sichtbar zu machen wie Brüche. Dies lässt sich auf alle Arten von Kulturbauten erweitern und umfasst – neben der im Inneren der Bauten vollzogenen Praxis – auch die Sichtbarmachung dieser Dynamik in der Architektur. Im Folgenden soll es um Kulturbauten gehen, an denen sich die während der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg durchlaufenen Veränderungen ablesen lassen – manchmal sehr deutlich und manchmal erst nach näherer Untersuchung. Während in der Architektur Dynamiken von Kombinationen und Überformungen sichtbar werden, lassen sich in den Idealen, die diese Bauten in der Nachkriegszeit vermitteln sollten, auch deutliche Verbindungslinien zur Museums- und Lebensreformbewegung des frühen 20. Jahrhunderts erkennen.<sup>3</sup> Hier wurden Ideale aufgenommen, weitergeführt und auch transformiert; eine gewisse Kontinuität im Denken bleibt erkennbar. »Die Museen, die dem ganzen Volke offenstehen, die allen zu Diensten sind und keinen Unterschied kennen, sind ein Ausdruck demokratischen Geistes«<sup>4</sup>, konstatierte der bedeutende Museumsreformer Alfred Lichtwark 1917 in seinen Überlegungen zum Museum als Bildungsstätte. Lichtwark formulierte damit einen Satz, der ebenso als Basis für die Bedeutung von Kulturbauten als Medien der Re-Demokratisierung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stehen könnte. Während um 1900 jedoch vor allem die Reformbewegungen – also ein Teil der bürgerlichen Gesellschaft<sup>5</sup> – die Funktion kultureller Institutionen umzudeuten begann, handelte es sich in der Nachkriegszeit um eine offizielle Sinnzuschreibung von staatlicher Seite. Diese Maxime wurde zwar ebenfalls von bürgerschaftlichen Initiativen mitgetragen und die Umsetzung einzelner Projekte maßgeblich durch diese vorangetrieben, doch handelte es sich um eine vom Staat vorgegebene Richtung. Die Reformbewegungen hingegen handelten im Kaiserreich noch eher gegen die Maßgaben des Kaisers, der Praktiken

der Öffnung und der Avantgarde skeptisch gegenüberstand.<sup>6</sup> Bei den Zeiträumen ist jedoch gemein, dass Kulturbauten nicht allein als Orte ästhetischer Erbauung für wenige gebildete Bürgerinnen und Bürger angesehen wurden, sondern vielmehr als gesellschaftswirksame Bildungsstätten. In der Nachkriegszeit waren es hingegen zunächst eher Theater als Museen, die als bedeutende Impulsgeber für die Re-Demokratisierung angesehen wurden (#Essay Im Wettbewerb). Eine umso größere Signifikanz erhält eine Institution wie das Museum am Ostwall, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgebaut wurde und schnell überregionale Strahlkraft entwickelte (#Miniatur Baukunstarchiv).

In vielen Fällen zeigen sich Bauten, die einen langen Zeitraum der Veränderung durchlaufen haben, als Palimpseste.<sup>7</sup> Als Palimpsest wird eine Manuskriptseite – oft Papyrus – bezeichnet, die nach einem ersten Beschreiben gereinigt und neu beschrieben wurde. Bei diesem Vorgang verschwindet die vorige Beschriftung jedoch nie gänzlich, so dass ihre Spuren wieder sichtbar gemacht und gelesen werden können. Das Bild des Palimpsests eröffnet also die Möglichkeit, zeitliche und räumliche Faktoren gleichermaßen hervorzuheben.<sup>8</sup> Einerseits folgte eine Schrift auf die nächste, andererseits existieren beide – zumindest in Spuren – immer noch im selben Raum. Doch scheint die Palimpsest-Metapher weniger geeignet, soziokulturelle Bedingtheiten zu untersuchen, da meist nicht klar ist, warum ein Manuskript überschrieben wurde. Diese Ebene soll im Folgenden hinzugefügt werden, um auch darüber zu reflektieren, welche Auswirkungen die Entscheidung für Überschreibungen oder eben Kombinationen auf die Wahrnehmung der betreffenden Bauten hat.

So wie in gesamte Regionen und Städte Geschichte in räumliche Zusammenhänge eingeschrieben ist, lässt sich an vielen Bauten eine ähnliche Ablagerung von Zeitschichten freilegen.<sup>9</sup> Ein eindrückliches Beispiel gibt das heutige Baukunstarchiv NRW in Dortmund. In seiner bewegten Geschichte durchlief es zahlreiche Wandlungen vom Landesoberbergamt (1875) im historistischen Stil über die Umnutzung

98 als Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum (1911) – die dem Ort seinen bis heute prägenden Lichthof bescherte – bis zum Wiederaufbau als Ostwall Museum (1947–1956), der gravierende Veränderungen an Baukörper und Fassade mit sich brachte. Aus den Trümmern des Zweiten Weltkrieges, der das Gebäude am Ostwall stark beschädigt zurückließ, wurde unter Federführung von Leonie Reygers (ab 1949 Direktorin der Institution) ein wegweisendes Museum aufgebaut (#Essay Im Revier der Transparenzen).<sup>10</sup> Auch diese fast unmöglich erscheinende Aufgabe wurde von regem bürgerschaftlichem Einsatz mitgetragen, was 1956 zur überregional beachteten Eröffnung eines komplett erneuerten Museumsgebäudes führte. Es sind insbesondere die Überformungen und Umbauten aus dieser Zeit, die verschleiern, dass es sich um den ältesten erhaltenen Profanbau der Innenstadt handelt – was dem Bau in nachfolgenden Denkmaldebatten eine schwierige Position bescherte. Darüber hinaus wurden die vorigen Erinnerungsschichten des Baus durch die Überformungen für ungeschulte Augen schwer erkennbar. So mag an der Eingangsfassade nur wenigen auffallen, dass die aus dem 19. Jahrhundert erhaltenen Segmentbogenfenster ein ungewöhnliches Ensemble mit der Klinkerverblendung und dem verglasten Mittelrisalit aus den 1950er Jahren bilden (Abb.1). Es ist überaus interessant, dass Leonie Reygers diese Spuren des ursprünglichen Bauwerkes erhielt, während sie den Großteil des Gebäudes an den Geschmack der Zeit und die neuen Erfordernisse für ihr Museum anpassen ließ. Als gravierendste Veränderung ist die Reduzierung der Gebäudehöhe zu nennen, da Reygers Wert auf Oberlicht legte und dafür die oberen zwei Geschosse abtragen ließ.<sup>11</sup> Und doch war es Reygers wichtig, die verwischte Schrift der früheren Geschichte an einigen Stellen durchscheinen zu lassen.<sup>12</sup> Reygers war überzeugt, dass »Sehen etwas ist, was gelernt werden muss«<sup>13</sup> und schuf mit dem Museum am Ostwall einen Ort, der auch das Sehen von Architektur lehren kann. Es bleibt zu überlegen, ob sie dies auch aus ähnlichen Beweggründen tat, wie sie an späterer Stelle noch für die Praxis der Kombination dargelegt werden:

um eine sichtbare Verbindungslinie zu kulturellen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts zu erhalten. Während die Fassade Betrachtenden Kompetenz im Lesen von Zeitschichten an Architektur abverlangt, wird das Palimpsest im Inneren auch für weniger geschulte Augen sichtbar. Besonders auffällig sind die heute wieder freigelegten Bodenmosaiken (Abb.3) in den nördlich und südlich des Lichthofes verlaufenden Wandelgängen in Erd- und Obergeschoss. An der Stelle, an der die farbigen Fliesen aus der Zeit des Kunst- und Gewerbemuseums von 1911 auf die schlichten Böden der heutigen Nutzung treffen, werden Brüche sichtbar, die Neugier an der Geschichte des Baus erwecken können.

Fällt die Entscheidung gegen Umbau und Überformung eines Bauwerkes und für Kombination und Anbau, geschieht etwas Anderes: Die Geschichte bleibt auch für weniger versierte Augen leichter lesbar. Stellen, an denen Alt- und Neubau aufeinandertreffen, machen deutlich sichtbar, dass hier kombiniert wurde. Beim Versuch, ein Gebäude zu lesen, sind diese Stellen Ausrufezeichen, die die Aufmerksamkeit binden können. Anstatt sich dafür zu entscheiden, die Vergangenheit einzuverleiben, wird in Fällen der Kombination ein Gebäudekomplex mit markanten ästhetischen Brüchen angestrebt. Oft begegnen uns Kombinationen aus Gründerzeitvillen und Neubauten der Nachkriegszeit (#Essay Tradition der Kulturbauten sowie #Miniatur Quadrat, #Miniatur Kunstmuseum Gelsenkirchen). Für die Zeit nach der Herrschaft der Nationalsozialisten konnte diese Praxis der Kombination in Kulturbauten auch bedeuten, eine Kontinuität kultureller Ideale vom Beginn des 20. Jahrhunderts zu signalisieren. Der Anbau an die Gründerzeitvilla zum Beispiel eines Bürgervereins setzte den Neubau auch mit einer bürgerlichen Tradition in Verbindung. Solche Kombinationen machen deutlich, dass Kultur im Ruhrgebiet keine Erfindung der Nachkriegszeit ist.

Exemplarisch für die Praxis der Kombination soll hier das Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop näher beleuchtet werden. Selbst wenn ein Bauwerk wie das »Quadrat« nicht in der unmittelbaren Innenstadt

100 liegt, vermag es die Stadt dennoch zu repräsentieren. Dies geschieht einerseits durch die besondere Strahlkraft des Museumskomplexes bis in die heutige Zeit, die Bottrop auf der Landkarte bedeutender Kulturorte manifestiert. Es geschieht aber auch durch die deutliche Kombination der Villa (1903, ab 1913 Sitz des Heimatvereins) mit einem Neubau (1976) des Architekten Bernhard Küppers. Sowohl die Nutzung der Villa als Heimatmuseum ab 1934, als auch der Neubau eines Museumszentrums, das drei Funktionen in sich vereint (#Miniatur Quadrat), wurden durch starkes bürgerliches Engagement angestoßen. Das »Quadrat« zeigt die Naht zwischen Damals und Heute deutlich (Abb. 4), gleichzeitig ist die Gründerzeitvilla auf eine Weise stimmig in die Anordnung der angebauten Pavillons eingefügt, dass diese so unterschiedlich anmutenden Teile doch als ein Ganzes wirken können. Interessanterweise treffen in diesen Kombinationen aus historischen Villen und Bauten des International Style zwei Revivals aufeinander, die jeweils eine Antwort auf die disparat erscheinende Realität ihrer Zeit waren. Der Historismus um 1900 bezog seine Formen aus früheren Epochen nicht zuletzt deshalb, um Kontinuität und Historizität in einem Zeitalter spürbar zu machen, das von rasanten Umschwüngen und Fortschritt bestimmt wurde. Auch die am International Style orientierte Architektur der Pavillons von Küppers sind ein Anknüpfen an eine Bewegung, die zeitlich vor dem Nationalsozialismus lag und international, also weltoffen, ausgerichtet war (#Essay Im Revier der Transparenzen). Es handelt sich um eine Anknüpfung an eine Zeit, in der Deutschland, genauer: das Deutsche Kaiserreich noch Teil eines internationalen Netzwerkes und einer Weltgemeinschaft war. Ein Zustand, den die Bundesrepublik in der Nachkriegszeit vor allem auch durch Repräsentation über kulturelle Leistungen und programmatische Architektur wiederherzustellen versuchte.<sup>14</sup> In der Kombination von »alt« und »neu« wurden Orte geschaffen, die es ermöglichen, sich mit Vergangenheit auseinanderzusetzen und gleichzeitig über bestimmte Aspekte dieser Vergangenheit eine bessere Zukunft zu imaginieren.<sup>15</sup> Zu dieser Zukunft gehörte offenbar auch, Möglichkeiten der

101 Erweiterung und Veränderung bereits mitzudenken und durch die Architektur zu ermöglichen. So zeichnet sich Küppers Entwurf für das »Quadrat« durch eine Modularität aus, die weitere Anbauten begrüßt, wie der Erweiterungsbau des Architekturbüro Gigon/Guyer belegt. Neben Palimpsest und Kombination in Bauwerken, kann noch eine weitere Art der Fortführung aufgezeigt werden: Kulturbauten, deren Verwirklichung über einen sehr langen Zeitraum vollzogen wurde (#Miniatur Aalto-Theater, #Miniatur Naturmuseum). Auch in solchen Projekten wurden Ideale über eine lange Zeitspanne fortgeführt. Doch mussten mit den sich ändernden Anforderungen ebenfalls die Planungen immer wieder angepasst werden. Diese Prozesse lassen sich letztlich jedoch kaum an Bauwerken ablesen, sondern werden erst in der Zusammenschau mit den zum Projekt bewahrten Archivalien lesbar. Ein Beispiel für diese Art der Fortführung ist das Aalto-Theater in Essen. Als es 1988 eröffnet wurde, hatte das Projekt mit einigen Unterbrechungen bereits mehr als 30 Jahre überdauert. Es war von Alvar Aaltos ersten Planungen im Jahr 1959 in Harald Deilmanns Umsetzung (1983–1988) übergegangen und musste in diesem Prozess immer wieder an die Anforderungen der jeweiligen Zeit angepasst werden (#Miniatur Aalto-Theater). Die Beteiligung von zwei Architekten bringt es mit sich, dass die Archivalien auch räumlich nicht an einem Ort vereint sind. Während der Deilmann-Bestand im Baukunstarchiv NRW einen detaillierten Einblick in die Umsetzung des Bauwerkes gibt, erzählt er nur in wenigen Objekten von der langen Vorgeschichte des Projektes. Um diese zu ergründen, müssen Zeitungsartikel und weitere Schriften aus dem Stadtarchiv Essen hinzugezogen werden, und der Weg führt auch in die Archive des Museum Folkwang in Essen. Die dort bewahrten Briefe, Publikationen und Gebrauchsgrafiken aus dem Kontext der Theaterbauausstellung von 1959 führen zurück zur frühesten Idee, ein neues Theater für Essen zu bauen (Abb. 5). Erst diese Ebene der Geschichte verdeutlicht, welche fortwährenden Anstrengungen unternommen wurden, um eine Idee aus der unmittelbaren Nachkriegszeit noch in den 1980er Jahren umzusetzen.

102 Dieser kurze Streifzug durch die unterschiedlichen Strategien des Weiterbauens von Kulturbauten der Nachkriegszeit führt nun also über die Archivrecherche zurück zum Folkwang. Auch für das Folkwang ist die Geschichte der Institution und der Sammlung auf zwei Orte aufgeteilt und in seiner Gänze nur durch mehrere Archive nachvollziehbar.<sup>16</sup> Das Folkwang-Museum in Hagen wurde zum Osthaus Museum und besticht bis heute durch seine spannungsvolle Innen-Außen-Beziehung. Auch dieser ikonische Museumsbau von 1902 erhielt 1972 einen Anbau, um eine größere Ausstellungsfläche bespielen zu können. Die Sammlung, die diesen Ort einst vervollständigte, wurde nach dem Tod des Mäzens Karl Ernst Osthaus jedoch nach Essen verkauft, wo eine neue Geschichte der Fortführung und des Weiterbauens begann (#Essay Auf dem Weg in die Stadt).

## Anmerkungen

- 1 Karl Ernst Osthaus, Über die Aufgabe der Museen. Zuschrift an den Arbeitsrat für Kunst, in: Wilhelm R. Valentiner, Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1919, S. 83–88, S. 83f.
- 2 Ebd., S. 83.
- 3 Zur Museumreform: Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001. Einen Überblick über die Lebensreformbewegungen gibt: Kai Buchholz (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Darmstadt 2001.
- 4 Alfred Lichtwark, Museen als Bildungsstätten. Vortrag auf dem Mannheimer Museumstag, 21./22. September 1903, in: Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften, Bd. 2, hg. von Wolf Mannhardt, Berlin 1917, S. 185–189, S. 185.
- 5 Mit der Künstlerkolonie Mathildenhöhe wurde ab 1899 wegweisende mäzenatische Unterstützung für die Reform der angewandten Künste von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein geleistet, und auch in Weimar fand der Reformkünstler Henry van de Velde vorübergehend Unterstützung durch eine von Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach angestoßene Initiative. Die Basis der Reformbewegungen war jedoch stark im Bürgertum verankert. Exemplarisch zur teils angespannten Kooperation zwischen adeligen Mäzenen und der Reformbewegung, vgl. Thomas Föhl, Henry van de Velde. Architekt und Designer des Jugendstil, Weimar 2010.
- 6 Vgl. Joachimides, Die Museumsreform.

- 7 Vgl. Julia Binder, Stadt als Palimpsest. Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis, Berlin 2015. Grundlegend zur Überlagerung von Zeitschichten im Raum: Karl Schlögel, Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, Berlin 2003. Ebenfalls grundlegend zum Begriff des Palimpsests in der Forschung zu Erinnerungskultur: Aleida Assmann, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, S. 13–35.
- 8 Vgl. Binder, Stadt als Palimpsest, S. 57.
- 9 Exemplarisch für die methodische Freilegung dieser Schichten: Barbara Welzel, Die Stadtkirche St. Reinoldi: Erinnerungsort Dortmunds, in: Wolfgang Sonne/ Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund. Forschen – Lehren – Partizipieren. Mit einem Findbuch zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte im Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) der Technischen Universität Dortmund, Oberhausen 2016, S. 31–36.
- 10 Vgl. Sonja Hnilica, Baukunstarchiv NRW – Das Haus Ostwall 7: Ein Haus mit sieben Leben, in: Regina Wittmann/Wolfgang Sonne (Hg.), Eins, Zwei, Drei Baukunstarchiv. 80 Werke aus der Sammlung des Baukunstarchivs NRW, Dortmund 2018, S. 38–55, speziell zum Museum am Ostwall: ebd., S. 45–51.
- 11 Vgl. Leonie Reygers, The Museum am Ostwall, in: Museum Quarterly 15 (1962), H. 3, S. 152–157, S. 152.
- 12 Vgl. Hnilica, Baukunstarchiv NRW, S. 49.
- 13 Leonie Reygers, Vorwort, in: Museum am Ostwall Dortmund (Hg.), Katalog zur Sammlung Gröppel, Dortmund 1960, o. S.
- 14 Als ein Beispiel mit internationaler Strahlkraft für diese Repräsentation der BRD durch Architektur kann der Pavillon von Egon Eiermann und Sep Ruf auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel gelten.
- 15 Vgl. Kathleen James Chakraborty, Modernism as Memory. Building Identity in the Federal Republic of Germany, Minneapolis 2018, S. 31.
- 16 Neben dem Osthaus-Archiv in Hagen und dem Archiv des Museum Folkwang in Essen, sind vor allem das DDK – Bildarchiv Foto Marburg und das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld zu nennen. Marburg bewahrt einen umfangreichen Bestand von Glasnegativen aus dem Besitz des Hagener Folkwang. Die Sammlung angewandter Kunst aus dem Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, das dem Folkwang angegliedert war, wurde nach Osthaus' Tod an das Kaiser-Wilhelm Museum verkauft.

# DER ÖFFENTLICHE CHARAKTER DES GEBÄUDES MUSEUM FOLKWANG, ESSEN SONJA PIZONKA

»Museen werden nicht oft gebaut; sie sind höchst individuelle und komplizierte Bauaufgaben. Erst in den letzten Jahren sind Museumsbauten entstanden, die sich von dem üblichen Galeriestil abwenden, neue Wege der Gestaltung und des Raum-erlebnisses aufzeigen. Das heutige Folkwangmuseum dürfte zu diesen modernen Bauten gehören, die – nach neuen Gesichtspunkten und Überlegungen erstellt – die geistige Haltung unserer Zeit widerspiegeln.«<sup>1</sup> Werner Kreutzberger

A

Perspektiven, Lichtpause auf Papier, 98 × 85,5 cm, Vorentwurf für das Folkwang Museum Essen Bismarckstraße, Werner Kreutzberger u. a., 1952.

B

Postkarte, 10,5 × 14,8 cm, Verlag Heinrich Koch, ca. 1966.

C

Fotografie, 12 × 17 cm, Ausstellungsraum im Museum Folkwang, Fotograf: Rolf Epha, ca. 1965.

D

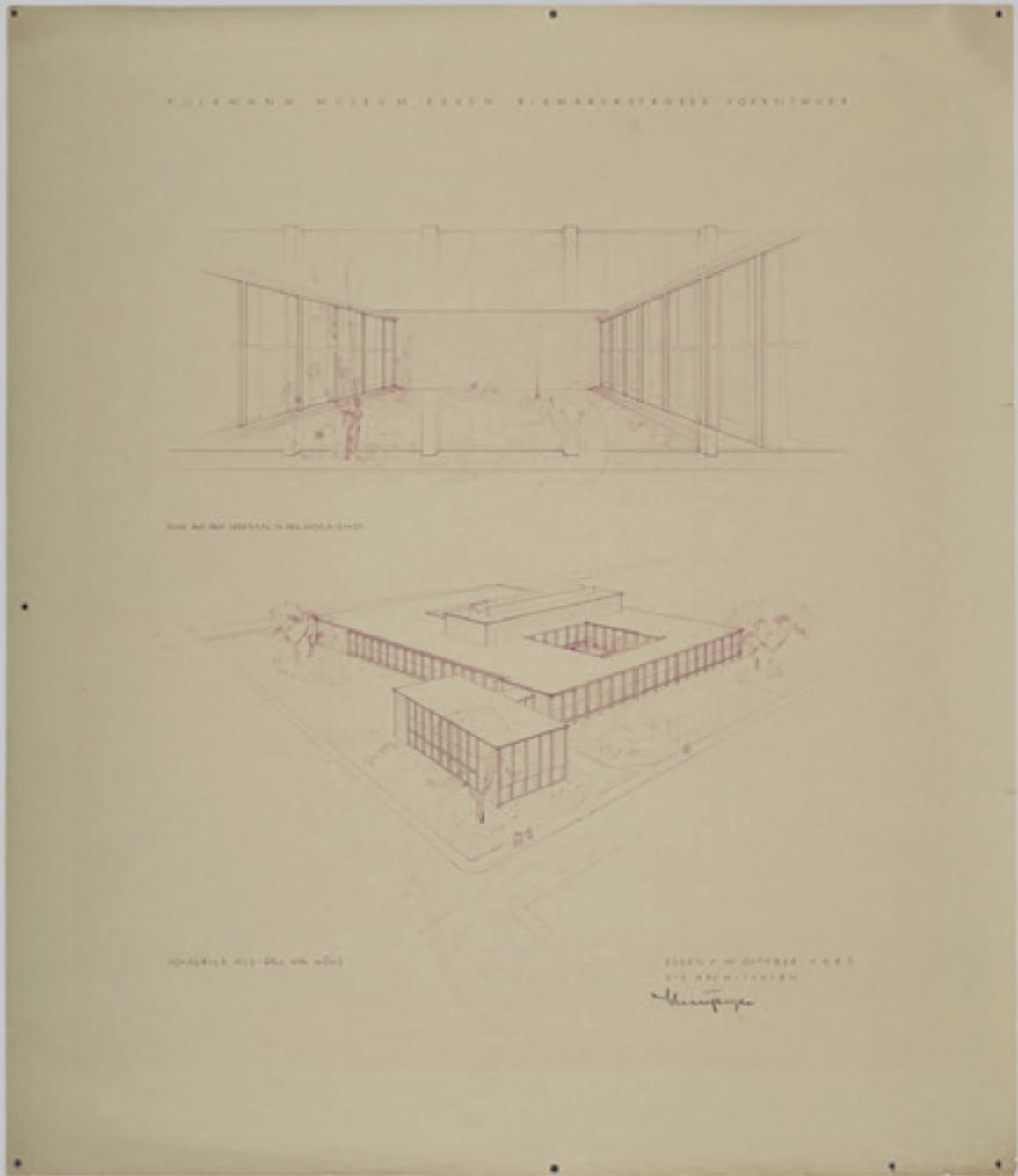
Fotografie, 12 × 17 cm, Modell des Museumszentrums Essen, Fotografin: Inge Goertz-Bauer, ca. 1980.

E

Perspektive, leinengebundenes Buch, 60,5 × 42,5 cm (aufgeklappt), Eingangshof Museum Folkwang, Essen, David Chipperfield Architects, ca. 2007.

F

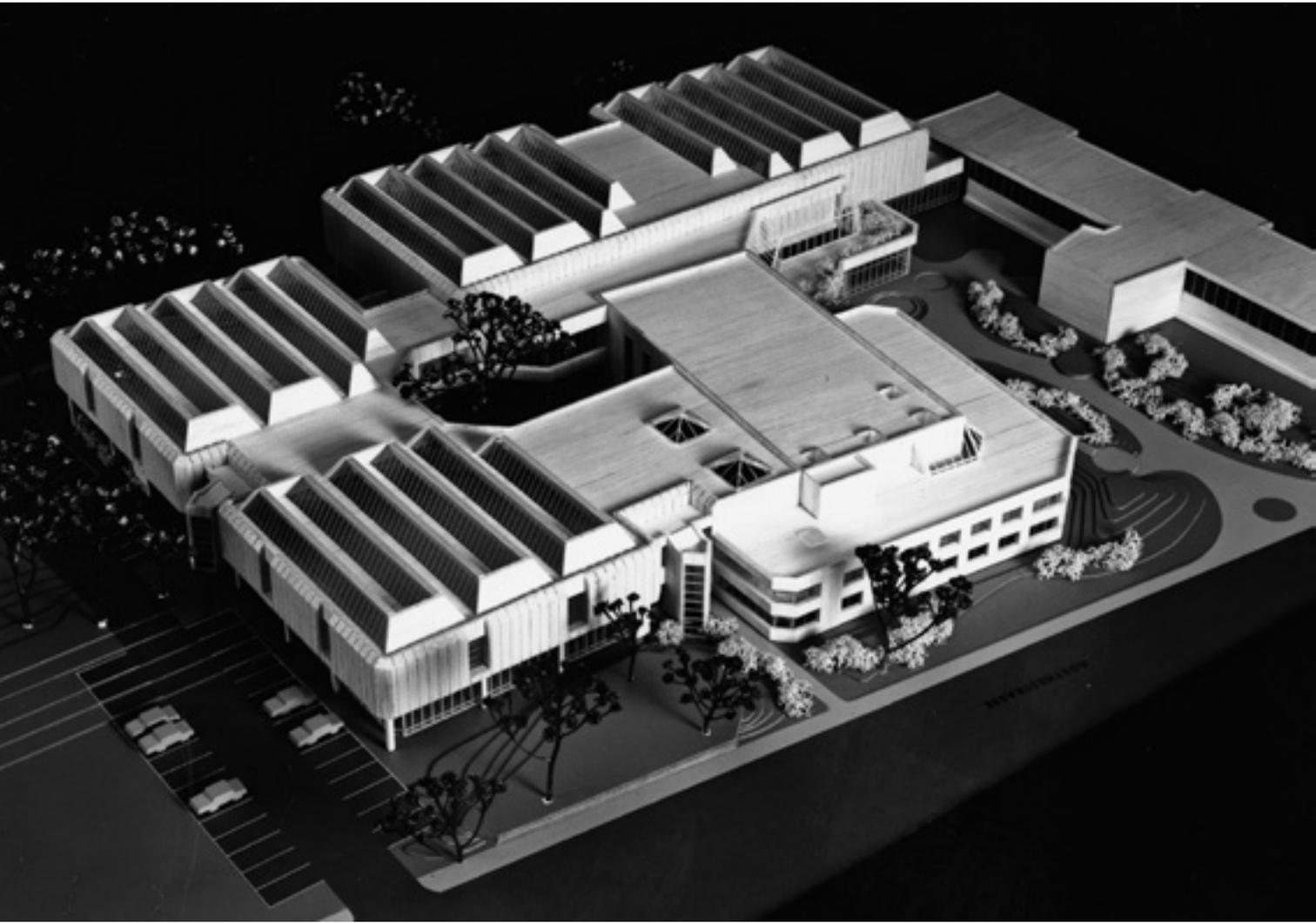
Museum Folkwang, Essen, Werner Kreutzberger, Erich Hösterey und Horst Loy sowie David Chipperfield, Fotografien von Detlef Podehl, 2020.



A



B



D

C





E



F



F

F



F



Das Museum Folkwang wurde 1960 nach vierjähriger Bauzeit eröffnet. Schon kurz nach dem Krieg waren erste Maßnahmen erfolgt, das schwer beschädigte Museumsgebäude (zwei umgenutzte Villen und ein 1929 fertiggestellter Erweiterungsbau von Edmund Körner) für einen reduzierten Ausstellungsbetrieb teilweise instand zu setzen. Zeitgleich begannen im Essener Hochbauamt die Planungen für einen Neubau. Ein Entwurf von 1952 zeigte einen rundum verglasten Bau, verwirklicht wurde die Idee jedoch nicht (Abb. A). Stattdessen entwickelten Hochbauamtsleiter Werner Kreuzberger, sein Mitarbeiter Erich Hösterey und der Essener Architekt Horst Loy ein differenziertes System der Lichtführung für jede Seite des Gebäudes. Im Süden eine Glasfassade, die neben dem Eingangspavillon als eine Art »Schaufenster« diente, im Westen geschlossene Wandflächen, im Norden und Osten auf circa zwei Meter Höhe angebrachte Fensterbänder. Diese lassen Tageslicht ein und bieten die für die Präsentation von gerahmten Kunstwerken benötigte Wandfläche. Auf einer zeitgenössischen Postkarte sind auf drei Bildern Ansichten des Museums zu sehen, der Eingang, die Lage an der Bismarckstraße und ein Innenhof (Abb. B). Das vierte Bild zeigt allerdings nicht das Museum Folkwang, sondern den Anbau des benachbarten Ruhrlandmuseums. Dieser war als Erweiterung der Ausstellungsräume in der Villa Knautd 1963 eröffnet worden (#Essay Die Tradition der Kulturbauten). Ein Jahr zuvor hieß es über das Nebeneinander der beiden Museen: »In der harmonischen Gruppierung zueinander soll jedem der beiden Museumsbauten die Selbständigkeit gewahrt bleiben, jedoch in Maß und Material die Ähnlichkeit der Bestimmung erkennen lassen. Mit ihren Grünanlagen, Ruheplätzen und Durchgangswegen wird die »Museumsinsel« sich an die Grünzone des Aufbaugesbietes Holsterhausen anschließen.«<sup>2</sup> Aufgrund der Ähnlichkeiten dieser beiden Gebäude war es wohl unbeabsichtigt geschehen, dass die Südfassade des Ruhrlandmuseums auf der Postkarte abgebildet wurde. Im neuen Museumsgebäude sollte die Kunst im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen. »Es war«, erklärte Architekt Horst Loy, »oberstes

Gebot der gewählten Konzeption, das Bauwerk selbstlos hinter den Dienst am Kunstwerk zurücktreten und somit die Architektur den ausgestellten Werken unterordnen zu lassen. Diesem Bestreben entspricht die Zurückhaltung bei der baulichen Gestaltung und bei der Wahl edler, aber in der Wirkung schlichter Baumaterialien.«<sup>3</sup> Diese Ausstellungsräume waren zeittypisch mit Teppichen, Stühlen und einem flexiblen Stellwandsystem ausgestattet wie auf einer Aufnahme von etwa 1965 zu sehen ist (Abb. C). Eine Gruppe junger Frauen studiert eine Broschüre, während ein Mann ein Gemälde betrachtet. Im Hintergrund sind die schlanken Säulen vor den Fenstern zur südlich gelegenen Kahrstraße zu erkennen. Die Jalousien sind heruntergezogen, um die Sonneneinstrahlung zu reduzieren. Dies war von Anfang an aus konservatorischen Gründen notwendig. Das Tageslicht brachte die Farben und Oberflächen der Kunstwerke zu verschiedenen Tageszeiten jeweils individuell zur Geltung, aber da es keine Klimaanlage gab, erwärmten sich diese Räume an Sonnentagen übermäßig. Bis heute sorgen die Jalousien mit ihren Lamellen für einen kontrollierten Lichteinfall, die Temperatur in den Ausstellungssälen wird allerdings inzwischen über eine Klimaanlage geregelt.

Die Themen Licht und Transparenz waren wichtige Elemente der Museumsarchitektur dieser Zeit (#Essay Auf dem Weg in die Stadt). Das Kunsthaus Glarus in der Schweiz (eröffnet 1952, Architekt: Hans Leuzinger) mit seinem teilweise verglasten Eingangspavillon sowie Sälen mit Seitenlicht beziehungsweise Oberlicht geht dem Museum Folkwang voraus. Auch der 1954 eröffnete, seitlich verglaste, Ausstellungspavillon des von Willem Sandberg geleiteten Stedelijk Museums in Amsterdam wird den Essener Architekten bekannt gewesen sein. Über diesen Anbau hieß es in der zeitgenössischen Presse: »[...] so sehen die Passanten von außen praktisch alles, was drinnen zur Schau gestellt ist – das sollen sie auch, meint Sandberg, ein Museum muß wie ein großes Warenhaus durch seine Objekte zum Eintreten auffordern –, wenn die Sonne scheint, sind Draußen und Drinnen, die Grünanlagen und Ausstellungssäle, eine lichtdurchflutete Einheit.«<sup>4</sup>

Das Gebäude des Museum Folkwang war schon nach wenigen Jahren zu klein für die ständig wachsende Sammlung und den kontinuierlichen Ausstellungsbetrieb. Es sollte allerdings 23 Jahre dauern, bis eine Erweiterung erfolgte. Der 1977 ausgeschriebene Wettbewerb erbrachte keinen ersten Preis, stattdessen wurden jene Büros, die jeweils die beiden zweiten Preise erhalten hatten, Kiemle, Kreidt und Partner sowie Allerkamp, Niehaus und Skornia, dazu aufgefordert, ihre Entwürfe als Architektengemeinschaft zusammenzuführen. 1983 eröffnete dann das neu gegründete Museumszentrum, bestehend aus dem Museum Folkwang und dem Ruhrlandmuseum mit seiner Sammlung zur Geschichte von Essen und Region.

Das Modell zeigt die Ansicht von Westen (Abb. D). Gut zu erkennen ist die Hofsituation, die von der Goethestraße zum neuen Eingang führt (#Essay Begegnung, Umschau und Ausschau). Museumsdirektor Paul Vogt notierte dazu: »Der neue Haupteingang wird zu der verkehrsruhigen Zone der Goethestraße verlagert. Der Zugang erfolgt durch eine Grünanlage mit Sitzmöglichkeiten, in der zeitgenössische Skulpturen und Objekte aufgestellt werden können. Ein zweiter Zugang öffnet sich zur Bismarckstraße.«<sup>5</sup> Die schon im Eröffnungsjahr 1960 als nachteilig empfundene Lage an der viel befahrenen Bismarckstraße sollte auf diese Weise städtebaulich optimiert werden.<sup>6</sup>

Der Bau des Museumszentrums wurde 2007 abgerissen. Das Ruhrlandmuseum erhielt unter dem Namen RuhrMuseum einen neuen Standort in der Kohlenwäsche der Zeche Zollverein im Essener Norden. Auf dem durch Zukauf geringfügig vergrößerten Grundstück sollte nun ein Erweiterungsbau allein für das Museum Folkwang umgesetzt werden. Den international ausgeschriebenen Wettbewerb gewannen David Chipperfield Architects; der Bau wurde von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung finanziert. Um seine Ideen zu verdeutlichen, ließ David Chipperfield ein leinengebundenes Buch im Folioformat anfertigen. Als Ergänzung zu den meist digital

erzeugten Visualisierungen schuf er eine Erzählung in Buchform, bei der historische Schwarzweiß-Fotos des Altbaus von 1960 und moderne Renderings des geplanten Neubaus das Konzept der Verbindung beider Bauten veranschaulichten (Abb. E). Ein Zitat von Ludwig Mies van der Rohe dient darin als Leitmotiv: »The first problem is to establish the museum as a centre for the enjoyment of and not the internment of art. Thus the barrier between the work of art and the community is erased.« Der Entwurf zeigt die neue Eingangssituation, die als teilweise überdachter Hof dargestellt wird. Beim fertiggestellten Bau gelangen Besucher\*innen per Treppe, Aufzug oder Rampe zu dieser Übergangszone zwischen Museum und Stadt. Die Besucher\*innen nutzen ihn als Treffpunkt vor dem Museumsbesuch, ebenso befindet sich an dieser Stelle die Außengastronomie des Cafés. Durch den Umstand, dass nach Betreten des Museumsgebäudes im sogenannten Neubau keine Höhenunterschiede mehr zu überwinden sind und Besucher\*innen sich in diesem Gebäudeteil barrierefrei vom Foyer zu Shop und Lesesaal sowie den großen Ausstellungsbereichen begeben können, wurde das Überwinden der bei Mies van der Rohe zitierten Grenze zwischen Kunst und der (städtischen) Gemeinschaft tatsächlich architektonisch erleichtert. David Chipperfield erklärte das Konzept so: »Wir haben den öffentlichen Charakter des Gebäudes betont. Es öffnet sich jetzt mit einem Innenhof zur Straße hin, zur Stadt, und ist durch die vielen großen Fenster sehr durchlässig. Außerdem wollten wir mehr Übersichtlichkeit herstellen. Dafür haben wir alle für die Öffentlichkeit gedachten Räume auf einer Ebene im Erdgeschoss angesiedelt.«<sup>7</sup>

## Anmerkungen

- 1 Werner Kreuzberger, Das Folkwang-Museum und seine Architekten, in: Museum Folkwang Essen (Hg.), Museum Folkwang Essen. Das Museumsgebäude, Essen 1966, S. 9–12, S. 12.
- 2 Justus Bueckschmitt, Essen – Soziale Gross-Stadt von morgen, Hamburg 1962, S. 49.
- 3 Horst Loy, Das Museumsgebäude, in: Museum Folkwang Essen, Das Museumsgebäude, S. 13–18, S. 14.
- 4 Gert Schiff, Bei W.J.B.H. Sandberg muss immer etwas geschehen: Het Stedelijk Museum in Amsterdam, in: Du, Kulturelle Monatszeitschrift 18 (1958), H. 7, S. 34–37, S. 36.
- 5 Paul Vogt, Zum Erweiterungsbau des Museums, in: Museum Folkwang Essen (Hg.), Mitteilungen (1983), H. 12/13, S. 33–36, S. 33.
- 6 Über diese Lage an der Bismarckstraße gab es eine intensiv geführte Diskussion in der Lokalpresse, vgl. unter anderem K.S., Im Lärm oder in der Stille? Standort des Folkwangmuseums erneut zur Diskussion, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 17.11.1954.
- 7 »Ein guter Raum für Kunst ist immer gleich, egal für welche Kunst«, David Chipperfield im Interview mit Frank Maier-Solck, Monopol, 29.1.2010: <https://www.monopol-magazin.de/ein-guter-raum-f%C3%BCr-kunst-ist-immer-gleich-egal-f%C3%BCr-welche-kunst> (6.8.2020).

# ZWISCHEN TAUSEND PLATEAUS DAS KUNSTMUSEUM GELSENKIRCHEN CHRISTOS STREMMENOS

»Ein Plateau ist immer Mitte, hat weder Anfang noch Ende. [...] Jedes Plateau kann von jeder beliebigen Stelle aus gelesen und mit jedem anderen in Beziehung gesetzt werden.«<sup>1</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari

**A**  
Aufbewahrungsschachtel, schwarzer Karton, Deckel innenseitig schreibmaschinenbeschriftet, diverse Papiere, 37,2 × 29,2 × 7,5 cm, ohne Datum.

**B**  
Fotografie, Abzug auf Papier, 13,7 × 23,4 cm, Fotograf: Alfons Kampert, ca. 1984.

**C**  
Präsentationsblatt mit Gebäudeschnitten, Montagetechnik, schreibmaschinenbeschriftet, 21 × 29,7 cm, ca. 1984.

**D**  
Fotografie, Abzug auf Papier, 17,2 × 23,9 cm, ca. 1984.

**E**  
Sonderbeilage »Das Städtische Museum – Ein Kleinod für die Kunst« der »Buer'schen Zeitung« zur Eröffnung des Museums, 1984.

**F**  
Kunstmuseum Gelsenkirchen, Fotografien von Detlef Podehl, 2020.

A



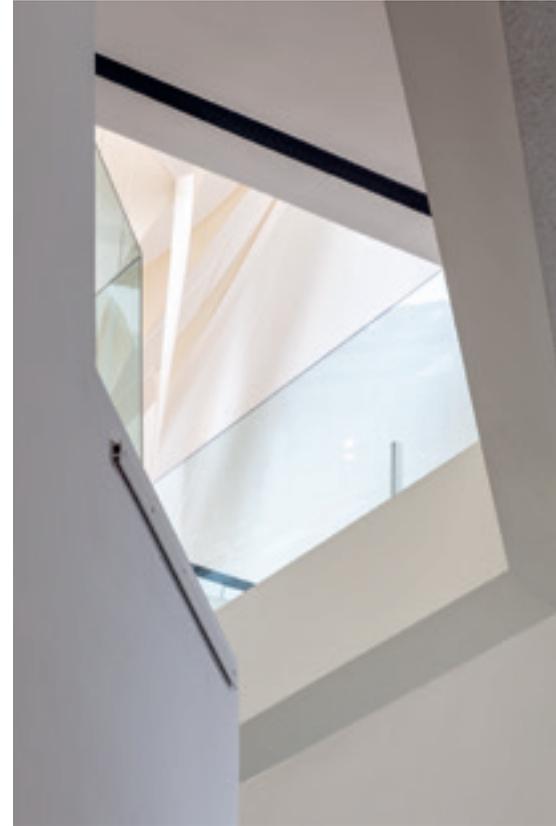
B



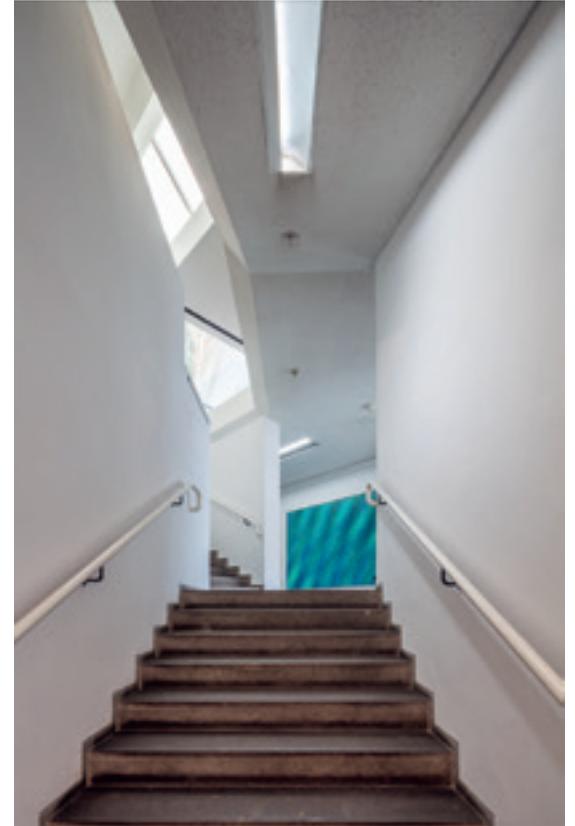


D

F



F





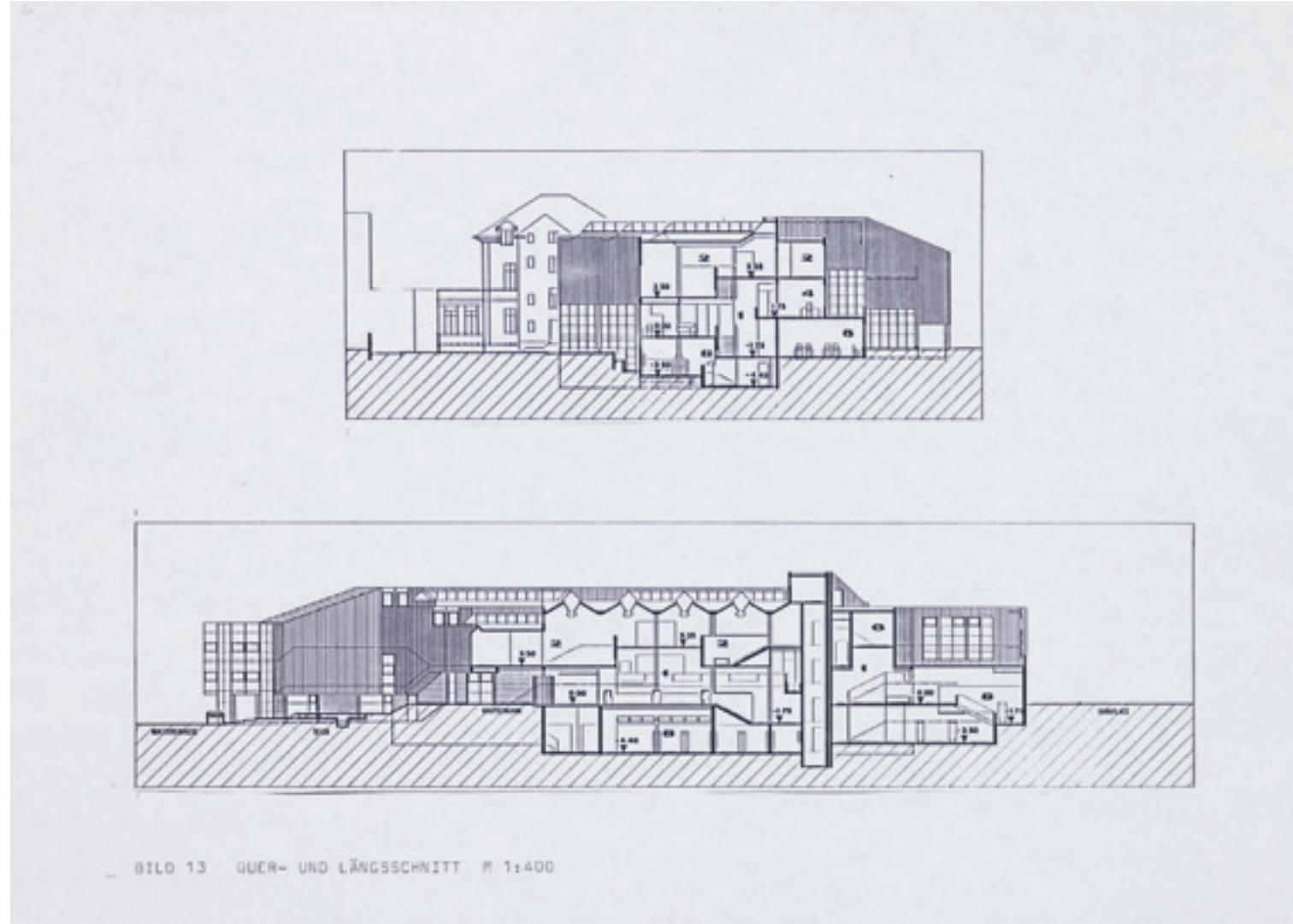
F



F



F



C

STÄDTISCHES MUSEUM

## Die schönsten Schätze des neuen Museums



Feinere Doppelbelichtung: Ein Foto diente dem Walter Gerhard Richter als Vorlage für sein 1944 entstandenes Bild „Korridor“.

### Hubert Berke „Schimmernd“

Im Herbst 1979 fand in der städtischen Kunstsammlung Ostwieschen eine große Ausstellung der Künstler statt, fast eine Retrospektive, in der er sich Freude, ja Begeisterung Anteil nahm, da er sich um die erste umfassende Präsentation seines Werkes in Buer handelte, wo er geboren wurde, wenige Wochen später setzte ein Herabsturz seinen Lauf ein Ende.

Mehr als vier Jahrzehnte hatte Berke in Köln gewirkt und gearbeitet, eher still und unauffällig, doch mit langem von Placidos und Kisten im 19- und Ausland bezeugt. In seinen Werken spürte Berke mit unerbittlicher Ehrlichkeit die Natur und deren Elemente nach: Stein, Sand, Wiese, Holz, Geröll, Wolke, Ostwinde, aber auch in die Natur entlegener Örtlichkeiten vergangener Kulturen. Er bewachte den Grundriss nach, den Grundriss, die Struktur und Arbeit miteinander verbunden.

Der hochbegabte Zeichner und Bildhauer Berke fand sehr früh die Abstraktion, schenkte mühsam und geduldig. Ein intensives weiser ständiger Spuren der Naturver-

### Gerhard Richter „Korridor“

Gerhard Richters großes Öbild „Korridor“ entstand zu einer Zeit, als kaum jemand gegenständlich malte, der Begriff „Abstraktion“ weniger wies und der Fotorealismus noch nicht erloschen war. Richter hat auch gegenständlich gemalt, sogar gemalt, doch im Mittelpunkt seines Werkes steht immer die Malerei, das Tafelbild, das teilweise für sich stehen kann.

Richters überauswunde Wandlungsfähigkeit, verbunden mit einer perfekten Maltechnik, machte ihn zu einem der interessantesten Künstler seiner Epoche. Eine wichtige Rolle spielt in seinem künstlerischen Schaffen das Medium Fotografie.

Bei den frühen 50er Jahren bezieht er Aufträge von Werksystemen, Einzelarbeiten und Büchern, die er in verschiedenen, sehr groben, teils farbigen Tönen auf die Leinwand bringt. Später konzentriert er

auch eigene Fotos als Arbeitsgrundlage. Neben Figuren und Porträts stellt er auch immer wieder arbeitende Hände Gegenstände und Räume dar.

Mit seiner spezifischen Schwarz-Weiß-Technik bewahrt er den Charakter des schlichten Fotos, das wie ein zwischen Gegenstand und Bild eingeschalteter Filter wirkt. Es findet dadurch eine doppelte Überlagerung statt, doch der Verunsicherungscharakter bewirkt, daß das Gemälde nicht nur ein Abbild des fotografierten Motivs ist, sondern auch ein Abbild der Fotografie als solches.

Auch das Bild „Korridor“ hat aus dieser Doppelbelichtung. Mit dem einfarbigen Motiv, unter Verzicht auf Farbigkeit, ist ein verblüffend realistisch wirkender Raumstrich geschaffen. Die langen, kalten Wände mit den wenigen schwebend angeordneten Türen lenken den Blick in die Tiefe, wo er an der weit zurückliegenden Abschließwand abprallt und wieder nach vorn gebrochen wird. Dadurch entsteht der Eindruck des Eingebundenseins, der Raumlosigkeit, wie er auch in solchen Korridoren auch im Wirklichen leicht eintritt.

Das Gemälde ist 1980 für 2000 DM erworben worden, sein gegenständlicher Schätzwert beträgt 13 000 DM.



Unvergleichbare Maßstäbe: In Buer geboren, blüht Hubert Berke in seinem Gemälde „Schimmernd“, das Dr. Reinhold Lange für die Kollektion erwarb.

**Öffnungszeiten des Museums**  
 Donnerstag und Mittwoch: 11.45 bis 18.00 Uhr  
 Donnerstag: 11.00 bis 20.00 Uhr  
 Freitag, Samstag, Sonntag: 11.00 bis 18.00 Uhr  
 Auskünfte und Anfragen: Städt. Museum Ostwieschen  
 Buer, Konrad Straße 1  
 Telefon: 02 902 94 23 17

Sichtet man den Bestand zum Kunstmuseum Gelsenkirchen aus dem Nachlass des Architekten Albrecht Egon Wittig im Baukunstarchiv NRW (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen), so findet sich eine für die späten 1970er und frühen 1980er Jahre zeittypische Überlieferung: mit Folien in Mustern und Farben angelegte Tuscheentwurfszeichnungen, auf feinem Transparentpapier oder kleinen Papierfetzen skizzenhaft festgehaltene große Würfe und kleine Verücktheiten, eine rege Korrespondenz, die ihre Polyphonie in schreibmaschinengeschriebenen Schriftstücken entfaltet, zahlreiche Fotoserien, die der Architekt zu unterschiedlichen Zeiten aufnimmt, um die Entstehung seines Museums in den Jahren 1982–1984 im Zentrum des Stadtteils Buer in Gelsenkirchen zu dokumentieren.

Es ist eine Überlieferung in hauptsächlich manuell erzeugten Medien, die durch ihre haptische Wirkung Präsenz erlangen und von einer Epoche erzählen, kurz bevor das Digitale Einzug in die Architekturproduktionsmittel und das Entwerfen fand. Inmitten dieses materiellen Vermächtnisses stößt man auf eine zunächst unscheinbar anmutende Schachtel, die der Architekt auf ihrer Deckelinnenseite mit der Aufschrift »Schwarzer Kasten Museum«<sup>2</sup> versehen hat.

Beim Öffnen der aus schwarz durchgefärbtem Karton hergestellten Schachtel (Abb. A) eröffnet sich ein bemerkenswertes Konvolut, ein Archiv im Archiv: diverse Fotos und Fotoserien, zu Präsentationszwecken vorgenommene Verkleinerungen von Entwurfszeichnungen, montageartig zusammengesetzte Präsentationsmappen, Listen von Museumsbauten der Moderne, die wahrscheinlich während des Entwurfsprozesses als Inspiration dienten, zahlreiche aus Tageszeitungen und Zeitschriften minutiös ausgeschnittene Artikel, welche die Resonanz in den Medien der Zeit abbilden.

Es ist kein systematisch angelegtes Archiv, das Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Eine derartige Konsequenz verfolgt der Architekt im konventionellen Ablegen seiner Zeichnungen und Akten. Was hier angelegt wurde, ist mehr ein Zeugnis des Sammelns, Reflektierens und Dokumentierens, aber auch der Inspiration und Zerstreung

über das eigene Projekt. Es ist eine Verdichtung von Dingen, die eher den Wert des Exzeptionellen aufweisen und die der Autor vermutlich mit unterschiedlichen Motivationen und Fundstücken kontinuierlich erweiterte. Diese beim ersten Blick vermeintlich erratische Zusammensetzung des Schachtelinhalts verlangt nach physischer Ausbreitung, um Wirkung und Struktur zu entfalten.

Gefordert es kein Lesen im konventionellen Sinne. Der Inhalt der Schachtel kennt keinen Anfang, kein Ende, kein erstes und kein letztes Objekt, keine erste Seite, keine letzte; es sind zunächst keine Hierarchie und kein Gerüst erkennbar, welche die unterschiedlichen Informationsebenen zusammenhalten.

In dieser Mehrdeutigkeit eines vermeintlich abschirmenden Äußeren der schwarzen Schachtel und eines sich in mehreren Schichten entfaltenden Inneren, kann auch der »Schwarze Kasten Museum«, den Wittig in Gelsenkirchen realisiert, interpretiert werden. Nähert man sich dem Museumbau auf der Horster Straße, einer Hauptader des Stadtteils Buer, begegnet man, wie die kurz vor der Eröffnung des Hauses entstandene Schwarzweiß-Fotografie (Abb. B) zeigt, einer vordergründig tiefdunklen verschachtelten hybriden Figur, die sich zunächst unförmig in den Stadtraum einzugliedern scheint. Die metallisch dunkle Anmutung ist der aus Kupferprofilbahnen zusammengesetzten Fassadenfläche geschuldet. Der Architekt entschied sich bewusst für dieses Material, altert es doch im Gegensatz zu Beton »mit Anstand«<sup>3</sup>, wie er 1984 in einer Sonderausgabe der Buer'schen Zeitung zur Eröffnung des Museums bekundete. Dass – bei den Eigenschaften des gewählten Fassadenmaterials Kupfer – ein sich über die Jahre natürlich vollziehender Verdunklungsprozess einem würdevollem Altern gleichkommt, das mit einem Rotbraun beginnend – stufenweise das Haus in ein tiefdunkles Anthrazit überführte, legt die Vermutung einer forcierten Verwandlung des Hauses in einen »Schwarzen Kasten Museum« nahe; vielleicht auch nur eine unterbewusste Intention des Entwerfers.

Diese Lesart zielt auf den Kontrast zur 1893 erbauten, strahlend weiß verputzten Villa Pöppinghaus, an die der dunkle Bau anschließt.

Dieses gründerzeitliche Haus beherbergte ab 1957 bis zur Eröffnung des lange diskutierten und von der Bürgerschaft geforderten Erweiterungsbaus 1984 die »Städtische Kunstsammlung Gelsenkirchen« (#Essay Die Tradition der Kulturbauten). Durch einen städtebaulichen Rücksprung des neuen Baukörpers wird gemeinsam mit dem historischen Gebäude ein Vorhof räumlich definiert, der mit Brunnen und vorgeschalteten Stufen eine einladende Geste von der Straße zum Museum eröffnet.

Transparente, in schwarze Rahmen gefasste Einschnitte in die dunkle verschachtelte Figur eröffnen den Passanten beiläufige Einblicke aus dem geschäftigen Stadtraum in die Welt der Kunst und geben einen ersten Eindruck von der Komplexität des »Schwarzen Kasten Museum«. Betritt man schließlich den schwarzen Kasten durch die transparente Öffnung, die im Außenraum die Eingangssituation sichtbar zu erkennen gibt, offenbart sich den Besucherinnen und Besuchern im Inneren eine auf mehrere Plateaus aufgefächerte Welt, die zum Wandeln auf Galerien und Treppen einlädt.

Wie man auf den beiden Schnittzeichnungen (Abb. C) erkennen kann, entwirft Wittig im Inneren einen komplexen Wegraum, gleich einem Parcours durch das Haus, mit räumlich verspringenden Plateaus und Galerieebenen, die über Treppen miteinander verbunden sind: Korridorkonstruktionen.

Jedes Plateau wird zu einer kleinen Abteilung der Sammlung. Dieses räumliche Gefüge der Präsentation auf verschiedenen Ebenen im Raum eröffnet Möglichkeiten, stiftet regelrecht dazu an, Sammlungsstücke nicht isoliert, sondern stets in ein mannigfaltiges Geflecht von Beziehungslinien zu anderen Werken, Plateaus, Einblicken in ein Gegenüber und Ausblicken in die Stadt zu setzen (#Essay Auf dem Weg in die Stadt).

Kein singuläres Bild vermag es, dieses hybride Raumgefüge in seiner Gänze zu erfassen und zweidimensional abzubilden. Einige Beispiele an Kampagnen, die der Architekt oder die Stadt unternehmen,

finden sich als Fotoserien im Nachlass von Wittig, die den Weg durch sein Haus auf mehreren Aufnahmen zu dokumentieren versuchen. Auf einer dieser Schwarzweiß-Aufnahmen begegnen wir auf dem höchsten Plateau des Museums einem Ölbild Gerhard Richters, welches uns in einen ganz anderen Erfahrungsraum hineinblicken lässt (Abb. D, E). In seinem 1964 entstandenen Werk »Korridor« thematisiert der Künstler einen streng linear-zentralperspektivisch angelegten Raum, der kaum gegensätzlicher sein könnte als der multiperspektivische Raum, in welchem er hier in Gelsenkirchen präsentiert wird: ein gänzlich auf seine Funktion beschränkter Erschließungsraum, von weißen Wänden begrenzt und streng axial angelegter Korridor. Der menschenleere und in grellem Licht erleuchtete Gang, der hier in dieser Präsentationsweise wie in die Ausstellungswand eingegraben scheint, versetzt uns in bemerkenswerter Art und Weise außer Raum und Zeit. Der fehlende Ausblick am Ende des Ganges und die fehlenden Durchblicke an den Seitenwänden unterstreichen die Perspektivlosigkeit der Situation. Es ist kein Raum der Verschwendung, in den wir hier hineinblicken; es ist viel eher ein Raum, der die Bewegungs- und Handlungsfreiheit des Menschen auf ein Minimum beschränkt.

Aus heutiger Sicht mag es verwundern, doch dieser karge perspektivlose, jede Kommunikation einschränkende Wegraum, der seinen Ursprung im Militärischen und den monastischen Bauten des Mittelalters hat und im Absolutismus in großangelegten Anlagen breite Verwendung fand, erhielt im 19. Jahrhundert nicht nur einen triumphalen Einzug als Erschließungs- und Ordnungssystem in die Architektur der Zeit, sondern avancierte gar zum Raum der Moderne, wie Stephan Trüby in seinem Werk zur »Geschichte des Korridors«<sup>4</sup> beschreibt. Der Korridor wurde zur räumlichen Manifestation einer sich der Aufklärung verpflichteten Moderne, die in der disziplinierenden Wirkung ihrer Korridore einem Erziehungsauftrag nachging, mit der Maßgabe, jegliche Verbreitung ansteckender Krankheiten,

Verhaltensweisen oder Ideologien zu unterbinden. In Gängen und Korridoren dieser Art kanalisierte sich ein Fortschrittsglaube, der in lenkender Weise nach einer Verbesserung des Menschen innerhalb der Normen einer neuen Bürgerlichen Gesellschaft trachtete.

Als »materiellen Arm« des »Kafkaesken« umschreibt Trüby die Flure und Korridore Kafkas, die durch einen unsichtbaren aber stets präsenten bürokratischen Apparat durchdrungen werden und die der Autor in seinen Romanen als immer wiederkehrendes Motiv zu einem »kontinuierlichen Parcours des Unheimlichen«<sup>5</sup> stilisiert.

Befinden sich die begrenzenden Wände in Kafkas Gängen in einer Auflösungsstufe, die einer Perforation gleichkommt, so haben wir es hier in Wittigs Konzeption für das Kunstmuseum mit einem aufgespaltenen, gar dekonstruierten »Korridorraum« zu tun. Seine Begrenzungswände wurden zu großen Teilen aufgelöst und im Raum auf verschiedenen Höhen verteilt, die als Versatzstücke entlang des Weges wieder auftauchen und abwechslungsreiche Raumfolgen formen. Wie bei Kafka sehen wir uns in einen Parcours versetzt, allerdings nicht in einen des Unheimlichen, sondern einen des Erlebbaren und Aufschließenden.

Im Gegensatz zu einem baumartig, genealogisch hierarchisch strukturierten Wissenschaftsmodell propagieren Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Werk »Tausend Plateaus« eine Methode des rhizomartigen Zugangs zum Wissen.<sup>6</sup> Das baumartige Modell generiert Wissen über Reproduktions- und Teilungsprozesse und repräsentiert mit seinen binären dichotomischen Eigenschaften »eine Logik der Kopie und der Reproduktion«, die immer auf einen Hauptstamm und die Wurzel zurückzuführen sind. Es ist eher ein geschlossenes System, das keinen Zugang in ein Mittendrin erlaubt.

Eine Rhizom hingegen ist aus Plateaus komponiert, die sich ausbreiten und verräumlichen.<sup>7</sup> Ein Rhizom ist »eine Karte und keine Kopie«<sup>8</sup>. Der Zugang zur materiellen und immateriellen Welt ist in

einem Dazwischen – zwischen Plateaus – zu suchen und in Gefügen eines Mittendrins zu detektieren. Von jedem Plateau lassen sich Linien zu anderen Plateaus ziehen, die im Raum imaginären transversalen Strängen und Korridoren gleichkommen und die wiederum auf andere Plateaus verweisen. Die rhizomhafte Art des Lesens kennt kein Anfang und kein Ende; sie kennt nur plateauartige Zu- und Ausgänge in ein Dazwischen.

Doch Deleuze und Guattari meinen wohl keinen vermeintlich vereinfachenden Dualismus in Form von Kopie versus Karte. Im Gegenteil, sie erkennen im Einen stets auch das Andere. Eine ähnliche Deutung lässt sich auch in der Konzeption Wittigs erkennen. Der Korridor, der als Wegraumtypologie in unzähligen Gebäuden als Kopie in Variationen wiederzufinden ist, erfährt in Gelsenkirchen durch plateauartige Auffaltungen eine Überführung ins Kartografische. Das Museum wird selbst zur Karte eines aus Plateaus zusammengesetzten Topos, der zu Aneignungsstrategien in räumlichen Gefügen anstiftet, indem man immer wieder von Neuem imaginäre transversale Korridore zwischen den Dingen zu ziehen vermag. Fügt man zu den Verschränkungen auf den Plateaus, die Perspektiven, welche sich durch die auf ihnen präsentierten Kunstwerke eröffnen und die wiederkehrenden Ausblicke in die Stadt hinzu, dann bewegt man sich hier im Inneren des Gelsenkirchener »Schwarzen Kasten Museum« wahrlich zwischen Tausend Plateaus.

## Anmerkungen

- 1 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Tausend Plateaus, Berlin 2005, S. 37.
- 2 Der Nachlass des architektonischen Werks Albrecht Egon Wittigs (geb. 1927 in Berlin, gest. 1991 in Gelsenkirchen) wurde 2007 dem Baukunstarchiv NRW überlassen. Er setzt sich aus mehreren Dokumenten zu Planungen herausragender Bauten wie der Thomaskirche oder dem Kunstmuseum Gelsenkirchen zusammen und ist in Teilen erschlossen. Im Rahmen des Forschungsprojekts »Stadt Bauten Ruhr« wurde eine projektbezogene Erschließung des Bestands zum Kunstmuseum Gelsenkirchen vorgenommen. Der hier beschriebene »Schwarze Kasten Museum« wurde in diese Erschließungskampagne einbezogen. Er wird hier im überlassenen Originalzustand gezeigt und beschrieben und demnächst in die Lagerungs- und Katalogisierungsstruktur des Archivs überführt.
- 3 »Das Städtische Museum – Ein Kleinod für die Kunst«, Sonderbeilage der »Buer'schen Zeitung« zur Eröffnung des Museums.
- 4 Stephan Trüby, Geschichte des Korridors, Paderborn 2018.
- 5 Ebd., S. 276.
- 6 Deleuze/Guattari, Tausend Plateaus, S. 12–42.
- 7 Ebd., S. 37.
- 8 Ebd., S. 23.

BEZUG ZUR  
AUSSENWELT  
JOSEF ALBERS  
MUSEUM QUADRAT  
BOTTRUP  
CHRISTIN RUPPIO

»Der Neubau sollte also nach der gleichen ›architektonischen Grammatik‹ wie das bestehende ›Quadrat‹ entwickelt werden, [...], mit Räumen, die als definierte Architekturräume begreifbar sind. Ihre Erlebbarkeit sollte dabei nicht auf einer vordergründigen Selbstdarstellung der Architektur und reiner Materialästhetik beruhen, sondern vielmehr auf ihrer Raumdefinition.«<sup>1</sup> Bernhard Küppers

A

Schachtel mit Skizzen, Bleistift und Tinte auf Transparentpapier, je 21 × 30 cm, Bernhard Küppers, teilweise datiert zwischen 1974 und 1977.

B

Seite aus Erläuterungsbericht, 21 × 30 cm, Bernhard Küppers, ohne Datum.

C

Fotografie, Silbergelatineabzug, 23 × 18 cm, ohne Datum.

D

Modell, Holz und getrocknete Pflanzen, 64,4 × 89 × 10,5 cm, um 1980.

E

Schnitt, Skizze, Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm, Bernhard Küppers, 1979.

F

Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, Bernhard Küppers, Fotografien von Detlef Podehl, 2020.





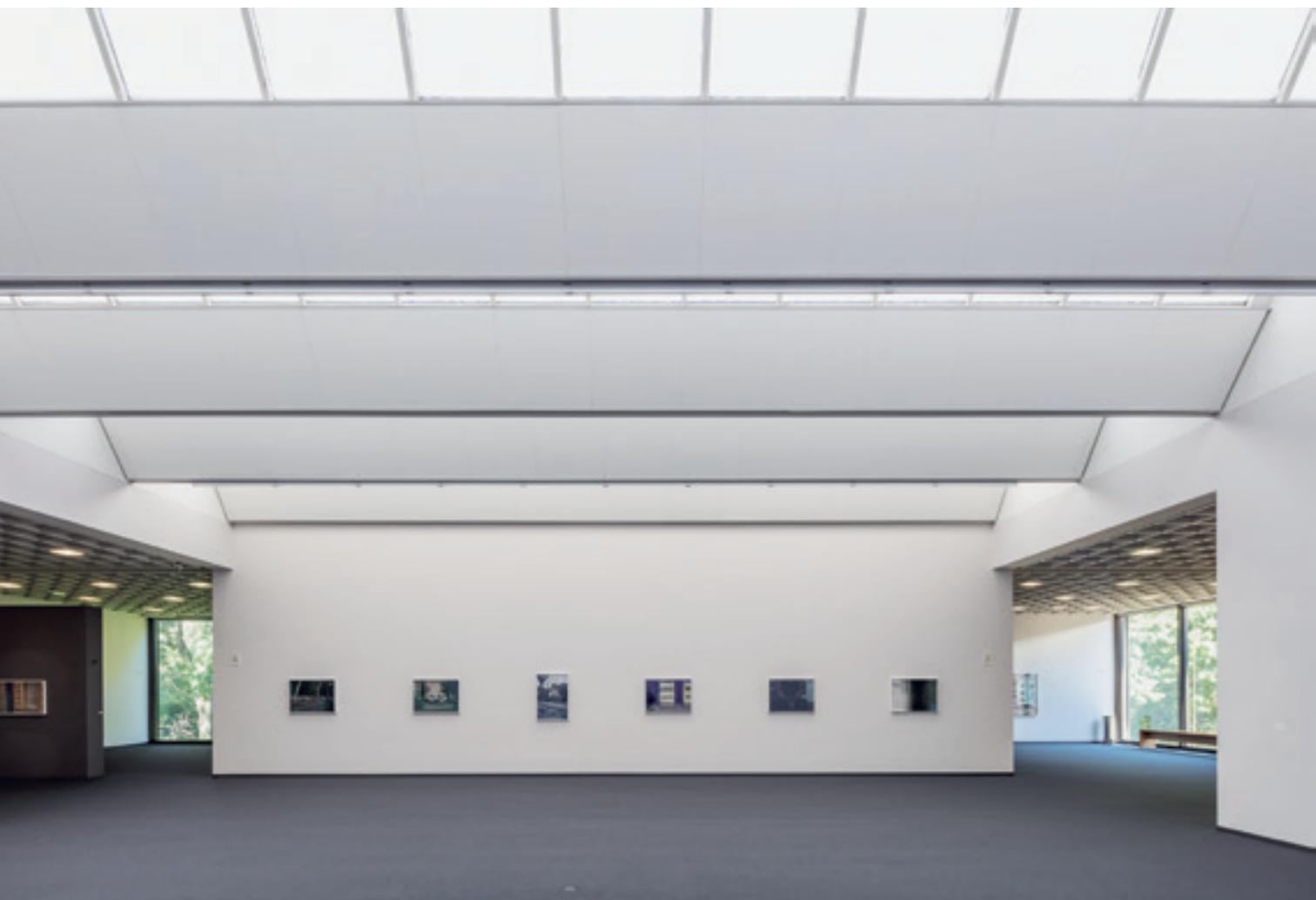
C



F

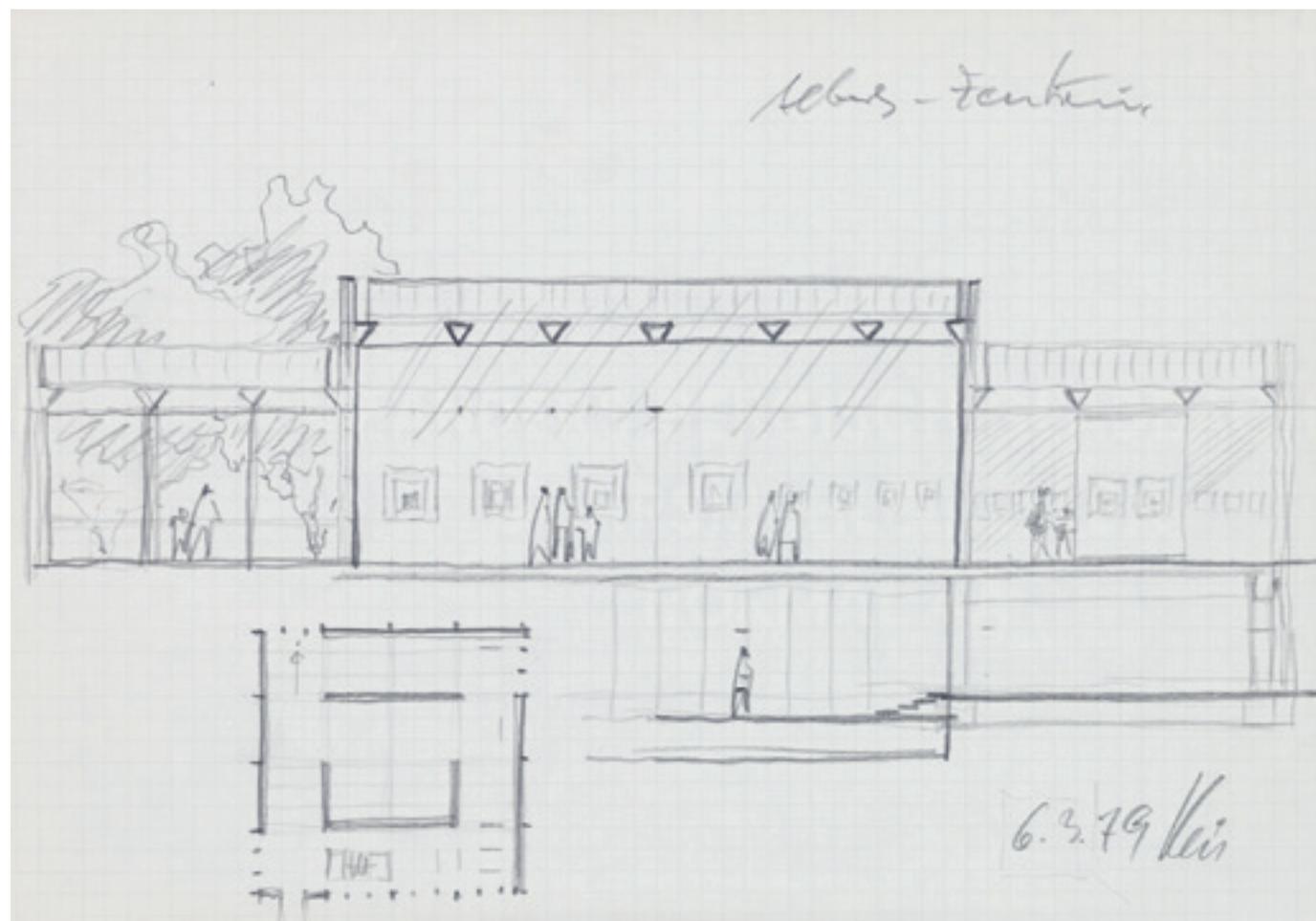


F



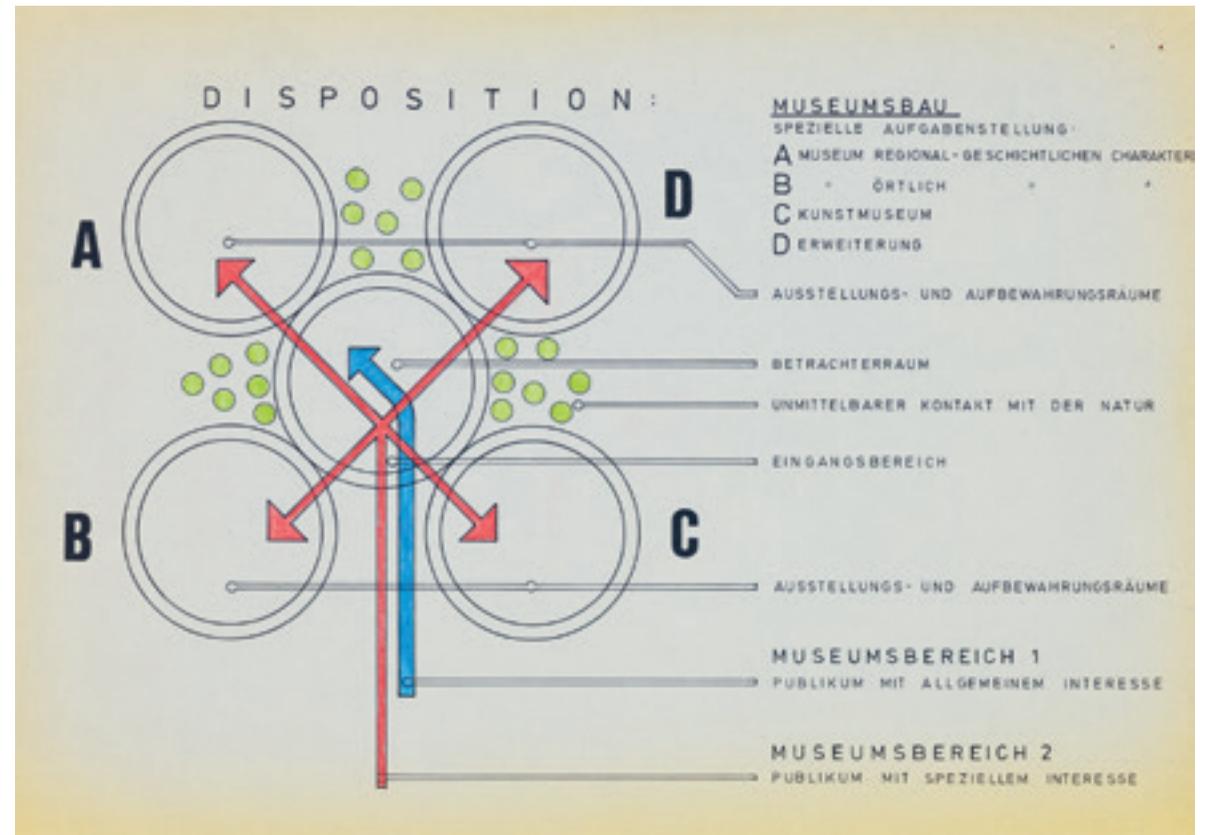
F

E





A



B



D

F





F

Was verbindet den Stadtpark Bottrops mit der Yale University in New Haven? Es sind die zwei Orte auf der Welt, die man zur Erforschung des Werkes von Josef Albers (1888–1976) aufsuchen sollte. Albers – seit 1923 in unterschiedlichen Funktionen am Bauhaus tätig, ab 1932 dessen stellvertretender Leiter – floh bereits 1933 gemeinsam mit seiner Frau Anni, ebenfalls Künstlerin am Bauhaus, aus Deutschland in die USA. 1979 übergaben Anni Albers und die Albers-Foundation 91 Gemälde und 234 Grafiken an die Stadt Bottrop.<sup>2</sup> Damit bewahrt die Heimatstadt des Künstlers fast sein gesamtes grafisches Werk und die größte Albers-Sammlung weltweit. Den Ort, an dem diese bedeutende Sammlung bewahrt und ausgestellt wird, schuf der Architekt Bernhard Küppers (1934–2008). Als Leiter des Hochbauamtes der Stadt Bottrop legte Küppers großen Wert darauf, selbst kreativ entwerfend tätig zu werden.<sup>3</sup> In seiner 10-jährigen Amtszeit fügte Küppers Bottrop 35 Stadtbauten hinzu. Ein umfangreiches Erbe städtischer Gestaltung, das heute teils vom Abriss bedroht ist.<sup>4</sup> Das Museum im Stadtpark bewahrt also nicht nur Sammlungen, sondern ist auch das Werk eines für den Städtebau der Nachkriegszeit bedeutenden Architekten. Der Architektennachlass wird im Baukunstarchiv bewahrt. An diesem Bestand mit zahlreichen Skizzen, Zeichnungen, Fotografien und Texten fällt auf, wie tiefgehend und multiperspektivisch Küppers sich mit dem Museumsprojekt auseinandersetzte. So finden sich eine Vielzahl von kleinformatigen Blättern mit Skizzen, anhand derer der Architekt über die Raumanordnung nachdachte (Abb.A), aber auch eine theoretische Schrift zum Anspruch an neue Museen, der Küppers schematische Zeichnungen zur sinnvollen Bewegungsführung in seinem Museum beifügte (Abb.B). Küppers' Nachlass zu diesem Projekt zeigt ein für die Nachkriegszeit charakteristisches, nachdrückliches Fragen nach dem gegenseitigen Einwirken von Räumen und Menschen aufeinander.

Die erste Nachkriegs-Ausstellung von Albers' Werken in seiner Heimatstadt fand durch private Initiative bereits 1958 statt. Anschließend schenkte Albers sechs Gemälde an die Stadt, was diese dazu

bewog, über den Bau eines Museums nachzudenken. Man entschied sich, einen großzügigen Anbau an das bereits bestehende Heimatmuseum zu setzen. Daher zeigt sich das 1976 eröffnete »Quadrat« als spannungsvolle Kombination: eine Gründerzeitvilla, an die Küppers drei gleiche große quadratische Pavillons in Stahlskelett-Bauweise ansetzte. Die ehemalige Dienstvilla des Amtsrichters aus dem Jahr 1903 sollte eigentlich bereits 1960 abgerissen werden. Stattdessen wurde eine Umnutzung als Heimatmuseum mit seinem besonderen Anziehungspunkt, der Sammlung von Mammut-Skeletten, angestoßen.<sup>5</sup> Die umfangreiche Sammlung und insbesondere diese monumentalen Exponate ließen bald die Notwendigkeit eines größeren Ausstellungsraumes deutlich werden. Die Aufgaben, einen angemessenen Ausstellungsraum für die Heimatkunde-Sammlung und die ersten der Stadt geschenkten Albers-Gemälde zu schaffen, wurden an einem Ort zusammengeführt. Trotz der sehr beschränkten finanziellen Mittel sollte hier ein Museumszentrum entstehen, das Raum für eine eher ungewöhnliche Zusammenstellung von Objekten schuf und damit auch einen Ort für umfassende kulturelle Bildung im Museum sein konnte. In einer Broschüre zur Eröffnung des Museums hieß es: »Das ›Quadrat‹ hat einen aktiven Treffpunkt: den Aktionsraum. [...] einen sehr lebendigen Treffpunkt: das Museum für Ur- und Ortsgeschichte. [...] einen bunten und anregenden Treffpunkt: die Moderne Galerie.« Diese drei recht unterschiedlichen Anforderungen – moderne Kunstausstellung, Medienzentrum mit Platz für Veranstaltungen und Lernort für Heimatkunde – brachte Küppers in drei gleichgroßen quadratischen Pavillonbauten unter. Die Anordnung der drei Gebäudeteile erlaubt Durchblicke von der Galerie über das Medienzentrum in die »Eiszeithalle« mit den Mammuten, ein fließendes Raumerlebnis. Wenngleich der Großteil der Sammlung bildender Kunst zu dieser Zeit nicht aus Werken von Josef Albers bestand, deuteten sowohl der Name »Quadrat« als auch die Umsetzung als vielschichtiger Lernort einen Bezug zu Albers' Bauhauslehre und seinem künstlerischen Schaffen an. Ohne einen Vergleich erzwingen zu wollen, lassen sich

zwischen Albers' Werk und Küppers' Herangehensweise Anknüpfungen entdecken. Albers variierte das Quadrat in seiner berühmten Serie »Homage to the Square« über ein Vierteljahrhundert lang. Und auch in Küppers' Skizzen ist ablesbar, dass er den Museumsbau von vornherein aus der geometrischen Form des Quadrats heraus entwickelte. Während in Albers' berühmter Quadrat-Serie die Interaktion von Farben ein prominentes Thema ist, setzte sich Küppers in seiner Architektur mit der Interaktion von Kunst und Umwelt, Innen- und Außenraum auseinander.<sup>6</sup> Folgerichtig gestaltete Küppers auch die umgebende Vegetation und Wegeführung im Stadtpark mit (#Essay Begegnung, Umschau und Ausschau). Auf Fotografien aus der Entstehungszeit ist sehr gut erkennbar, wie die großen Glasflächen einen Übergang zwischen Innen- und Außenraum schaffen (Abb. C). Der Blick kann über die Skulpturen der Galerie in den Park schweifen, und auch von außen sind Einblicke in das Museum möglich. Die Wechselbeziehung zwischen Innen und Außen wird darüber hinaus durch die im Park situierten Skulpturen intensiviert. So können auch Spazierende im Stadtpark, ohne das Haus zu betreten, am Erlebnis des Treffpunkts »Quadrat« teilhaben.

Nachdem Anni Albers 1976 eine umfangreiche Schenkung aus dem Nachlass ihres soeben verstorbenen Mannes veranlasst hatte, wurde klar, dass das »Quadrat« einen weiteren Anbau benötigte. Interessanterweise ist auf Skizzen aus dem Jahr 1974 – also drei Jahre bevor Anni Albers erstmals mit dem Anliegen an die Stadt herantrat – zu erkennen, dass zu dieser Zeit bereits die Option eines Anbaus mitgedacht wurde (Abb. A). Als die Pläne für ein Albers Museum konkretisiert wurden, hob Küppers jedoch hervor, dass es sich nicht um einen bloßen Annex handeln, sondern ein Gebäude mit eigenständiger Wirkung entstehen sollte.<sup>7</sup> So liegt der Albers-Pavillon etwas abseits der drei deutlich miteinander verbundenen Pavillons des »Quadrat« und ist durch eine Brücke doch mit ihnen verbunden. Ein Holzmodell aus dem Bestand Küppers – welches in seiner materiellen Anmutung

in besonderer Weise die Naturnähe des Projektes widerspiegelt – gibt einen Eindruck von der Lage der einzelnen Pavillons zueinander und ihrem Zusammenwirken mit der Parklandschaft (Abb.D). 1983 eröffnete das Josef Albers Museum; genau 50 Jahre nachdem Anni und Josef Albers vor den Nationalsozialisten in die USA geflohen waren. Damit ist der gesamte Komplex nicht nur als qualitätvoller Nachkriegsbau des International Style (#Essay Im Revier der Transparenzen) von Bedeutung, sondern auch als weithin sichtbare Geste: Zwar kehrte der durch die Nationalsozialisten verunglimpft Künstler nur besuchsweise aus dem Exil nach Deutschland zurück, seine Werke aber fanden in seiner Heimatstadt nun eine dauerhafte Bleibe.

Zur Eröffnung des Albers Museums 1983 schrieb Küppers, dass es für die Kunst von Albers Räume brauche, die eine meditative Atmosphäre haben, aber nicht den Bezug zur Außenwelt verlieren.<sup>8</sup> Um eine größere Haupthalle situierte Küppers kleinere, halb-offene Räume, die er durch eingestellte Wandscheiben erzeugte. Diese Kabinette sind für die Präsentation kleinerer Werke – vor allem Grafiken – geeignet. Wenngleich dieser Teil des Museums aus konservatorischen Gründen weniger offen gestaltet werden konnte, um insbesondere die Grafiken vor zu viel Lichteinfall zu schützen, legte Küppers auch hier großen Wert auf die Integration von Tageslicht und Öffnungen zum Park. Für jedes Museum spielt Licht eine wichtige Rolle (#Essay Auf dem Weg in die Stadt), doch für die Ausstellung von Albers' Werk ist das Spiel des Lichts auf der Oberfläche von maßgeblichem Interesse. In einigen Skizzen zu diesem Projekt untersuchte Küppers die Möglichkeiten der Öffnung zum Außenraum und den Lichteinfall über Sheddächer, was er letztlich auch umsetzte (Abb.E). Neben diesem natürlichen Oberlicht ließ Küppers an den Unterseiten der Dächer zusätzlich Leuchtstoffröhren für eine gleichmäßige künstliche Beleuchtung anbringen. Küppers betonte, dass Albers selbst diese Lichtquelle beim Malen genutzt habe. Der direkte Lichteinfall durch einige große Fensteröffnungen – die für die Verbindung zur

Umgebung unerlässlich waren – lässt sich, wie auch in den anderen Pavillons, durch Lamellen regulieren.

Küppers gelang es, in diesem Museumskomplex äußerst unterschiedliche Ansprüche zu vereinen, und er schuf eine Architektur, die sich öffnet und in ihrer Modularität zu Erweiterungen einlädt. Und so wächst das »Quadrat« weiter, nun unter Beteiligung der nachfolgenden Generation von Architekten. Im Jahr 2020 wird von dem Architekturbüro Gigon/Guyer ein Erweiterungsbau süd-westlich des Albers Museums gebaut. Auch dieser Anbau wird über eine Brücke erreichbar sein, so dass alle Quadrate miteinander verbunden bleiben.

## Anmerkungen

- 1 Bernhard Küppers, Ein Museum für Josef Albers aus Sicht des Architekten, in: Stadt Bottrop (Hg.), *Josef Albers Museum Bottrop*, Hannover 1983, S. 9–11, S. 10.
- 2 Vgl. Michael Bockemühl/Jörg van den Berg/Karen van den Berg (Hg.), *Das Josef Albers Museum in Bottrop*, Ostfildern 1995, S. 85, Fußnote 1.
- 3 Küppers, Ein Museum für Josef Albers, S. 9.
- 4 Dirk Aschendorf, Küppers' Bauten sollen nicht sterben, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 25.2.2016: <https://www.waz.de/staedte/bottrop/bauten-von-architekt-kueppers-in-bottrop-sollen-nicht-sterben-id11596406.html> (11.6.2020).
- 5 Arno Heinrich, Das Heimatmuseum Bottrop, in: *Vestischer Kalender 1964*, S. 127–128.
- 6 Zu Albers' Herangehensweise vgl. Michael Bockemühl, Gespräch mit der Farbe, in: *Stadt Bottrop, Josef Albers Museum*, S. 33–83.
- 7 Küppers, Ein Museum für Josef Albers, S. 9.
- 8 Ebd., S. 10.

# JUWEL DES NORDENS NATURMUSEUM DORTMUND CHRISTIN RUPPIO

»Als ebenso schönes wie teures Juwel des Nordens soll der Neubau des Naturkundemuseums schon im nächsten Jahr glitzern und strahlen.«<sup>1</sup> Bürgermeister Willi Reinke

A

Grundriss, Transparentpapier,  
43 × 66 cm, Vorentwurf, ohne Datum.

B

Lageplan, Bunt- und Bleistift auf  
Karton, 46 × 70 cm, Grünverbindung,  
1975.

C

Skizze, Filzstift auf Transparentpapier,  
33 × 55 cm, Podest für Dinosaurier-  
skelett, ohne Datum.

D

Schnitt und Grundriss des Aquariums,  
CAD, 60 × 84 cm, ohne Datum.

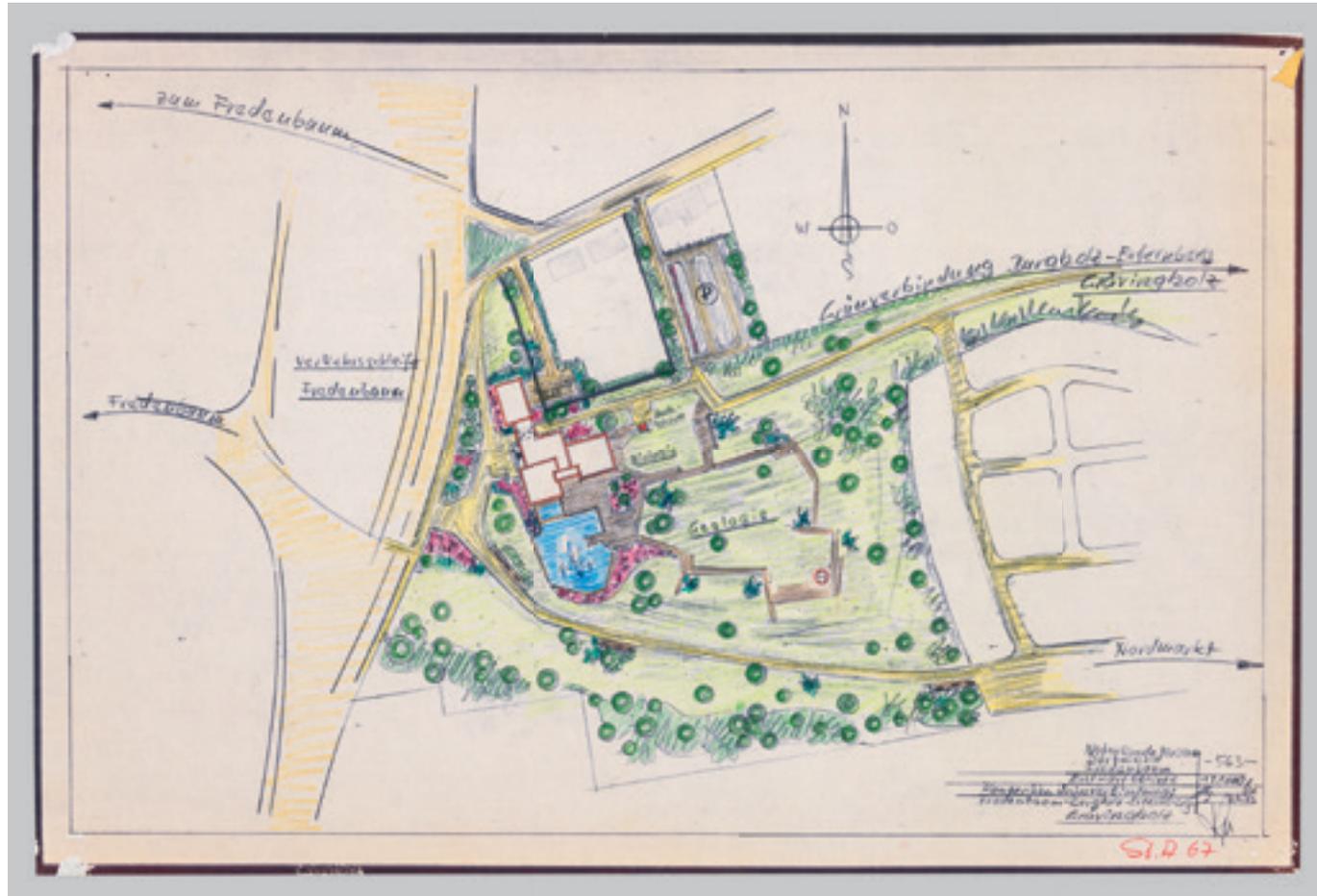
E

Naturmuseum, Dortmund,  
Ulrich Gastreich und Mechtild  
Gastreich-Moritz, Fotografien  
von Detlef Podehl, 2020.

Alle Archivalien zeigen das Museum für Naturkunde in Dortmund (heute: Naturmuseum) und stammen aus dem Bestand Ulrich Gastreich und Mechtild Gastreich-Moritz im Baukunstarchiv NRW.

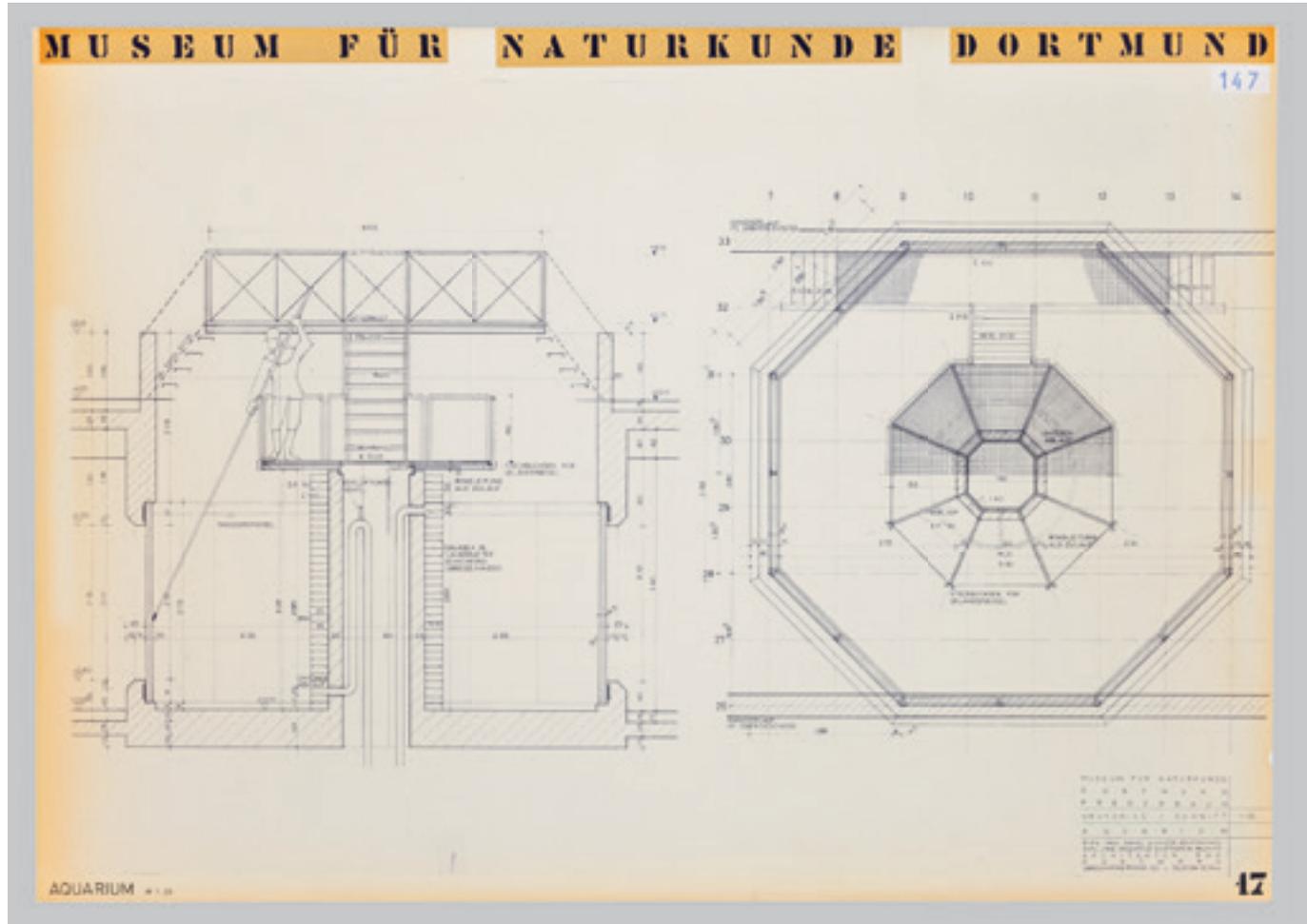


B



A





D

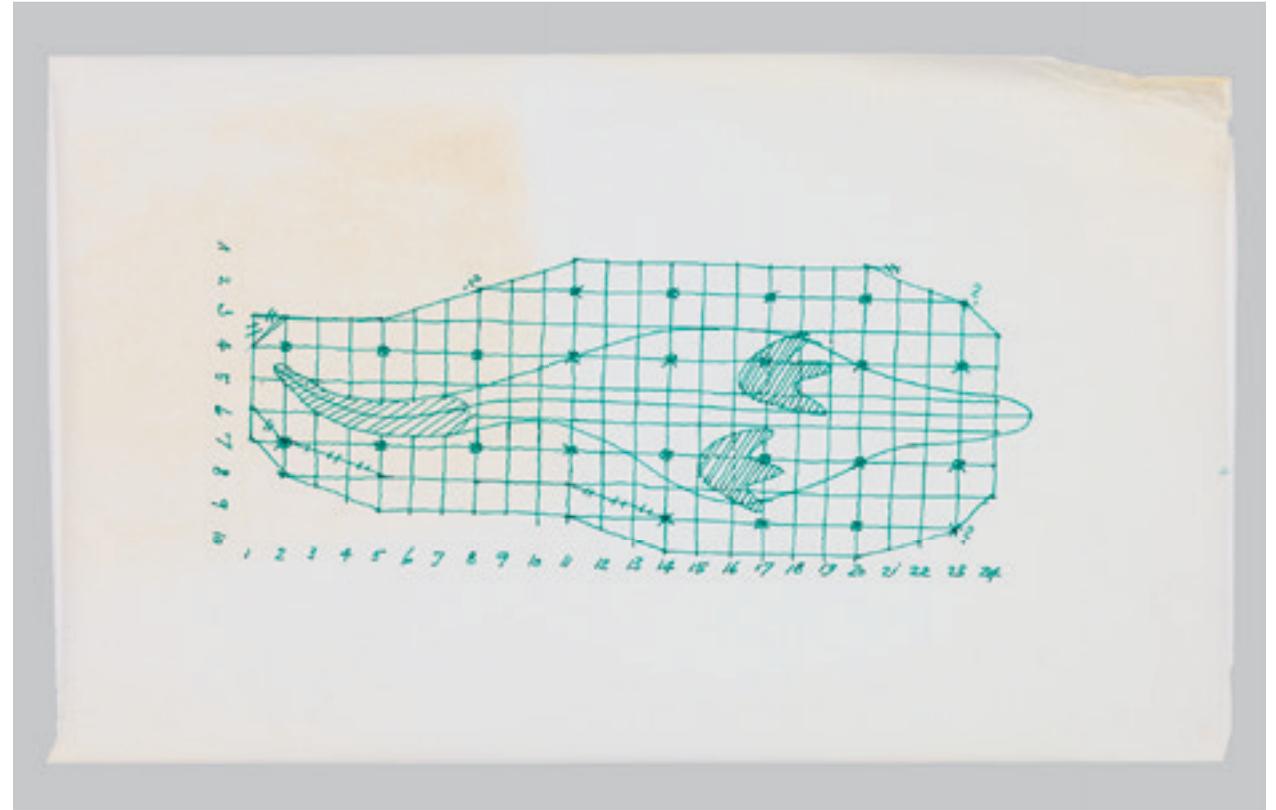
F



F



F



C

F



Bereits 1928 stellte ein Dortmunder Zeitungsartikel fest: »Der Fredenbaumwald [...] ist ja die Lunge, durch welche der ganze Norden unserer Stadt atmet.«<sup>2</sup> Und dies galt nicht nur für die Dortmunder, die im Norden lebten. Mehr als hundert Jahre, bevor der Dortmunder Westfalenpark mit der Bundesgartenschau 1959 eröffnet und zu einem weithin bekannten Anziehungspunkt wurde, war der Fredenbaum bereits ein wichtigstes Naherholungsgebiet der Region.<sup>3</sup> Es verwundert daher nicht, dass er Ende des 19. Jahrhunderts Ziel der ersten Straßenbahnlinie der Stadt war und ab den 1960er Jahren in der Diskussion um einen Standort für das Naturkundemuseum (seit 2020 Naturmuseum<sup>4</sup>) zu einem Favoriten wurde.

Um 1900, als der Fredenbaumpark erschlossen wurde, gründete sich auch der Naturwissenschaftliche Verein Dortmund mit dessen Unterstützung 1912 das Museum für Naturkunde in der Viktoriastraße eröffnet werden konnte. Bereits zwei Jahre später machte man sich allerdings Gedanken über einen weiteren Umzug, da die Sammlung – insbesondere durch Schenkungen von Bürgerinnen und Bürgern – immens angewachsen war. Doch erst 1931 konnte ein neues Haus für die stetig wachsende Sammlung in der Innenstadt an der Balkenstraße (heute Friedensplatz) gefunden werden. Während eines Luftangriffes im Zweiten Weltkrieg brannte ein Großteil dieses Gebäudes komplett aus, auch 90 % der Exponate wurden zerstört. Durch großzügige Schenkungen wurde die Sammlung jedoch in kürzester Zeit neu aufgestellt.<sup>5</sup> In der Nachkriegszeit ließ diese bedeutende Sammlung sensibler Exponate in einem nur in Teilen wiederaufgebauten Museum den Ruf nach einem Neubau lauter werden. Bereits 1953 gab es konkrete Überlegungen dazu, und das Architektenpaar Mechtild Gastreich-Moritz und Ulrich Gastreich legte erste Pläne für einen Neubau vor. Damals allerdings noch für ein Grundstück im Rombergpark. Die Standortfrage – ob nun im Dortmunder Norden oder Süden – beschäftigte den Rat der Stadt bis in die 1970er Jahre hinein. Im Pressespiegel, den das Stadtarchiv Dortmund bewahrt, lässt sich diese lebhafteste Diskussion gut nachvollziehen. Die Artikel aus diesem

Zeitraum lassen auch erkennen, wie sehr die Anwohnenden der Nordstadt auf eine Verbesserung der Lebensumstände in ihrem Viertel drängten. Die so genannte Nordstadt – also der nördlichste Innenstadtbezirk – war im Zweiten Weltkrieg stark zerstört worden und zeichnete sich durch eine hohe Bevölkerungsdichte und eine heterogene Anwohnerschaft aus. Ein wichtiger Impuls für die angestrebte Nordstadt-Erneuerung war der Ausbau der Münsterstraße, also jener Straße, an die heute auch das Naturmuseum grenzt. Während einige den Rombergpark im Süden favorisierten oder argumentierten, dass Museen in das Zentrum der Innenstadt gehörten, setzte sich die SPD dafür ein, dass das Museum in der Nordstadt gebaut wurde (#Essay Begegnung, Umschau und Ausschau).

Da im Fredenbaumpark zur Bauzeit eine der höchsten Emissionsraten der Stadt herrschte – die Luft also für die empfindlichen Exponate alles andere als ideal war –, bedeutete der Bau an dieser Stelle auch höhere Baukosten für entsprechende Schutzmaßnahmen. Dass der Rat 1972 dennoch die Entscheidung für den Fredenbaumpark traf, war ein wichtiges Zeichen für die Zukunftsperspektiven der Nordstadt und ein Bekenntnis zur Bedeutung von Kulturbauten für die Stadtwahrnehmung. Das Architektenpaar Mechtild Gastreich-Moritz und Ulrich Gastreich – die bereits die frühesten Pläne für einen Neubau im Rombergpark vorgelegt hatten – wurde eingeladen, den Museumsbau in enger Absprache mit dem Museumsdirektor Wolfgang Homann zu planen. Gastreich-Moritz und Gastreich schufen einen Bau mit skulpturaler Qualität, indem sie eine dynamische Komposition aus sternförmig ineinander gesetzten Quadraten und Achtecken entwarfen (Abb. A). Der nordöstlich gelegene Ausstellungsbereich ist auch nach außen hin gut an den zackenförmigen Auskragungen erkennbar, während der Verwaltungsbereich im Südwesten mit seinen quadratischen Räumen zurückhaltender wirkt. Die skulpturale Anmutung des Baus wird auch durch die Natursteinfassade aus Gneis-Quarzit verstärkt. Ein Umbau zwischen 2014 und 2020 fügte der Fassade mit einem Eingangsbereich aus Glas und Cortenstahl neue

Materialien hinzu. Die Idee einer materiellen Repräsentation der Natur in der Architektur setzten Gastreich-Moritz und Gastreich im Inneren mit einer hellen Natursteinverkleidung in Fußböden und Treppenläufen fort.

Zwischen dem Ausstellungs- und dem Verwaltungstrakt liegt ein Vortragsaal, dessen Untergeschoss als Außenraum ausgebildet wurde. Dies war ein Verweilort auf dem Wanderweg, der über das gesamte Gelände und an dieser Stelle durch die Architektur hindurchführte. Diese Öffnung wurde mittlerweile verschlossen, so dass die Idee der Verzahnung nur noch auf Plänen nachvollziehbar ist. Die Außenanlagen wurden ebenfalls von dem Architektenpaar geplant. Auf einer Entwurfsskizze für die Grünverbindung (Abb. B) von 1975 ist erkennbar, wie die unmittelbare Umgebung des Museumsbaus geplant wurde – mit einem künstlich erzeugten Teich, Schulgärten und exemplarischer Begrünung. Aber auch der Übergang zum umliegenden Park war von hoher Bedeutung. Wenn der Grundriss des Gebäudes in dieser Skizze noch anders aussieht und der Eingang des Gebäudes noch weiter östlich hin zur Münsterstraße liegt – in der endgültigen Ausführung legten die Architekten den Haupteingang zur südlichen Fassade –, kann man doch bereits erkennen, dass die Idee, den Wanderweg durch ein offenes Untergeschoss zu führen, schon zu diesem Zeitpunkt bestand. Die Verzahnung des Gebäudes mit seiner Umgebung war also von Beginn an ein wichtiges Merkmal der Planung.

Im Inneren lässt die zurückhaltende materielle Gestaltung der Räume den Exponaten Raum, die Blicke der Besuchenden einzufangen. Besonderer Blickfang waren seit der Eröffnung die lebensgroßen Nachbildungen zweier Saurier, die der italienische Tierbildhauer Pietro Rabacchi vor Ort gefertigt hatte. Für die Neueröffnung des Naturmuseums 2020 musste der kleinere Saurier weichen, da er nicht mehr in die Neukonzeption des Museums passte, bei der eine Konzentration auf regionale Flora und Fauna vorgenommen wurde. Doch der große aufrechtstehende Iguanodon hat den gesamten Umbau unter einer Plane verbracht und darf weiterhin im Lichthof verbleiben,

lebte er doch nachweislich in der Region.<sup>6</sup> Auch das Architektenpaar Gastreich-Moritz und Gastreich musste sich bei der Planung des Museums bereits mit diesem Exponat befassen, wie einige Skizzen aus dem Baukunstarchiv belegen (Abb.C). Die Zeichnungen zeigen eindrücklich, welche besonderen Aufgaben und Herausforderungen mit der Planung eines Museumsbaus zusammenhängen (#Essay Auf dem Weg in die Stadt; #Essay Weiterbauen). Die Architekten mussten Lösungen für die Ausstellung einer Vielzahl von heterogenen Exponaten finden – eben unter anderem für die Standfestigkeit eines über fünf Meter hohen Sauriermodells. Auch ein weiterer Publikumsmagnet des Museums wurde von Gastreich-Moritz und Gastreich geplant: das Aquarium (Abb.D). Zur Bauzeit handelte es sich um ein tropisches Süßwasser-Aquarium mit 73.000 Liter Volumen. Das achteckige Becken mit einer Höhe von 3 Metern und einem Durchmesser von 6 Metern war zu diesem Zeitpunkt eines der größten Becken dieser Art in der Bundesrepublik.<sup>7</sup> Die Form passte sich in die Kompositionselemente des Grundrisses ein (Abb.A), während die Säule in der Mitte des Beckens alle Versorgungszugänge so verbarg, dass der Anschein eines natürlichen Umfeldes erweckt werden konnte. Das Aquarium wurde seither zu einem 90.000 Liter fassenden Rundbecken umgestaltet, da es nach mehr als dreißig Jahren begann undicht zu werden. Gemäß dem neuen Ausstellungskonzept beheimatet es heute Fische aus dem nahen Mönesee.

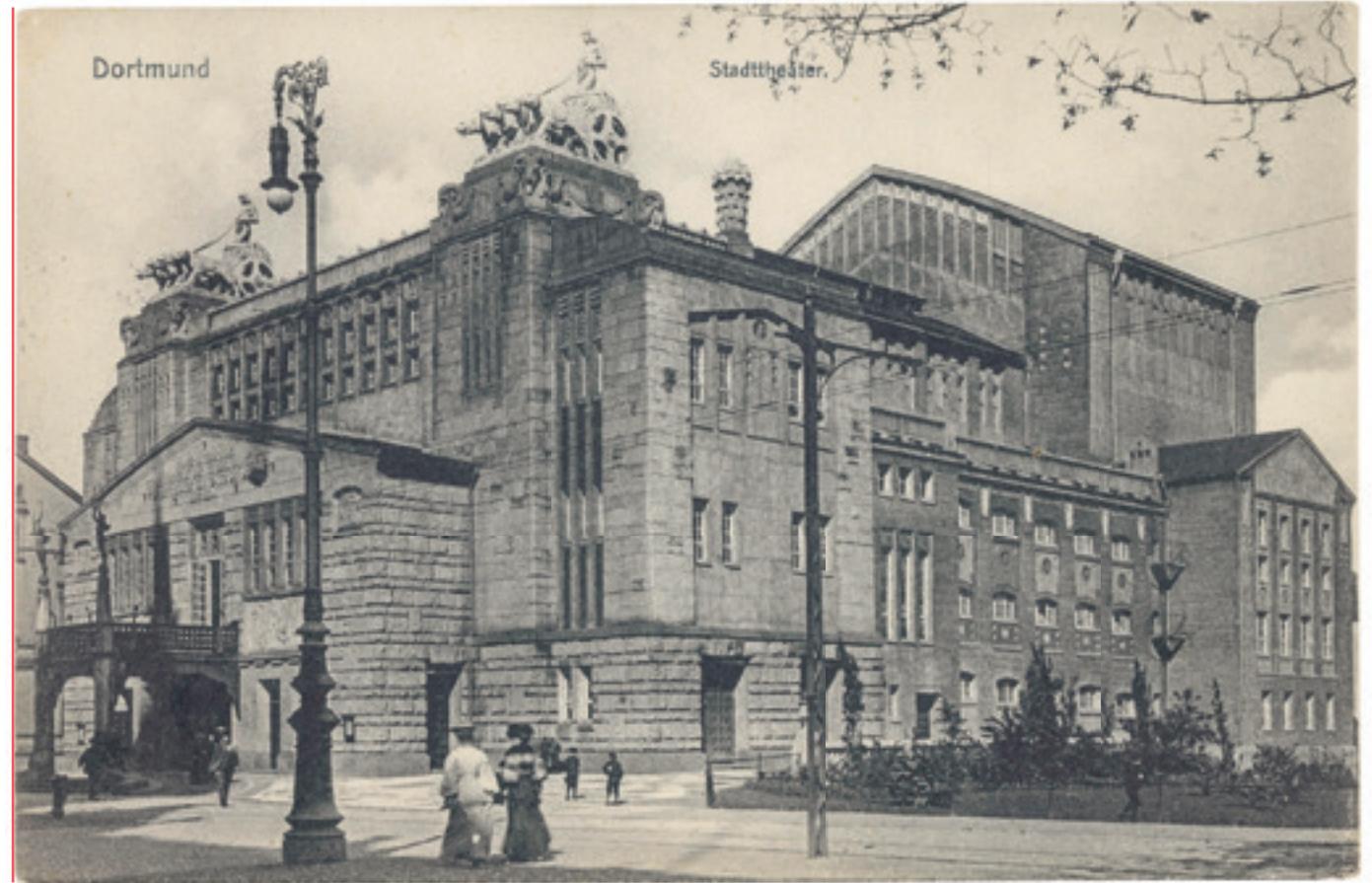
Nach nur dreieinhalbjähriger Bauzeit konnte das Museum am 24. Mai 1980 der Öffentlichkeit übergeben werden. Die Eröffnungsveranstaltung erstreckte sich über sechs Tage und bot ein breit gefächertes Angebot für alle Altersstufen und Interessengebiete. Da das Museum nicht allein ein Fachpublikum ansprechen, sondern ein Freizeitzentrum für alle Anwohnenden bereitstellen sollte, war dies ein gelungener Auftakt. Neben 10.000 Bürgerinnen und Bürgern sowie dem Oberbürgermeister war zu diesem Anlass auch der Naturfilmer Heinz Sielmann anwesend. Sielmann zeigte sich begeistert: »Ich kenne kein Museum auf dieser Erde, bei dem der Bürger, der junge Mensch, in

kurzer Zeit so viel profitieren kann wie hier.[...] Dazu kann man alle Verantwortlichen und alle Dortmunder nur beglückwünschen.«<sup>8</sup> Bis heute ist das Naturmuseum ein wichtiger Ankerpunkt in dem weit über das Stadtgebiet verteilten Netzwerk aus kulturellen Angeboten und Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung. Seit der erneuten Eröffnung im Jahr 2020 – auf Grund der Corona-Krise leider dieses Mal ohne eine große Feier – strahlt das Juwel des Nordens nun in einem neuen Glanz.

## Anmerkungen

- 1 Naturkundemuseum soll auch ein Freizeitzentrum werden. Richtkranz weht über dem »Juwel des Nordens«, in: Ruhr-Nachrichten, 1.2.1978 (ohne Autor).
- 2 Zitiert nach Hermann Josef Bausch, Vom städtischen Forst »Westerholz« zum Freizeitpark. Geschichte des Fredenbaumparks in Dortmund, in: Historischer Verein für Dortmund und die Grafschaft Mark e.V. (Hg.), Heimat Dortmund. Stadtgeschichte in Bildern und Berichten 23 (2015), H. 2, Fredenbaum. Park-Geschichte des Dortmunder Nordens, S.5–21, S.16.
- 3 Zum Dortmunder Norden, vgl. Stefan Mühlhofer/Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), Dortmunder Passagen. Ein Stadtführer, Berlin 2019, S.223–237.
- 4 Im Zuge der Renovierung des Museums seit 2014 und der Neueröffnung 2020 wurde auch der Name geändert. Die Bürger\*innen wählten über eine Umfrage in der WAZ den Namen »Naturmuseum«.
- 5 Zur Geschichte des Museums: Museum für Naturkunde Dortmund (Hg.), 75 Jahre Museum für Naturkunde der Stadt Dortmund 1912–1987. 100 Jahre Naturwissenschaftlicher Verein Dortmund 1997–1987, Dortmund 1987.
- 6 Vgl. Oliver Volmerich, Natur wird in Szene gesetzt. Hinter den Kulissen des Museumsbaus am Fredenbaum, in: Ruhr-Nachrichten, 9.6.2017.
- 7 Vgl. Museum für Naturkunde Dortmund (Hg.), 100 Jahre Museum für Naturkunde Dortmund 1912–2012, Dortmund 2012, S.19.
- 8 Tausende weihten das neue Naturkundemuseum ein, in: Dortmunder Bekanntmachungen, Nr. 22, 30.5.1980.

**DIE TRADITION  
DER KULTUR-  
BAUTEN IN DEN  
STÄDTEN DES  
RUHRGEBIETS  
WOLFGANG  
SONNE**



Stadttheater Dortmund, Martin Dülfer,  
1901–1904, Postkarte.

2



Stadttheater Hagen, Ernst Vetterlein, 1910–1911, Postkarte.

3



Stadttheater Marl, Heinz Kiel, 1952–1953, Postkarte.



Stadttheater Lünen, Gerhard Graubner, 1956–1958, Postkarte.

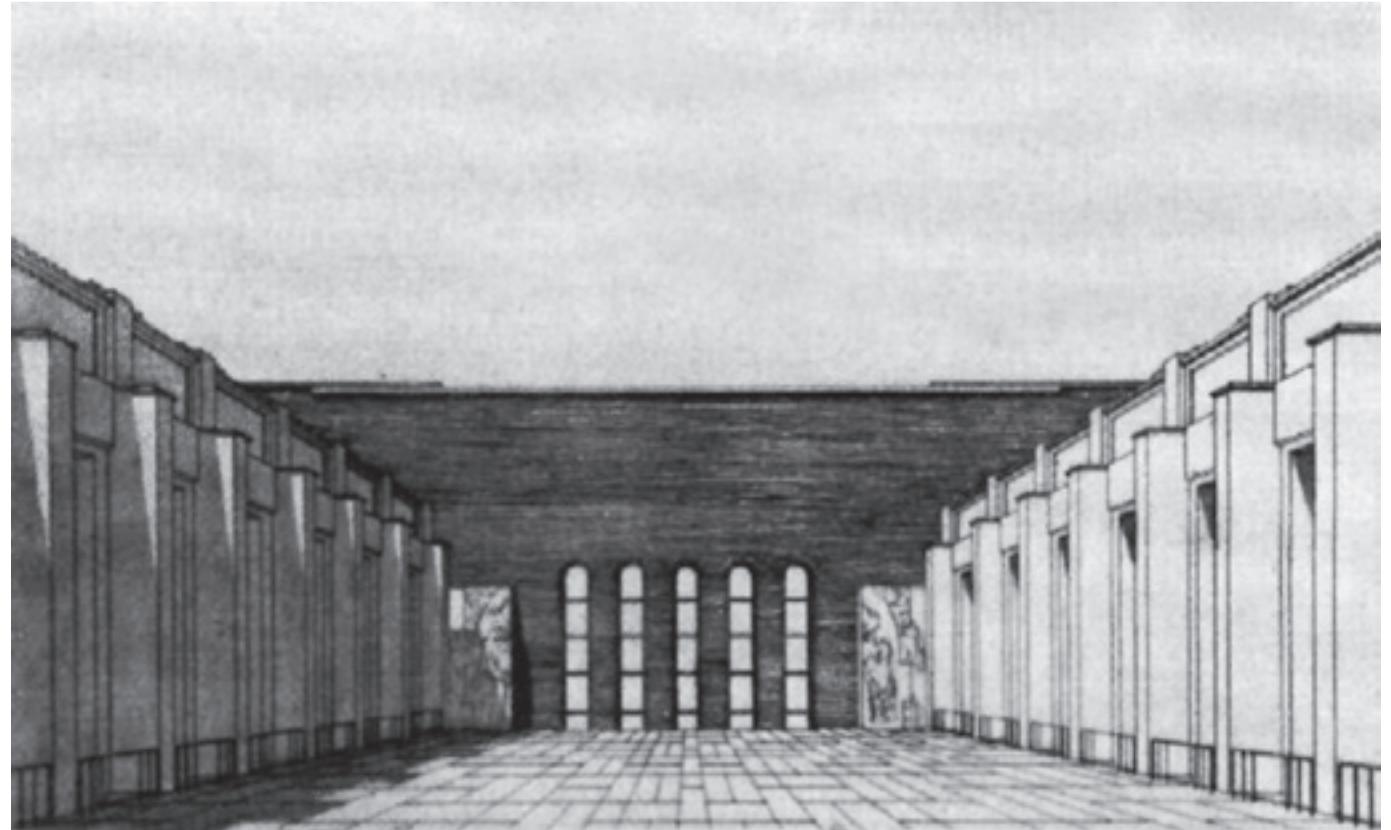
4

5



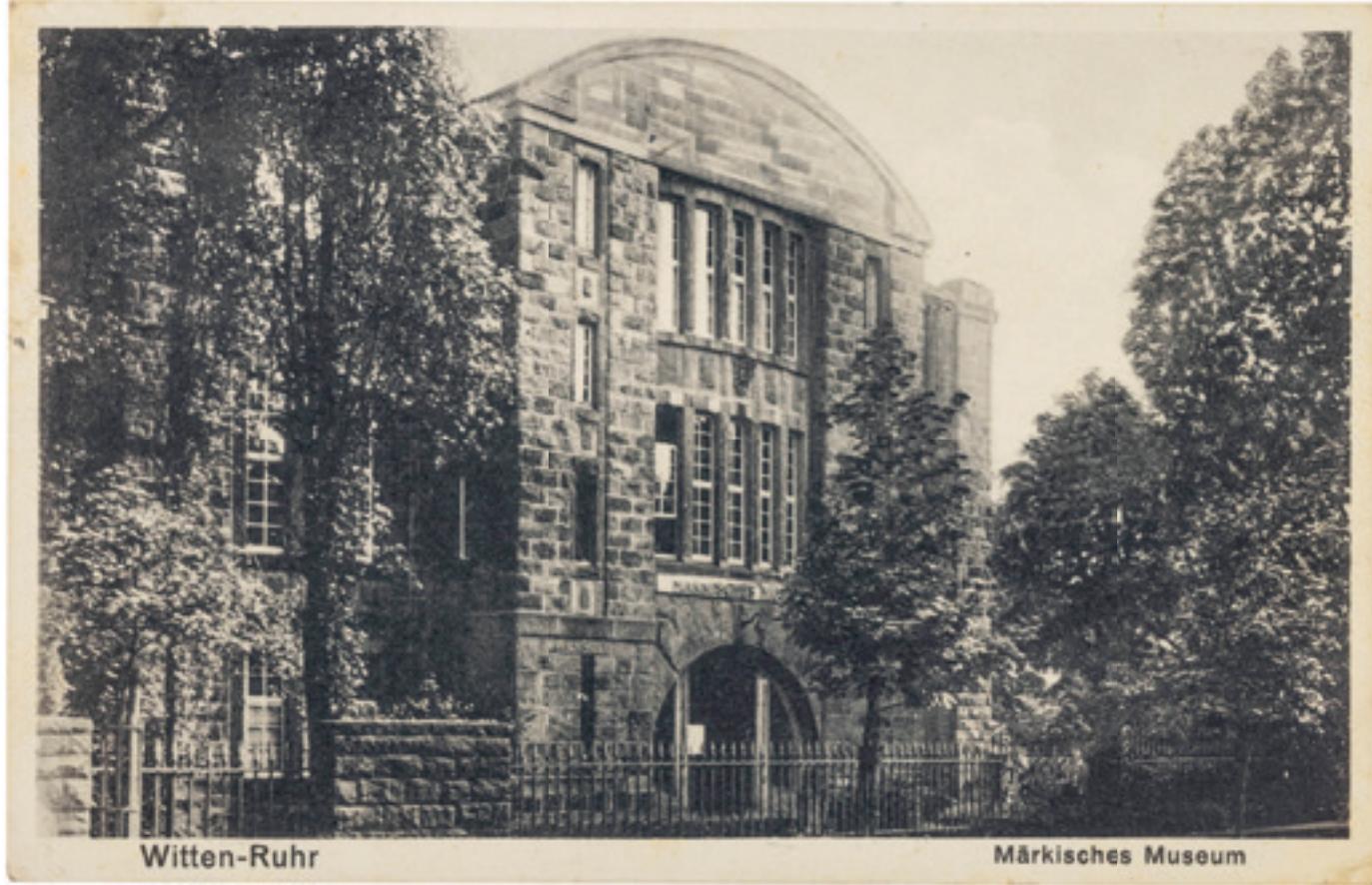
Folkwang-Museum (heute Osthaus Museum),  
Hagen, Carl Gérard und Henry van de Velde,  
1898–1902, Postkarte.

6



Museum Folkwang Essen, Edmund Körner,  
1925–1929, in: Wasmuths Monatshefte für  
die Baukunst 14 (1930), H. 10, S. 442.

7



Märkisches Museum Witten, Carl Franzen, 1909–1911, Postkarte.

8



Kunsthalle Recklinghausen, 1950, Fotografie mit der Eröffnungsausstellung »Deutsche und französische Kunst der Gegenwart. Eine Begegnung«.



9

Lehmbrock Museum Duisburg,  
Manfred Lehmbrock,  
1964, Postkarte.

»Der stärkste Eindruck, den ein Besucher empfängt, der die Städte des Reviers 1919 gekannt hat und sie 1929 wieder sieht, ist nicht der Zuwachs an Grundfläche und Bevölkerung, sondern der innere Ausbau, die Verschönerung des Stadtbildes, die Verbesserung der Einrichtungen, die der Allgemeinheit dienen, die Entwicklung der Zivilisation. [...] Der Geist dieser Entwicklung wird besonders deutlich, wenn man bemerkt, daß keine Stadt sich selbst als Reinprodukt der Industrie erkennt, sondern immer als ›Industrie- und Gartenstadt‹, als ›Industriestadt im Grünen‹, als ›kultureller Mittelpunkt‹.«<sup>1</sup> Heinrich Hauser

173



10

Tonhalle Duisburg,  
1887, Postkarte.

Dass Kulturbauten als Imagerträger von Städten fungieren, erscheint uns heute als selbstverständlich. Jörn Utzons Opernhaus in Sydney steht als architektonische Ikone symbolisch für die ganze Stadt; Frank Gehrys Guggenheim Museum in Bilbao löste durch einen Bau in außergewöhnlichen Formen einen seitdem sprichwörtlich gewordenen Wandel, den Bilbao-Effekt, aus. Doch dass Kulturbauten das Stadtbild prägen, ist ein in der Städtebaugeschichte vergleichsweise junges Phänomen. Um es mit einem Beispiel plastisch zu illustrieren: Die Kirche Notre-Dame prägt das Pariser Stadtbild seit dem 12. Jahrhundert, das monumentale Opernhaus von Charles Garnier kam erst 1875 hinzu.

Das späte 19. Jahrhundert ist nun genau die Zeit, in der sich die Städte des Ruhrgebiets ebenfalls anschicken, zu Großstädten zu werden – und tatsächlich zugleich beginnen, eine großstadtbürgerliche Kultur mit entsprechenden Kulturbauten zu etablieren. Dass dies nicht zum allgemeinen Bewusstsein zählt, liegt an der stetigen Wiederholung einer einseitigen Wahrnehmung des Ruhrgebiets, nach der es sich vor allem durch seine Zwischenräume, Infrastrukturen,

174 Industrieanlagen und seinen Netzcharakter auszeichne, der es von anderen Städten und Stadtregionen grundsätzlich unterscheidet. So enthält beispielsweise die neueste Publikation »Zeit-Räume Ruhr«, die in umfassender Weise »Erinnerungsorte des Ruhrgebiets« thematisiert, unter 50 Erinnerungsorten nur zwei mit tatsächlich innenstädtischem Charakter, das Hagener ehemalige Folkwang Museum und das Bochumer Schauspielhaus.<sup>2</sup> Völlig verloren gehen bei dieser Ansicht die zahlreichen Kernstädte und Ortskerne mit ihren spezifischen architektonischen und städtebaulichen Qualitäten – und das, obwohl keine andere Region in Deutschland so stark von Architektur und Städtebau geprägt ist wie das Ruhrgebiet.

Doch auch der Netzcharakter, die Zwischenräume, die Industrieanlagen und Siedlungen des Ruhrgebiets sind nur zu verstehen in ihrem Verhältnis zu den Kernstädten, die ihrerseits nach urbanen Prinzipien angelegt wurden, die anderen europäischen Städten vergleichbar sind. Im Zuge der Industrialisierung beginnt dieser Ausbau der Städte und Dörfer im Ruhrgebiet zu Großstädten Mitte des 19. Jahrhunderts – ein Prozess, der in verschiedenen Schüben und unterschiedlichen Facetten bis heute anhält. Charakteristisch für diesen Prozess ist nicht allein die ungeheure Ausdehnung der Stadtflächen verbunden mit einem entsprechend ungeheuren Anstieg der Bevölkerung, sondern auch die Differenzierung des Stadtlebens durch vielfältige neue Institutionen und dementsprechende Bauaufgaben. Es ist diese neue Vielfalt der Bauaufgaben, die das eigentliche Großstadtleben ausmacht. Und es ist die absichtsvoll urbane Prägung, mit der diese Bauten eine großstädtische Atmosphäre zu schaffen vermögen.<sup>3</sup> Neben neuen Rathäusern, Kirchen, Kaufhäusern, Bürobauten und Wohnblöcken sind es auch neue Kulturbauten wie Theater, Museen, Konzertsäle und Kinos, mit denen das Stadtbild – insbesondere in den Stadtzentren – markante Akzente erhält (#Liste wichtiger Kulturbauten).

Dass gerade dieser »innere Ausbau« der Städte als »kultureller Mittelpunkt« im frühen 20. Jahrhundert als die eigentliche und

175 charakteristische städtebauliche und architektonische Leistung im Ruhrgebiet angesehen wurde, mag das oben als Motto gesetzte Zitat aus dem unter dem Titel »Schwarzes Revier« 1930 publizierten Bericht des reisenden Journalisten und Fotografen Heinrich Hauser schlaglichtartig verdeutlichen.

Ein wesentlicher Motor für diese Urbanisierung, die Hauser als »innere Kolonisation« beschrieb, sei die Konkurrenz der Städte untereinander: »Da streiten Städte um das beste Theater, um die bedeutendste Ausstellung, um den Sitz einer Kunstschule, man ringt nach dem Ruhm, die besten Konzerte, den schönsten Park, den größten Sportplatz, die modernste Badeanstalt, das erste Hotel zu haben.«<sup>4</sup> Nicht allein Zechen und Stahlwerke, Siedlungen und Infrastrukturen prägen Raum und Bild im Ruhrgebiet; nein, auch und gerade in den Aufschwung- und Blütezeiten der Industrialisierung sind es die innenstädtischen, ja großstädtischen Bauten und Stadträume, an denen gerade die Kulturbauten einen prägenden und programmatischen Anteil haben.

Theater. Die prägenden Kulturinstitutionen mit ihren Bauten wie Theater, Museum oder Konzertsaal haben alle ihren Ursprung in der höfischen Kultur der Neuzeit. Sie wurden an den Residenzen Europas entwickelt und waren dort auch baulich in den Komplex der Residenz integriert. Erst im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts entstehen eigene einzeln stehende Bauten für diese Bauaufgaben – und auch im 19. Jahrhundert sind die prominenten und wegweisenden Kulturbauten wie etwa die Opernhäuser in Dresden und Wien oder die Museumsbauten in Berlin und München höfische Aufträge, wengleich auch neben dem adligen bereits für ein bürgerliches Publikum mitgedacht. Vor diesem Hintergrund wird eine Besonderheit der Kulturinstitutionen mit ihren Bauten in den Städten des Ruhrgebiets deutlich: Hier gab es – anders als in den umliegenden Residenzstädten wie Düsseldorf, Bonn oder Münster – keine prägende höfische Kulturtradition. Umso bemerkenswerter ist es, wie früh sich die aufstrebenden

176 Industriestädte des Ruhrgebiets durch kulturelle Institutionen und die dazugehörigen Bauten eine stadtbürgerliche Kultur zulegten. Zumeist entstanden sie durch Initiativen von kulturbeflissenen Bürgern und Unternehmern (#Essay Weiterbauen). So verdankt etwa das Essener Grillo-Theater seinen Namen dem Stifter Friedrich Grillo, der es 1889–1892 durch den Berliner Theaterarchitekten Heinrich Seeling als pompös-neobarocken Bau mitten in der Stadt errichten ließ. Nach Kriegszerstörungen wurde es 1950 in einer reduziert-monumentalen Formensprache mit einer Pfeilerfront nach Plänen von Wilhelm Seidensticker wiederaufgebaut, bevor 1990 Werner Ruhnau den Innenraum spielerisch umgestaltete (#Miniatur Grillo-Theater). Als Baustein des Dortmunder Wallrings war das 1901–1904 von Martin Dülfer nach einer Initiative der Dortmunder Bürger errichtete Theater konzipiert (Abb. 1). Dieser Bau, in dem Dülfer eine ganz neue Artige Architektursprache aus der Bauaufgabe mit ihren geschlossenen Wandflächen entwickelte, markiert deutlich die Abkehr vom Historismus und den Willen, einen modernen Baustil für die Großstadt zu finden. Tatsächlich stellte Dülfers Bau ein ganz frühes Beispiel der Reformarchitektur dar, die dann 1907 durch die Gründung des Deutschen Werkbundes weite Verbreitung finden sollte. Von Dülfers Bau lassen sich Wirkungen etwa auf Oskar Kaufmanns Theaterbauten in Berlin nachweisen. Umso trauriger ist es, dass dieser durch den Krieg nur leicht zerstörte, architekturgeschichtlich so bedeutsame Bau nach dem Krieg nicht repariert wurde. Nur noch einige innere Mauerzüge stecken im heutigen Opernhaus – unsichtbar und verkannt. Dieses wiederum entstand 1966 mit spektakulärer Betonschale als ostentativer Neubeginn nach Plänen von Heinrich Rosskotten. Von Dülfer stammt ebenfalls das 1911/12 erbaute und nach dem Krieg wiederaufgebaute Theater in Duisburg. Im Unterschied zum archaisierenden Monumentalismus in Dortmund gibt es sich klassisch gezähmt: Weniger das Dionysische, wie es die Pantherfiguren auf dem Dortmunder Theater beschworen, als vielmehr das Apollinische war hier zum Leitbild einer zivilisierten Stadtkultur geworden.

177 Im Umkreis der von Karl Ernst Osthaus angestoßenen Kulturreform (#Essay Weiterbauen) legte sich Hagen 1910/11 einen monumentalen Theaterbau zu (Abb. 2). Er wurde nach einem von der Stadt ausgeschriebenem Wettbewerb nach den Plänen des Zweitplatzierten Ernst Vetterlein an der Hauptstraße in der Innenstadt ausgeführt. Mit seiner Komposition von giebelbekrönten Kuben nimmt er das Tempelmotiv auf und abstrahiert es im Sinne des Reformklassizismus ähnlich dem gleichzeitig entstehenden Festspielhaus in Hellerau von Heinrich Tessenow. Den Anspruch der Reformkultur präsentieren zudem ostentativ die vier steinernen Musen von Milly Steger an der Fassade.

Auch Bochum erhielt noch im Kaiserreich seinen ersten Theaterbau. Das zunächst 1907/08 von Paul Engler als Varietétheater errichtete Gebäude wurde 1914/15 von Carl Moritz zum Stadttheater umgebaut. Der Wiederaufbau nach der Kriegszerstörung als Schauspielhaus Bochum erfolgte 1951–1953 nach den Plänen von Gerhard Graubner, der mit diesem Backsteinbau eine elegante Monumentalität schuf, die einerseits einem städtischen Kulturbau Rang und Würde verleiht und andererseits festlich-fröhliche Zugänglichkeit signalisiert.

Der Bau für das Theater in Oberhausen entstand 1920 und wurde 1939 vom Stadtbaumeister Ludwig Freitag, der 1927–1930 auch das nahegelegene Rathaus errichtet hatte, ausgebaut. Der Wiederaufbau erfolgte 1949 durch den Stadtbaumeister Friedrich Hetzelt. Das Gebäude fügt sich an einer Blockecke in das Straßenraster der Stadt ein, deutet seine besondere Bedeutung aber durch seine kubische Ausprägung und seine kolossale Fensterrahmung an der Fassade an.

Neben diesen prägnanten Wiederaufbauten kriegszerstörter Theaterbauten kommt es in den 1950er Jahren zu einer Welle programmatischer Theaterneubauten in den Städten des Ruhrgebiets. Zumeist folgen sie dem Typus des freistehenden Monumentalbaus mit prägnant vertikal gegliederter Fassade und markantem Bühnenturm – dem architektonischen Markenzeichen des Theaterbaus seit

178 dem 19. Jahrhundert. Das vor allem durch die jährliche Grimme-Preis-Verleihung medial präsente Theater Marl von Heinz Kiel war 1952/53 überhaupt der erste Theaterneubau in der jungen Bundesrepublik Deutschland (Abb. 3). Mit seiner großflächigen Glasfassade wendet sich das ebenfalls von Gerhard Graubner 1956–1958 errichtete Heinz-Hilpert-Theater in Lünen offensiv der Stadt und den Theaterbesuchern zu (Abb. 4). Obwohl unmittelbar neben der Altstadt gelegen, ist es dennoch wegen der Abtrennung durch eine vielspurig ausgebaute Bundesstraße bis heute ein Opfer der autogerechten Stadtplanung. 1956–1959 folgte das revolutionäre innenstädtische Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen von Werner Ruhnau, das ebenfalls mit seiner Ganzfassadenverglasung den öffentlichen Außenraum der Stadt mit seinem kulturellen Innenraum zu verschmelzen suchte (#Miniatur Musiktheater im Revier). Auch Wesel erhielt 1957/58 ein gleich neben dem Rathaus gelegenes Städtisches Bühnenhaus durch den Planungsamtsleiter Apitz.

Von zentraler Bedeutung für die gesamte Region sollte das Festspielhaus für die nach dem Zweiten Weltkrieg als programmatische neue Kulturinstitution gegründeten Ruhrfestspiele werden. Mit starker Unterstützung des Deutschen Gewerkschaftsbundes sollte auf dem grünen Hügel am Rande Recklinghausens gleichsam ein neues Bayreuth für die Arbeiterschaft im Ruhrgebiet entstehen. Nach einem 1956 ausgeschriebenen Wettbewerb entstand schließlich 1960–1965 das Ruhrfestspielhaus durch die ortsansässigen Architekten Felix Ganteführer und Fritz Hannes. Seine durch kolossale Betonpfeiler gegliederte brutalistisch anmutende Vorhalle wurde 1996–1998 durch einen ganzgläsernen Vorbau mit weit ausladendem Sonnenschutz-Flugdach von Auer und Weber entschärft.

In Essen ging 1959 der finnische Architekt Alvar Aalto als Sieger eines Ideenwettbewerbs für ein neues Opernhaus hervor. Mit seinen organischen Formen brachte der Bau trotz seiner Innenstadtlage ein landschaftliches Element in die Stadt (#Essay Begegnung, Umschau und Ausschau). Errichtet wurde das heute nach dem Altmeister der

modernen Architektur Aalto-Theater genannte Gebäude schließlich 1983–1988 von Harald Deilmann (#Miniatur Aalto-Theater). Mit diesen Bauten besitzen die Städte des Ruhrgebiets nichts weniger als die dichteste Theaterlandschaft Deutschlands.

Museen. Zu den zentralen Bildungsinstitutionen einer bürgerlichen Großstadtkultur zählt seit dem 19. Jahrhundert das Museum. So entstanden auch in den Städten des Ruhrgebiets meist auf Initiative kultur- und geschichtsinteressierter Bürger Vereine zur Gründung von Museen, die dann meist von den Städten getragen wurden. Mit höchstem kulturreformerischem Anspruch ließ Karl Ernst Osthaus als Mäzen in der Hagener Innenstadt das Museum Folkwang errichten, ab 1898 durch den Architekten Carl Gérard in späthistorischem Eklektizismus, ab 1900 durch den Architekten Henry van de Velde in reformorientiertem Jugendstil (Abb. 5; #Essay Weiterbauen). Neueste moderne Kunst und vorbildliches Kunsthandwerk wurden dort zur Bildung eines neuen Stils präsentiert und diskutiert. Nach Osthaus' Tod verkauften seine Erben die Sammlung an eine Gruppe von Stiftern und die Stadt Essen, die durch den Architekten Edmund Körner 1925–1929 einen eigenen Bau unter Einbeziehung von zwei Villen für die Sammlung errichten ließ (Abb. 6). Nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg entstand 1954–1960 ein völliger Neubau, der zum europäischen Kulturhauptstadtjahr RUHR.2010 einen von der Krupp-Stiftung finanzierten sachlich-repräsentativen Erweiterungsbau von David Chipperfield erhielt (#Essay Auf dem Weg in die Stadt; #Miniatur Museum Folkwang).

Eine andere spannende Museumsgeschichte, die in ähnlicher Weise von Umbauten und Umzügen geprägt ist, bietet die Stadt Dortmund. Sie ließ 1911 im ehemaligen Oberbergamt am Ostwall ihren ersten Museumsbau, das städtische Kunst- und Gewerbemuseum, mit dem Einbau eines monumentalen Lichthofs durch ihren Stadtbaumeister Friedrich Kullrich herrichten – die wohl früheste Umnutzung eines

180 Gebäudes der Montanindustrie für Kultur im Ruhrgebiet. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Bau als erster Museumsbau in Deutschland 1949–1956 wiederauf- und umgebaut und zeigte als Museum am Ostwall programmatisch moderne Kunst, die von den Nationalsozialisten als »entartet« gebrandmarkt worden war (#Essay Im Revier der Transparenzen; #Miniatur Baukunstarchiv NRW). Die alte Sammlung, die im Krieg nach Schloss Cappenberg ausgelagert worden war, zog 1983 als Museum für Kunst und Kulturgeschichte in die ehemalige Stadtparkasse von Hugo Steinbach aus dem Jahr 1924. Zum europäischen Kulturhauptstadtjahr RUHR.2010 zog die Sammlung des Museums am Ostwall in das neu von Eckhard Gerber ausgebaute Dortmunder U, ein markantes Bierlagerhochhaus, um (#Miniatur Dortmunder U). Das alte Museum am Ostwall konnte in neuer Funktion als Baukunstarchiv NRW erhalten werden und kann heute die bauliche Kultur des Landes sichern, erforschen, präsentieren und diskutieren (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen).

Als stadtbildprägender Monumentalbau entstand 1909/11 in Witten das Märkische Museum von Carl Franzen (Abb.7). Von einem Bürgerverein gegründet reicht seine Sammlung von Naturkunde über Heimatkunde und Kunsthandwerk bis zu den bildenden Künsten. Mit seinem rustizierten Mauerwerk und fassadenbekrönenden Segmentgiebel betont der Bau das Urwüchsige und vermeidet das Klassische.

Der demokratische Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg zeitigte eine ganze Reihe von Museumsneugründungen und -neubauten. Auch baulich signifikant ist die Einrichtung der Kunsthalle Recklinghausen, die als Parallelinstitution zu den Ruhrfestspielen geschaffen wurde. Sie fand ihren Ort in einem zentral gegenüber dem Bahnhof gelegenen Hochbunker, dessen roher Betonkasten mit einem monumentalen zentralen Schaufenster versehen wurde (Abb.8). In diesem sichtbar transformierten Kriegszeugnis fand 1950 zur Eröffnung programmatisch eine Ausstellung deutscher und französischer

Kunst der Gegenwart als Zeichen friedlicher europäischer Zusammengehörigkeit statt.

Weitere markante und mit ihrem Bezug auf die Architektur Ludwig Mies van der Rohe programmatisch moderne Museumsbauten sind das Lehmbruck-Museum in Duisburg von Manfred Lehmbruck 1964 (Abb.9) oder das Museum Quadrat in Bottrop von Bernhard Küppers 1976 (#Miniatur Quadrat). Das 1960 gegründete Kunstmuseum Bochum, das in den imposanten Neorenaissancebau der Villa Marckhoff-Rosenstein am Stadtpark von 1900 einzog, erhielt 1983 einen speicherartigen Anbau der dänischen Architekten Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert. Ebenfalls als Anbau an eine alte Villa entstand 1984 das Kunstmuseum Gelsenkirchen von Albrecht Egon Wittig. Wiederum von Bo und Wohlert stammt der Neubau für das Gustav-Lübcke-Museum in Hamm 1993, der mit seiner geschwungenen Backsteinwand einen neuen Stadteingang am Bahnhof markiert. Die Institution ist deutlich älter und steht paradigmatisch für die von Bürgerinitiativen getragenen Museumsgründungen der Städte im Ruhrgebiet: Ihren Ursprung hatte sie im bereits 1886 gegründeten Museumsverein Hamm, einen wesentlichen Schub erhielt sie 1917 durch die Übergabe der Sammlung des Kunsthändlers Gustav Lübcke an die Stadt.

Der internationale Museumsbauboom um die Jahrtausendwende hat auch im Ruhrgebiet seine Spuren hinterlassen. Im Unterschied zu den weltweit gefeierten Neubau-Ikonen entstanden hier jedoch durch internationale Stararchitekten kongeniale Umbauten. In Duisburg fügten 1997–1999 die Schweizer Herzog & de Meuron das Museum Küppersmühle für Moderne Kunst in einen ehemaligen Speicher am Binnenhafen ein; auf dem Weltkulturerbe Zollverein in Essen installierte 1997 der Brite Norman Foster das Red Dot Design Museum in dem ehemaligen Kesselhaus, und der Niederländer Rem Koolhaas transformierte 2006 die Kohlenwäsche zum Ruhrmuseum. Damit war die Bühne für die europäische Kulturhauptstadt RUHR.2010 geschaffen.

182 Konzerthäuser. Eine Baugattung, die gerade in jüngster Zeit einen großen Aufschwung erfährt, ist das Konzerthaus, das seinerseits eine lange Geschichte aufweist. An Stelle eines bereits 1864 errichteten Veranstaltungssaals entstand 1902–1904 in Essen der Saalbau, in dem beispielsweise Gustav Mahler seine 6. Sinfonie uraufführte. Nach Kriegszerstörungen wurde er 1949/50 vereinfacht von Walter Engelhardt wiederaufgebaut und bildet heute zusammen mit dem Aalto-Theater eine Art Kulturforum.

Auch in Duisburg kann der Konzertsaal auf eine lange Tradition zurückschauen. Von 1887 stammte der klassizistische Bau der Tonhalle an der Königstraße (Abb. 10), an dessen Stelle 1957–1962 die Mercatorhalle von Graubner, Stumpf und Voigtländer erbaut wurde (#Miniatur Mercatorhalle). Trotz Denkmalschutz wurde sie 2005–2007 durch den Neubau der Mercatorhalle im CityPalais ersetzt. Ihre architektonisch-städtebauliche Prägnanz ist dabei in der Banalität einer Shopping Mall untergegangen.

Die von Arthur Pfeifer, Hans Großmann und Emil Fahrenkamp 1923–1926 erbaute Stadthalle in Mülheim an der Ruhr wurde als multifunktionaler Veranstaltungssaal auch für Konzerte genutzt. Der der Innenstadt am anderen Ruhrufer gegenüberstehende Monumentalbau liegt mit seinen Arkaden wie ein venezianischer Palazzo am Wasser und bezieht den Landschaftsraum des Ruhrtales in das Stadtbild mit ein.

Zuletzt setzten das Konzerthaus Dortmund von Schröder Schulte-Ladbeck 2002 an Stelle eines alten Kinos und das Anneliese Brost Musikforum in Bochum von Bez und Kock 2016 mit der Umnutzung der St. Marien-Kirche architektonische Zeichen eines vollzogenen Strukturwandels hin zur wirtschaftlich vielfältig getragenen Großstadt, zu der auch ein entsprechendes kulturelles Angebot gehört.

Kinos. Eine neue Kultursparte bildete in den 1920er Jahren das Kino. Mitten in Essen, gegenüber dem Dom, erbaute 1928 Ernst Bode die Lichtburg als moderne Großstadtarchitektur, seinerzeit nichts

weniger als das größte Kino Deutschlands. Zahlreiche architektonisch anspruchsvolle Kinobauten bereicherten in den 1920er und 1950er Jahren die Innenstädte im Ruhrgebiet, bevor sie Ende des 20. Jahrhunderts durch gestaltlose Kinokomplexe ersetzt wurden.

Kulturzentren. Ein typisches Produkt der sozial motivierten Funktionsballung der 1970er Jahre analog zu den Gemeindezentren und den Schulzentren waren die Kulturzentren. Das 1976 in Herne fertiggestellte Kulturzentrum beherbergt in einem unförmigen Baukomplex neben einem für Theater wie Konzerte nutzbaren Veranstaltungssaal auch die Stadtbibliothek, das Stadtarchiv, die Volkshochschule und das Kulturbüro. Die 1981 eröffnete filigrane Stadthalle Hagen von Eckhard Gerber fügt sich in die terrassierte Landschaft eines ehemaligen Steinbruchs ein und zeichnet sich durch ihre vielfältige Nutzbarkeit aus.

Schluss. Schon diese Kurzgeschichte zeigt: Die Städte des Ruhrgebiets sind reich an prägnanten und signifikanten Kulturbauten. Prägnant sind sie, da sie mit anspruchsvollen Formen das Stadtbild an oftmals zentralen Stellen prägen wollen und prägen; signifikant sind sie, da sie mit ihrer prägnanten Form und zentralen Lage ihrer herausgehobenen Rolle als wichtige öffentliche Bauten Ausdruck verleihen wollen und verleihen – und somit gleichsam als Monumente der Kultur die Stadt mitgestalten. Und mehr noch: Die Metropole Ruhr ist nicht nur reich an Kulturbauten, sie ist die Stadtregion in Europa mit den meisten Kulturbauten. Keine andere Metropole Europas kann sowohl in der Dichte als auch in der Zahl eine solche Menge an Kulturbauten vorweisen.

Die Verwunderung darüber, dass man angesichts dieser Tatsache beim Ruhrgebiet nicht zuallererst an seine Kulturbauten denkt, führt zu einer weiteren Erkenntnis. Die Kulturbauten im Ruhrgebiet sind oftmals keine spektakulären und singulären Neubauten, sondern angemessene und zurückhaltende Umbauten. Die Metropole Ruhr ist

184 nicht Bilbao – und das heißt aber auch: Die Metropole Ruhr braucht, anders als Bilbao, nicht einen spektakulären Neubau. Sie hat immer schon in bedeutungsvoller Weise den baulichen Bestand in ihre Kulturbauentwicklung mit einbezogen. Gerade durch die Umnutzung sowie den Umbau von bereits bestehenden Gebäuden entwickeln viele Kulturbauten eine spezifische Ortsgebundenheit, in der die vielfältige Geschichtlichkeit dieser Stätten und damit die Besonderheit der Städte im Ruhrgebiet aufbewahrt ist.

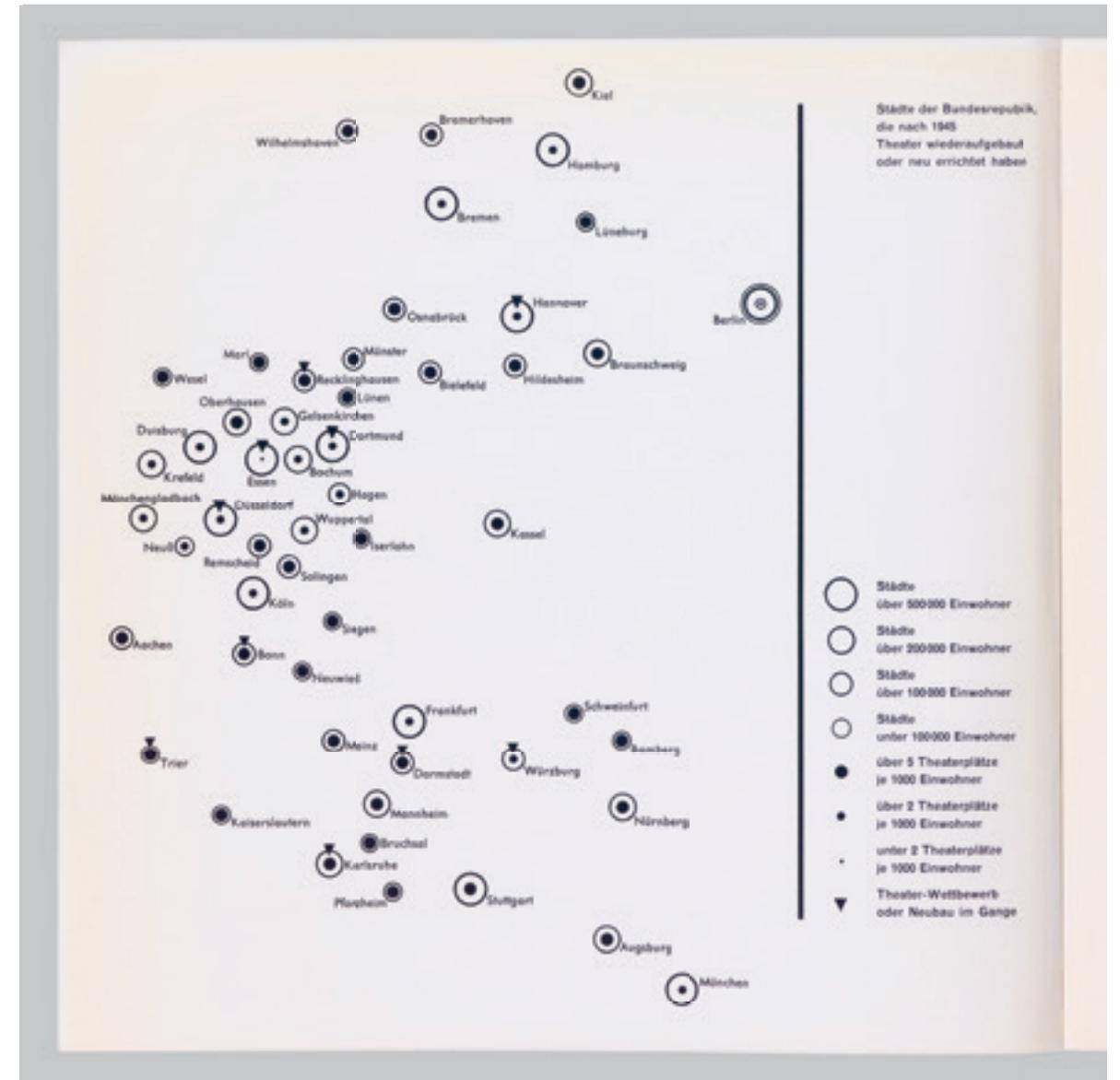
Die mit dieser sichtbar bleibenden Tradition verbundene weitere Erkenntnis ist vielleicht die überraschendste: Kulturinstitutionen und ihre Bauten sind im Ruhrgebiet nicht erst eine Folge des Strukturwandels nach der De-Industrialisierung; sie sind ebenfalls keine demokratische Neuerfindung mit einer Stunde Null nach dem Zweiten Weltkrieg; sie sind vielmehr von Beginn an Teil der Industriestadt. Oder andersherum gesagt: Die Städte des Ruhrgebiets werden ab dem späten 19. Jahrhundert in dem Moment auch zu Kulturstädten mit repräsentativen Kulturbauten, in dem sie sich anschicken, durch die Industrialisierung zu Großstädten zu werden. Dieser kontinuierliche Ausbau der Kulturlandschaft lässt ebenfalls die dafür tragende gesellschaftliche Schicht stärker ans Licht treten: Nicht allein Ruhrbarone und Arbeiterschaft prägten die Gesellschaft im Ruhrgebiet. Es war von Beginn der Großstadtwerdung an ein sich breit entwickelndes Stadtbürgertum, das in Bürgerinitiativen mit Vereinsgründungen den Ausbau von Kulturinstitutionen vorantrieb. Es ist besonders faszinierend, dass dieses Stadtbürgertum in den Ruhrgebietsstädten ohne einen jahrhundertelangen Hintergrund einer höfischen Kulturtradition die dichteste Kulturregion in Europa aufbaute. In dem Engagement dieser Zivilgesellschaft steckt viel Potential für die Zukunft der Metropole Ruhr!

## Anmerkungen

- 1 Heinrich Hauser, *Schwarzes Revier*, Berlin 1930, S. 28f.
- 2 Stefan Berger et al. (Hg.), *Zeit-Räume Ruhr. Erinnerungsorte des Ruhrgebiets*, Essen 2019.
- 3 Zu einzelnen Städten oder Epochen: Wilhelm Busch, *Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr*, Köln 1993; Axel Föhl, *Architekturführer Ruhrgebiet*, Berlin 2010; Sonja Hnilica/Markus Jäger/Wolfgang Sonne (Hg.), *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen*, Bielefeld 2010; Benedikt Boucsein, *Graue Architektur. Bauen im Westdeutschland der Nachkriegszeit*, Köln 2010; Holger Krüssmann, *Architektur in Essen 1900–1960*, Essen 2012; Peter Kroos, *Die goldenen 1920er Jahre. Bauten der Weimarer Republik in Dortmund*, Dortmund 2013; Markus Jäger/Wolfgang Sonne (Hg.), *Großstadt gestalten. Stadtbaumeister an Rhein und Ruhr*, Bücher zur Stadtbaukunst, Band 7, Berlin 2016; Christine Kämmerer/Tim Rieniets (Hg.), *Architektur der 1950er bis 1970er Jahre im Ruhrgebiet*, Dortmund 2019; Stefan Mühlhofer/Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), *Dortmunder Passagen. Ein Stadtführer*, Berlin 2019.
- 4 Hauser, *Schwarzes Revier*, S. 30.

# IM WETTBEWERB NEUE STADT- KRONEN FÜR GELSENKIRCHEN, DUISBURG UND ESSEN ANNA KLOKE

1



Graphik zu Städten der Bundesrepublik, die nach 1945 Theater wieder-  
aufgebaut oder neu errichtet haben, in: Gesellschaft zur Förderung  
des Essener Theaterneubaus e.V. (Hg.), Das neue Essener Opernhaus.  
Wollen und Werden, Essen 1964, S. 6, Stadtarchiv Essen.

2

Fotografie des Rohbaus des Großen Hauses der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen, Werner Ruhnau, ca. 1958/1959, Bestand Werner Ruhnau, Baukunstarchiv NRW.



3



Fotografie des Wettbewerbsmodells der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen, Werner Ruhnau, ca. 1957, Bestand Werner Ruhnau, Baukunstarchiv NRW.

4



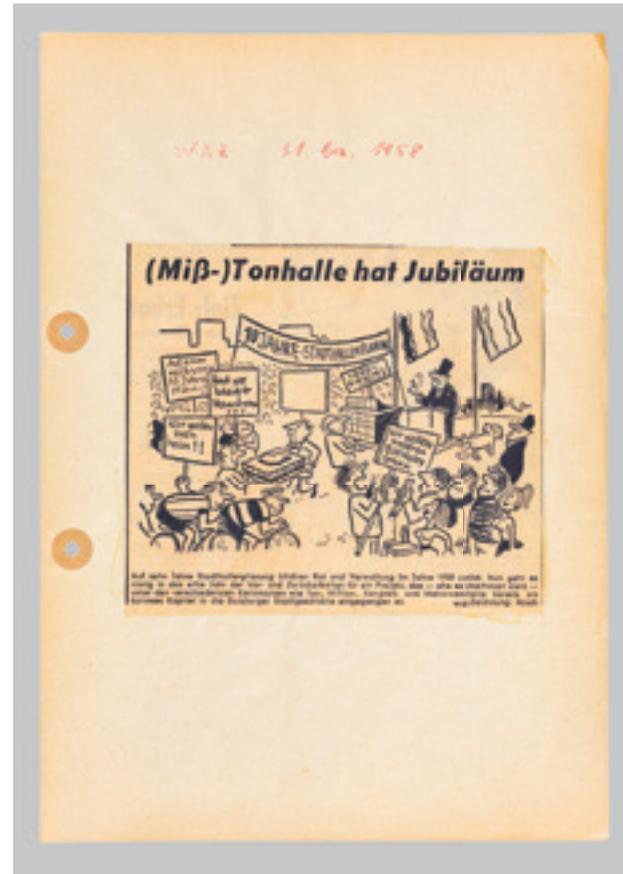
Luftaufnahme von Gelsenkirchen und Schalke unter Klarsichtfolie mit handschriftlichen Vermerken, gesüdet, 1945, Bestand Werner Ruhnau, Baukunstarchiv NRW.

5



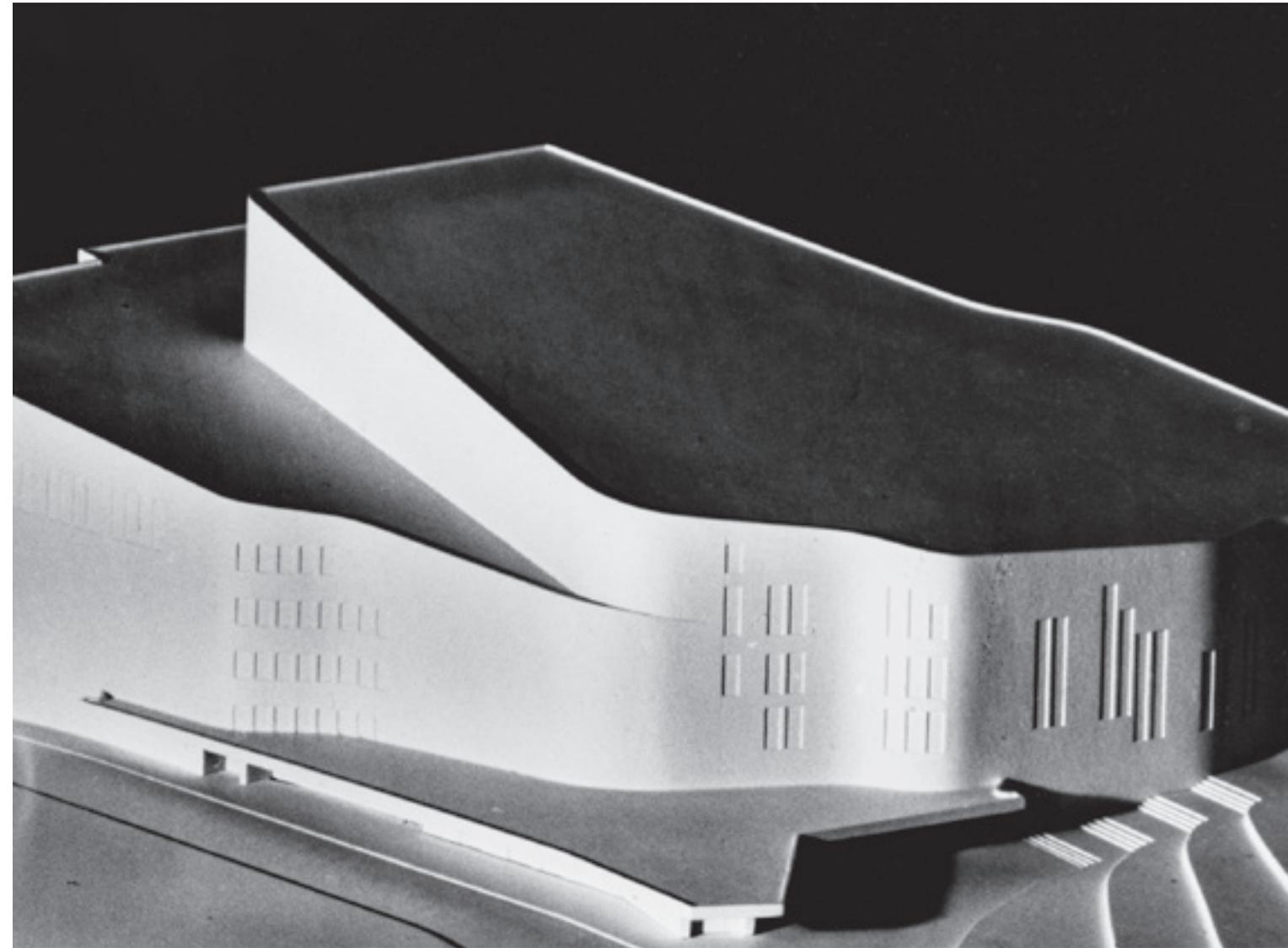
Werbung der Duisburger Betriebsgesellschaft für die Mercatorhalle, Duisburg, in: Die Mercatorhalle Duisburg, Sonderdruck Unser Niederrhein. Zeitschrift für Heimat, Wirtschaft und Verkehr (1963), Bestand Peter Voigtländer, Baukunstarchiv NRW.

6



Gerd Hüsch, Karikatur zur Planung der Mehrzweckhalle in Duisburg, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 31.12.1958, Archivierter Zeitungsausschnitt auf Papier mit handschriftlichem Vermerk (Tinte), Bestand Peter Voigtländer, Baukunstarchiv NRW.

7



Modellfoto Aalto-Musiktheater, Essen, Alvar Aalto / Harald Deilmann, Bestand Harald Deilmann, Baukunstarchiv NRW.

»Ist diese Stadt Metropole des Reviers, ist sie berufen, etwas für die Zukunft zu leisten? Da ist mehr Überlegung anzustellen, die nicht mit dem Rechenschieber oder mit dem Zollstock abzumessen ist. Besteht die Kultur im Neubau eines Theaters? Nein, Kultur ist das, was aus dem Leben der Einwohner wird. Unsere Stadt ist von dem Fluch zu lösen, sie sei nur eine Arbeiterstadt. Was soll schon in dieser Arbeiterstadt geboten werden, man kann doch nach Düsseldorf fahren, um sich abzureagieren! Wir müssen dem hier lebenden und arbeitenden Menschen eine Heimatstadt bieten. Was hier entsteht, muss eine Note haben, die man nicht mehr übersehen kann, auf die man Rücksicht nehmen muss.«<sup>1</sup> Wilhelm Nieswandt



8 Zeitungsartikel zur Fertigstellung des Aalto Theaters in Essen, in: VDI-Nachrichten, 23.09.1988, S. 30, Bestand Harald Deilmann, Baukunstarchiv NRW.

Mit einem Besucherrekord machte das Staatstheater Braunschweig 1948 als erstes wiederaufgebautes Theater in der Bundesrepublik von sich Reden. Das »Wunder Braunschweigs« veranlasste den Deutschen Bühnenverein und den Deutschen Städtetag zum Appell: »Baut neue Häuser, und die Theater werden wieder voll sein.«<sup>2</sup> 1955 eröffneten zeitgleich das von Ernst May als »befreiender Donnerschlag«<sup>3</sup> der Theaterarchitektur gefeierte Stadttheater Münster sowie das Düsseldorfer Opernhaus. Letzteres ersetzte das kriegsgeschädigte Stadttheater im Stil der Neorenaissance und wurde auf Grund seiner neoklassizistischen Fassade im Monumentalstil der 1930er-Jahre mancherorts als reaktionär bemängelt. Es begann eine rege Theater(wiederauf) bautätigkeit in der BRD (Abb.1). Dabei kündete als Präludium neuer Raumideen und moderner Gestaltungsformen im Gegensatz zum Düsseldorfer Opernhaus der Münsteraner Bau weitere moderne Theaterbauten wie in Mannheim und Gelsenkirchen an. Gerichtlich bestätigter alleiniger Urheber des Entwurfes der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen (Abb.2, heutiges Musiktheater im

194 Revier; #Miniatur Musiktheater im Revier) ist Werner Ruhnau, der als früheres Mitglied des Architektenteams Münster auch das dortige Stadttheater mit plante. Der Auslobung gingen Diskussionen um die Notwendigkeit eines Theaterneubaus im Stadtrat voraus. Trotz der geäußerten Befürchtung, die Bevölkerung könne mit Unverständnis reagieren, da soziale Aufgaben dringender seien, beschloss man auf Grundlage eines Gutachtens 1954 schließlich einstimmig das Bauvorhaben.<sup>4</sup> Die bereits 1952 beauftragten Gutachter bewerteten einen großen Neubau gerade als »pädagogisch wichtig«, da man kaum noch Kulturstätten besitze, in denen man den verarmten Bürgern »ein Raumerlebnis und ein Kunsterlebnis zugleich vermitteln« könne. Da heute nicht mehr nur Wohlhabende ins Theater gingen, müsse man übergreifend alle Besucher mittels »einer festlichen Umschließung zu einer Gemeinschaft formen«. Neben sozial-politischen Motiven betonten die Gutachter die Bedeutung eines Theaterneubaus als städtebaulichen Impuls zur Neuordnung des kriegsbeschädigten Innenstadtbereichs. Obwohl der Bau »bei seinem deutlichen Anspruch, ein Theater zu sein, nicht unangenehm monumental« aussehen dürfe, fügten die Autoren dem Gutachten einen eher monumental wirkenden Vorentwurf mit schweren Eckrisaliten bei. Auch der Rat der Stadt erhoffte von einem Theaterneubau an zentraler Stelle gesellschaftliche sowie städtebauliche Impulse – und darüber hinaus Pluspunkte im Stechen der Ruhrgebietsstädte, bei dem Gelsenkirchen »nicht länger hinter Essen und Bochum zurückstehen dürfe«. Die Preisrichter des nur deutschlandweit ausgeschriebenen offenen Wettbewerbs, darunter die bekannten Professoren Bartning, Schwippert und Bonatz, sahen im Gewinnerentwurf »mit klaren und wahrhaften Mitteln eine moderne Monumentalität erreicht« und würdigten dies mit der Vergabe des ersten Preises. Das Gebäude verfüge über eine »zukunfts wichtige Raumkonzeption« und verheiße »in seiner monumentalen Form ein repräsentatives Gebäude« zu werden. Man habe »zwischen einer pathetischen Monumentalität (3. Reich) und einer echten Monumentalität« unterscheiden können. Der imposante Flachbau des sogenannten

»Großen Hauses«, der durch einen streng axialsymmetrischen Aufbau besticht, öffnet sich mit einer vorgehängten Glasfassade zur Stadt. Diese Transparenz wird gefasst durch die Rahmenstruktur und die dahinter liegende, sich über zwei Vollgeschosse erstreckende Säulenreihe (Abb. 3). Tatsächlich erzeugt genau dieser Gegensatz von Schwere und Leichtigkeit eine Art monumentaler Transparenz (#Essay Im Revier der Transparenzen). Das Ratsmitglied Elisabeth Nettebeck lobte den Bau als »Ausdruck des Bauwillens unserer Zeit« und wurde als Verfechterin des Ruhnau'schen Entwurfs zur Namensgeberin des Platzes an der Ostseite. Als zeittypisch lesen sich neben den Protokollen der Ratssitzungen auch das Presseecho sowie die verschiedenen Sonderveröffentlichungen, in denen stets die Hoffnung auf einen Neuanfang anklingt – mit dem Neubau als dessen Verkörperung.<sup>5</sup> Als eher regionaltypisch lassen sich in den Archivalien zum Gelsenkirchener Theaterbau, wie zu den etwa zeitgleich ausgeschriebenen Theaterhäusern in Duisburg und Essen, Äußerungen zum Wettbewerb der Ruhrgebietsstädte und zu einem vermeintlichen »kulturellen Nachholbedarf« finden: »Das kulturelle Leben unserer erst in den vergangenen hundert Jahren in einer fast zu schnellen Entwicklung entstandenen Industriestadt konnte mit dem Aufbau der Industrie und dem Ansteigen der Einwohnerzahl nicht Schritt halten«, so die Diagnose der Gelsenkirchener Stadtspitze. Aufgabe sei es nun, »den Geist edler Kunst zu pflegen und ihn der Bevölkerung zu vermitteln«. Grundsteinlegung, Richtfest und Eröffnung boten in Osthaus'scher Tradition Anlass, über die Bedeutung von Kultur für eine Industriestadt zu sinnieren: »Der Theaterbau bedeutet gewissermaßen einen Höhepunkt in dem Wiederaufbauprogramm der Stadt. [...] Die Industriestadt Gelsenkirchen, die Stadt der Kohle und des Eisens bekennt sich mit diesem Theaterneubau zum Kulturtheater für die schwerarbeitende Bevölkerung dieser Stadt.«

Auch in der Einladung zur Eröffnungsfeier an den Bundespräsidenten klingt die Kunde eines Theaterneubaus in einer Industriestadt als Besonderheit an. So zeuge der Bau »von dem ungebrochenen Willen

196 unserer Bevölkerung auch zu den geistigen Werten.«<sup>6</sup> Auf diese vermeintliche Eigentümlichkeit verwies auch Werner Ruhna in seiner Eröffnungsrede.<sup>7</sup> Er rief darin die Zuhörerschaft auf, selbst zu urteilen, »ob es richtig war, der umliegenden Industrie gegenüber eine Residenz des Geistes zu errichten, einen Bau, der der Kunst dient, dominierend ins Herz der Industriestadt zu stellen«. Die Offenheit und Veränderbarkeit moderner Architektur, so Ruhnaus Argumentation zur Gestaltung des Hauses, entspreche demokratischen Grundwerten. Jedoch stellten »Architektur und Kunst der modernen Demokratie [...] an das Individuum höhere Ansprüche als die Architektur der fixierten materiellen Monumentalität«, denn sie bedürfe besonderer Anstrengungen in der Herstellung, im Verständnis und im Gebrauch.

Plante man in Gelsenkirchen das Theater als neuen städtebaulichen Impuls im Gebiet einer einfachen Mischbebauung (Abb. 4), war man in Duisburg weit weniger unbehäftet. Dort galt es, den Platz der kriegszerstörten, neoklassizistischen Tonhalle zu füllen, gelegen in unmittelbarer Nachbarschaft des von Martin Dülfer ebenfalls im neoklassizistischen Stil erbauten Stadttheaters aus dem Jahr 1912. Genau 50 Jahre später wurde die Mercatorhalle eröffnet, ein zwei-geschossiger, großflächig verglaster Stahlskelettkubus mit kupfergedeckter Kuppel in Gestalt eines Hexagons (Abb. 5; #Miniatur Mercatorhalle). Entwurfsverfasser waren die Duisburger Architekten Heido Stumpf und Peter Voigtländer sowie der Hannoveraner Professor Gerhard Graubner. Der frühere Gau-Kulturrat Graubner hatte 1938 einen Generalbebauungsplan für den Ausbau der Stadt Düsseldorf zur Hauptstadt des gleichnamigen Gaus vorgelegt und als künstlerischer Leiter die Monumentalbauten für die Reichsgartenschau Stuttgart entworfen. 1962, drei Jahre nach Eröffnung des Gelsenkirchener Hauses, verfasste er einen Erläuterungsbericht zur Mercatorhalle. Darin monierte er, dass »unsere heutige von der Idee der Demokratie bestimmte Lebensform [...] erstaunlicherweise bisher noch keinen charakteristischen Ausdruck in einem Bauwerk gefunden«<sup>8</sup> habe. Prinzipien der Demokratie zeigten

sich insbesondere in einer völlig veränderten Stadtplanung: »Achsen und Symmetrie, starre Monumentalität und falsche Architekturformen, kurz der ganze pathetische Aufwand ist versunken.«<sup>9</sup> Weiter stellte er die Frage, ob nicht auch ein einzelnes Bauwerk Ausdruck heutiger demokratischer Lebensart sein könne, und präsentierte selbstbewusst die Mercatorhalle als Lösung der Aufgabe. Seinen Gesinnungswandel erklärte er an anderer Stelle schlichtweg mit einem natürlichen Wandel der Zeit: »Das Gesicht unserer Städte, vielleicht noch mehr ihrer Bauten, werden immer aufs Neue Weltanschauung und die herrschende Gesinnung einer Zeit widerspiegeln.«<sup>10</sup> Mit der Zerstörung der Tonhalle, so das Fazit der Architektenvereinigung in einem gemeinsamen Erläuterungsbericht zum Bau, sanken auch die Bautraditionen dahin, weshalb man nun neue, zeitgemäße Formen entwickeln müsse. In Anspielung auf das benachbarte neoklassizistische Stadttheater betonten sie, dass die neue Halle aufgrund der Konkurrenzsituation am Platz kein Monumentalbau sein dürfe. Ihr Bauwerk sei daher allein »aus funktionellen Erfordernissen entwickelt und ohne Anspruch auf Effekt« gestaltet worden, als »notwendige[n] Hülle für ein differenziertes Geschehen.«<sup>11</sup>

Der Neubau sollte als Mehrzweckhalle nicht nur musikalischen Darbietungen, sondern auch Sportwettkämpfen, Tagungen, Fachschauen und Kundgebungen dienen. Den Juryvorsitz des bereits 1957 ausgeschriebenen Wettbewerbs hatte Egon Eiermann, der diese Funktionsvermischung mit den Worten »Catchen und Bach – das passt nicht unter ein Dach«<sup>12</sup> kritisierte. Zusätzlich zu regionalen Architekten wurden zwar keine internationalen, jedoch bedeutende Namen wie Gerhard Graubner, Werner Kallmorgen, Rudolf Schwarz, Manfred Lehbruck und Siegfried Wolske eingeladen. Im Selbstverständnis eines alten mittelalterlichen Handelszentrums beklagte man im Stadtrat den Verlust der Tonhalle als kulturellen Mittelpunkt und beschloss, dass eine so bedeutsame Stadt wie Duisburg beim Wiederaufbau auch ihre Verpflichtungen im Bereich der Kultur sehr ernst nehmen müsse. Vom Mehrzweckbau erhoffte man sich

198 einerseits einen Ort innerstädtischer Begegnung, andererseits einen Anziehungspunkt zur dringend benötigten außerstädtischen Werbung. Wiederkehrend wurde die Wichtigkeit der Halle für die Wirtschaft und für das Kräftenessen der Ruhrgebietsstädte betont, denn man sei eine »Stadt, die Interesse daran hat, anzuziehen, weil die Konkurrenz groß ist zwischen Düsseldorf, Essen und uns«<sup>13</sup>. Wies der Gelsenkirchener Oberbürgermeister Geritzmann bei der Theateröffnung noch darauf hin, dass das Theater wie auch die Stadt selbst keine große Vergangenheit habe,<sup>14</sup> so ist der Name Mercatorhalle, benannt nach dem bekanntesten Einwohner der Hellwegstadt, ein Fingerzeig auf die historische Bedeutsamkeit der Stadt im internationalen Wissens- und Warenverkehr. Als »ein leuchtender Kristall in der Stadtmitte Duisburgs« sollte der Neubau »Ordnungsfaktor für die gesamte städtebauliche Lösung«<sup>15</sup> am Heinrich-König-Platz sein und so der städtebaulichen Reparatur dienen. Nach Verkündigung der Wettbewerbsergebnisse kritisierte Eiermann nicht nur die geplante Mehrfachnutzung des Baus, sondern auch dessen Größe, die fehlenden Parkplätze und vor allem die geforderte Randbebauung. Anders als noch vor 20 Jahren, müssten städtische Bebauungen unabhängig vom Straßenverlauf geplant werden: »Straßen sind heute Flächen, die auf der Ebene liegen, und kein Mensch denkt heute mehr daran, sie einfach randzubebauen, [...]. Wir [...] betrachten das Ganze als große Räume und stellen unsere Bauten, die ja mit der Straße nichts zu tun haben, nach räumlichen Beziehungen und räumlichen Gesetzen und Auffassungen in die freien Plätze hinein [...].«<sup>16</sup> Darüber hinaus beanstandete Eiermann den mangelnden Meinungs- austausch anonymisierter Wettbewerbsverfahren und forderte vor der Einreichung der Entwürfe ein offenes Treffen sämtlicher Teilnehmer zum Diskurs, in dessen Anschluss Auslobungen auch angepasst werden könnten. Als Resultat dieses Dissenses wurden mehrere Preise ohne Platzierung verliehen und ein zweiter Wettbewerb seitens der Jury gefordert. Die Stadt setzte den seit 1948 andauernden Diskussionen um einen Neubau ein Ende (Abb. 6) und bat stattdessen die

Architekten Stumpf, Voigtländer und Graubner um eine Überarbeitung ihrer Einreichungen zu einem gemeinsamen Entwurf.

199

In Essen wurde der Theaterbauwettbewerb 1958 zwar seitens der Stadt, aber auf Initiative und mit finanzieller Unterstützung der 1955 gegründeten »Gesellschaft zur Förderung des Essener Theater-Neubaus« beschränkt ausgeschrieben. Man wollte sich mit internationalen Namen schmücken und lud auf Honorarbasis den Finnen Alvar Aalto und den Schweden David Helldén sowie die Schweizer Architekten Werner Frey und Jacques Schrader ein. Aus Deutschland waren die Hochschulprofessoren Schwippert, Graubner und Weber sowie die Architekten Otto Apel und Fritz Bornemann zur Teilnahme eingeladen. Ausgleichend durften in Essen geborene, wohnende oder dort tätige Architekten sich ohne Vergütung einbringen. Zur Fachpreisjury zählte auch hier Egon Eiermann. Das Theater sollte am Stadtgarten in Ergänzung zum bereits wiederaufgebauten, innerstädtischen Grillo-Theater (#Miniatur Grillo-Theater) errichtet werden. Das Grillo entspreche »keineswegs der Bedeutung Essens als Mittelpunkt des Ruhrreviers« und werde »räumlich und technisch den kulturellen Bedürfnissen einer inzwischen um das 9fache angewachsenen Einwohnerzahl«<sup>17</sup> kaum gerecht, so das Fazit der »Gesellschaft zur Förderung des Essener Theater-Neubaus«. 1958 sinnierte der Oberbürgermeister Nieswandt bei einem protokollierten Treffen am Rande der Jahreshauptversammlung der Gesellschaft über die Bedeutung der Kultur für die Arbeiterstadt und formulierte die oben als Motto dieses Beitrags gesetzten Worte. Zwar votierte der Oberbürgermeister für einen repräsentativen Neubau, machte zugleich jedoch deutlich, dass man »eine Entwicklung der Stadt ins Bürgerliche erst abzuwarten hat, so dass dann Geld und Raum keine Frage mehr bilden!«<sup>18</sup> Alvar Aalto gewann den Wettbewerb mit einer Freiformarchitektur im Stil des Organischen Bauens, die sich mit einer dynamisch gewellten Fassade in den umliegenden Stadtpark einfügen sollte (Abb. 7; #Miniatur Aalto-Theater). Als der Baubeginn auf sich warten ließ, erhöhte die »Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaus« den Druck

200 auf die Stadtspitze und veranstaltete 1964 eine Ausstellung zum Projekt mit begleitender Publikation unter dem bezeichnenden Titel »Wollen und Werden«. Nachdrücklich wies man hier darauf hin, dass »nun nach Bewältigung der vordringlichsten Aufgaben, auf die Wiederherstellung des kulturellen Gleichgewichts« geachtet werden müsse, wolle man »seine Stellung als Metropole des Ruhrgebietes behalten«.<sup>19</sup> Diese sei schließlich »das Produkt einer Wechselwirkung von Wirtschaftskraft und kulturellem Ansehen«.<sup>20</sup> Erst 1988 feierte man die Eröffnung des »Musentempels im Stil der 50er Jahre«<sup>21</sup> (Abb. 8), der vom Architekten Harald Deilmann in leicht angepasster Form umgesetzt wurde.

Die in den 1950er-Jahren ausgeschriebenen Theaterbauten in Gelsenkirchen, Duisburg und Essen wurden, wie vielerorts, als architektonische Sinnbilder eines demokratischen Neubeginns gesehen. In Duisburg galt es einen kriegszerstörten, neoklassizistischen Bau von 1887 zu ersetzen. Den Essenern war ihr Grillo zu klein geworden, ein ursprünglich neo-barocker Bau aus dem Jahr 1892, dessen Fassade 1950 mit neoklassizistischen Anleihen wiedererrichtet wurde. Im Gelsenkirchener Stadtpark fehlte die Theaterbühne des kriegszerstörten Stadthauses im Heimatstil (#Essay Die Tradition der Kulturbauten). Zur Vorbereitung der Wettbewerbe wurden von allen drei Ruhrgebietsstädten Vorentwürfe beauftragt, die sich ebenfalls dem Kanon traditioneller Bauformen bedienten. Errichtet wurden jedoch zwei Stahlbetonkisten mit teils gläserner Hülle sowie eine Freiform, die – in Essen mit reichlich Verspätung – den (Wieder-)Aufbau der Städte krönen und deutliches Bekenntnis eines Neustarts sein sollten. Dem voraus gingen Diskussionen um die Gewichtung der Kulturförderung gegenüber Aufgaben im sozialen Sektor, an deren Schluss ein vitaler Kulturbetrieb auch als soziale Notwendigkeit anerkannt wurde. Darüber hinaus sollte ein repräsentativer Neubau als weicher Standortfaktor der Stadtentwicklung dienen. Getreu dem Motto »Wandel durch Kultur. Kultur durch Wandel«, das auch Essen, stellvertretend für die Städte des Regionalverbandes Ruhr, 2010 als

»Europäische Kulturhauptstadt« zum »Mission Statement« ausrief, galt Kultur den Stadtspitzen als Mittel erster Wahl, um zukünftig als moderne Metropole angesehen zu werden.

201

## Anmerkungen

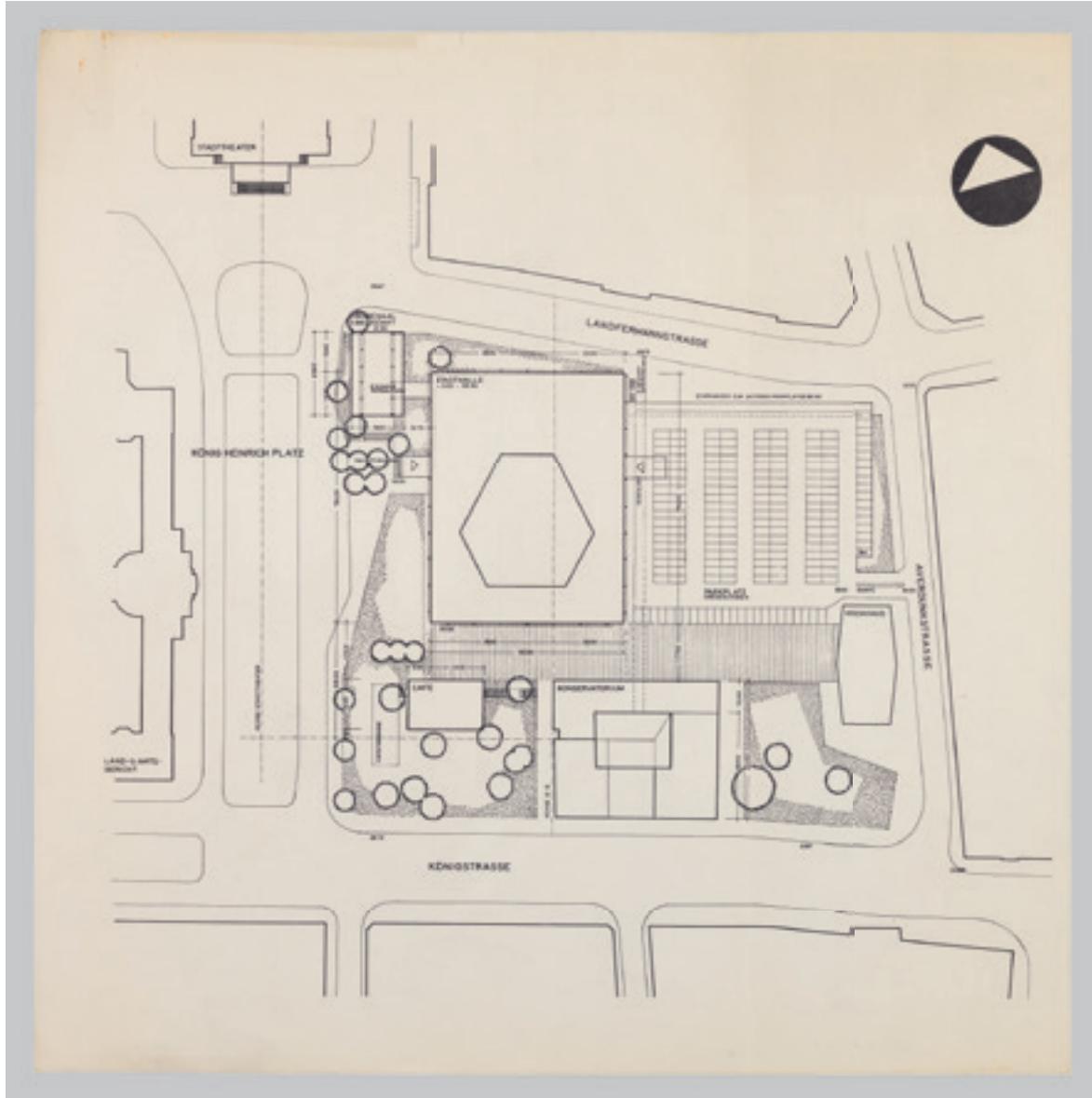
- 1 Aussage des Essener Oberbürgermeisters Wilhelm Nieswandt, zitiert nach: Protokoll eines Gesprächs im Anschluss an die Jahreshauptversammlung der »Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaus« am 17.4.1958 im Gelben Saal des Städtischen Saalbaus, Stadtarchiv Essen, 408 34.
- 2 Johannes Jacobi, Theaterbau am Ende einer Ära, in: Die Zeit, 11.3.1966, o. S.
- 3 Ernst May, zitiert nach: Der Städtetag, Band 9, S. 159.
- 4 Die Zitate des folgenden Abschnitts stammen aus: Stadtarchiv Gelsenkirchen, GE 14/28, Keller 6, Anl. 2.
- 5 Die Zitate des folgenden Abschnitts stammen aus: Oberbürgermeister Geritzmann, Rede zur Eröffnung des neuen Theaters, Bestand Ruhna, Baukunstarchiv NRW, Dortmund.
- 6 Einladung zur Eröffnungsfeier der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen an den Bundespräsidenten, Stadtarchiv Gelsenkirchen, GE 14/113, Keller 6, Anl. 2.
- 7 Die Zitate des folgenden Abschnitts stammen aus: Werner Ruhna, Rede zur Eröffnung der Städtischen Bühnen Gelsenkirchen am 15.12.1959, Bestand Ruhna, Baukunstarchiv NRW, Dortmund.
- 8 Gerhard Graubner/Heiko Stumpf/Peter Voigtländer, Die Duisburger Stadthalle – Typ einer zeitgemäßen Stadthalle, 1962, S. 1, mehrseitiges Schriftstück, Architekturmuseum TU Berlin, Inv. Nr. TBS 708,036: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/367104.php> (12.3.2020).
- 9 Ebd.
- 10 Gerhard Graubner/Heiko Stumpf/Peter Voigtländer, Die Mercatorhalle in Duisburg, 2.9.1962, S. 3, Brief, Architekturmuseum TU Berlin, Inv. Nr. TBS 708,037: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/367104.php> (12.3.2020).
- 11 Gerhard Graubner/Heiko Stumpf/Peter Voigtländer, Die Mercatorhalle. Gedanken der Architekten zu ihren Grundlagen, ca. 1962, S. 4, Architekturmuseum TU Berlin, Inv. Nr. TBS 708,039: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/367107.php> (13.3.2020).
- 12 Egon Eiermann zitiert nach: Duisburger Betriebsgesellschaft m.b.H. (Hg.), 25 Jahre Mercatorhalle Duisburg, 1987, S. 12.
- 13 Ratsherr Teich, zitiert nach: Niederschrift über die öffentliche Sitzung des Rats der Stadt vom 25.6.1956, Stadtarchiv Duisburg 600/915.
- 14 Vgl. Oberbürgermeister Geritzmann, Rede zur Eröffnung des neuen Theaters, Bestand Voigtländer, Baukunstarchiv NRW, Dortmund.
- 15 Graubner/Stumpf/Vogtländer, Die Mercatorhalle in Duisburg, S. 2.
- 16 Egon Eiermann, wie Anm. 12.
- 17 Schreiben der Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaus e.V., Stadtarchiv Essen 408 34.
- 18 Aussage des Essener Oberbürgermeisters Wilhelm Nieswandt, wie Anm. 1.
- 19 Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaus e.V. (HG), Das neue Essener Opernhaus. Wollen und Werden, Essen 1964, S. 3.
- 20 Ebd., S. 5.
- 21 Elmar Wallerang, Für 140 Mio. DM entstand ein Musentempel im Stil der 50er Jahre, in: VDI-Nachrichten, 23.9.1988, S. 30.

BEGEGNUNG,  
UMSCHAU UND  
AUSSCHAU  
BAUTEN FÜR  
KUNST UND  
KULTUR IM  
RUHRGEBIET  
UND IHRE  
STANDORTE  
SONJA  
PIZONKA



Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Werner Ruhнау, 1959,  
Fotografie des Eingangs am Abend, Bestand Werner Ruhнау,  
Baukunstarchiv NRW.

2



Mercatorhalle, Duisburg, Gerhard Graubner, Heido Stumpf, Peter Voigtländer, 1962, Lageplan, Bestand Peter Voigtländer, Baukunstarchiv NRW.

3



Museum Folkwang, Essen, Werner Kreutzberger, Erich Hösterey, Horst Loy, 1960, Fotograf: Walter Moog, Archiv Museum Folkwang.

4



Städtisches Museum Gelsenkirchen, Albrecht E. Wittig, 1984, Fotografie der Eingangssituation, Bestand Albrecht E. Wittig, Baukunstarchiv NRW.

Städtisches Museum Gelsenkirchen, Albrecht E. Wittig, 1984, Grundriss der Ebenen E0 + E1, 1979, Bestand Albrecht E. Wittig, Baukunstarchiv NRW.



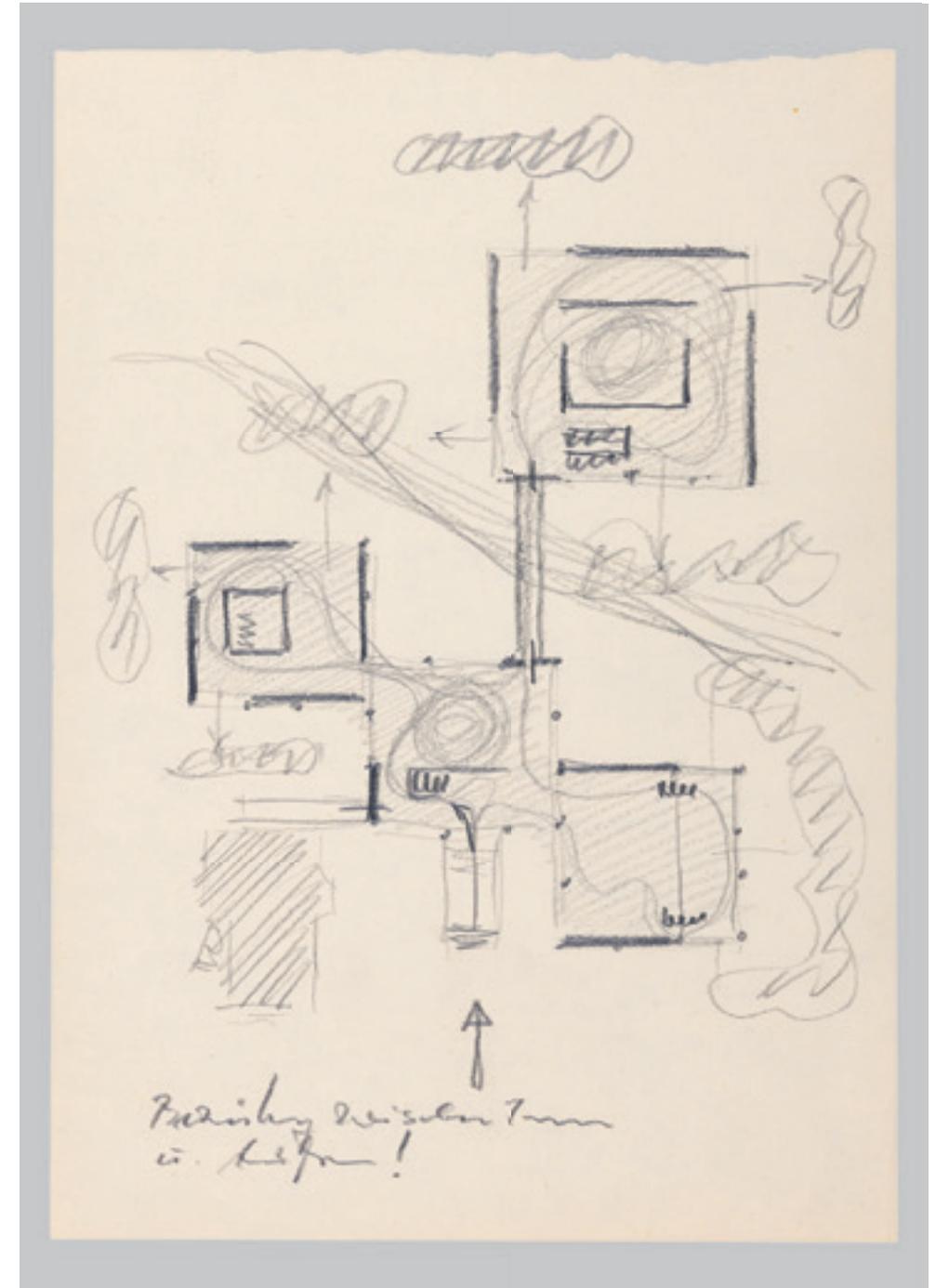
5

6



Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, Bernhard Küppers, 1983, Postkarte, Bestand Bernhard Küppers, Baukunstarchiv NRW.

7



Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, Bernhard Küppers, 1983, Grundriss-Skizze »Beziehung zwischen Innen und Außen!«, Bestand Bernhard Küppers, Baukunstarchiv NRW.



Museumszentrum Essen, Kiemle, Kreidt und Partner sowie Allerkamp, Niehaus, Skornia, 1983, Fotografie des Eingangs Bismarckstraße, Klaus Pollmeier, Archiv Museum Folkwang.

»Wenn ein Museum seine Aufgabe erfüllen will, muß es verkehrstechnisch nicht nur gut erreichbar, sondern innerhalb der Stadt so gelegen sein, daß es von allen Interessenten gern besucht wird. Ja, ein Museum sollte allein schon durch seine bevorzugte Lage Anreiz zu einem Besuch geben!«<sup>1</sup> Karl Otto Meyer

1965 sprach sich Karl Otto Meyer, der Leiter des Museums für Naturkunde in Dortmund (#Miniatur Naturmuseum), in einem Vortrag gegen die Lage eines Museums in der Innenstadt und für einen Standort im Park aus. Die Innenstadt habe »ihre vertraute Gemütlichkeit verloren«, sie sei an Werktagen emissionsbelastet und lärmefüllt, zum Sonntagsspaziergang kämen zudem kaum Menschen in die Geschäftsstraßen. Freizeit und Erholung suche der Großstädter dagegen in den Grünanlagen und Parks außerhalb des Stadtkerns und deshalb sei der ideale Standort für einen Museumsneubau genau dort zu finden. Vorbildlich nannte er unter anderem das 1958 eröffnete Louisiana Museum bei Kopenhagen. Indem Meyer Kultur, Freizeit, Erholung und Grünflächen gleichsetzte, hatte er den vermeintlich optimalen Museumsstandort ermittelt. Doch nicht jedes Gebäude für Kunst und Kultur befindet sich im Grünen. Museen, Theater, Stadthallen und Kulturzentren wurden und werden an nahezu allen Orten errichtet oder eingerichtet, an der Straße, am Platz, in ehemaligen Schlössern, in umgenutzten Bauten ehemaliger Industrieareale.<sup>2</sup> Was aber bedeutet der Platz vor dem Theater für die Gestaltung und Nutzung des Bauwerks? Inwiefern beeinflusst der Standort an der Verkehrsstraße die Architektur des Kunstmuseums? Welche Form hat ein Opernhaus im Stadtpark? Sechs Bauten für Kunst und Kultur aus vier Städten des Ruhrgebiets sollen im Folgenden hinsichtlich ihrer Lage am Platz, an der Straße und im Park näher beschrieben werden.

Der Platz vor dem Gebäude spielte für den Entwurf des 1959 eröffneten Musiktheaters in Gelsenkirchen eine bedeutende Rolle (#Miniatur

212 Musiktheater im Revier). Das Musiktheater sowie das dazugehörige Kleine Haus betrachtete der Architekt Werner Ruhнау als Bauwerke, dank derer eine Neuordnung des Stadtraums möglich sein sollte: »Die Gelsenkirchener Theaterneubauten [...] sind im Herzen einer Großstadt von fast 400000 Einwohnern errichtet und bilden dort den Kern eines großen Platzgefüges, das später einmal zum neuen großstädtischen Forum der wild und ungeordnet gewachsenen Stadtlandschaft werden kann.«<sup>3</sup> Die Idee eines »Forums« im Sinne eines Ortes für Begegnung und Austausch erfüllte sich nicht in vollem Maße; der Theaterplatz dient auch heute kaum als öffentlicher Treffpunkt, da er durch eine viel befahrene Straße vom Rest der Stadt abgeschnitten ist. Und die Ebertstraße, deren Fläche vor dem Theater eine Art Vorplatz bildet, blieb lange Zeit ebenfalls Verkehrsweg. Dabei wirkt das Gebäude mit seiner Glasfassade, die wie ein Querschnitt Einblick ins Innere gewährt, wie ein Versprechen, dass Theater und Stadtgesellschaft mittels Transparenz eine enge Verbindung eingehen könnten. Das zeigt sich am deutlichsten abends beim Blick ins verglaste Foyer, bei dem der Theaterbesuch zum öffentlichen Schauspiel für Passanten wird. Deutlich wird dabei, dass der Platz – zumindest teilweise im Sinne eines »Forums« – eigentlich hinter der gläsernen Fassade, im Inneren des Theaterbaus liegt. Jetzt offenbart sich, dass die Besucher im Foyer wie auf einem Stadtplatz flanieren, um zu sehen und gesehen zu werden, um Neuigkeiten auszutauschen und andere Menschen zu treffen. Nicht verwunderlich also, dass zunächst Skepsis bestand, ob sich die Besucher des Musiktheaters freiwillig derart öffentlich exponieren würden.<sup>4</sup> Das Konzept der Transparenz erwies sich dann aber als erfolgreich, ein geplanter schützender Vorhang kam nie zum Einsatz (Abb.1). Der Platz vor dem Musiktheater ist jedoch nicht zu jenem Ort geworden, an dem der Übergang zwischen urbanem Außenraum und kulturellem Innenraum städtebaulich inszeniert wurde.<sup>5</sup> Vielmehr war die Fläche vor dem Theater bis zur Neugestaltung ab 2017 vorrangig durch Autos und Straßenbahn geprägt. Ruhnaus Konzept für das Umfeld des Theaters sah vor, den Platz als Erweiterung

des Theaters zu gestalten, der dann mit diversen Pavillons, Kunstwerken und experimentellen, spielerischen Interventionen als Treffpunkt fungieren sollte. Für die Realisierung dieser Ideen erhielt der Architekt allerdings keinen Auftrag.

Auch bei der Mercatorhalle in Duisburg (#Miniatur Mercatorhalle), die nach einem Wettbewerb 1957 fünf Jahren später eröffnet wurde, hatte der Standort am innerstädtischen König-Heinrich-Platz Einfluss auf die Gestaltung. Die Architekten Gerhard Graubner, Heido Stumpf und Peter Voigtländer entschieden sich für die Verwendung großer verglaste Flächen für die Fassaden. Wie auch in Gelsenkirchen war das Material bedeutsam für die Gestaltung einer Verbindung zwischen Platz und Gebäude. Die Stadthalle, die am Standort der kriegszerstörten Tonhalle erbaut wurde, befand sich an einem Ort, der als urbaner Knotenpunkt beschrieben wurde: »Am König-Heinrich-Platz in Duisburg entwickelt sich seit Jahrzehnten im Brennpunkt des Verkehrs ein Zentrum von Kultur-, Geschäfts- und Verwaltungsbauten.«<sup>6</sup> (Abb.2) Den Stadtpolitikern war bewusst, dass die neue Mehrzweckhalle nicht nur das bestehende kulturelle Angebot erweitern, sondern auch das Verkehrsaufkommen erhöhen würde. Und tatsächlich wurden die Planungen der Halle auch von logistischen Fragen bestimmt, bei denen die Lage in der Innenstadt eine wesentliche Rolle spielte. Das betraf nicht nur die neuen Parkplätze hinter der Halle und die Trennung von Fußgänger- und Autoverkehr, bei dem der König-Heinrich-Platz verkehrsfrei blieb, sondern auch die Wegeverbindungen zwischen dem Inneren des Gebäudes und seinem näheren Umfeld. Die Architekten erklärten: »Die Verkehrsführung setzt sich bis in die von beiden Seiten zugängliche, zentrale Eingangs- und Garderobenhalle fort, die den Besucherstrom aufnimmt und verteilt und deren Charakter als Verkehrsraum nicht nur in der räumlichen Organisation, sondern auch in der Materialübereinstimmung des Fußbodenbelags mit dem der Außenflächen zum Ausdruck kommt.«<sup>7</sup> Die Glasfassaden, hinter denen die umlaufenden Foyers

214 lagen, verbanden die Halle optisch mit der Stadt, mit dem benachbarten Theater, der Kirche, dem Hotel, dem Landgericht und der Einkaufsstraße – die Mercatorhalle war in diesem Sinne fast schon ein Haus ohne Eigenschaften, geprägt durch optimierte Besucherlogistik sowie eine Außen- und Innenwirkung, die sich entschieden aus dem Anblick des Umfelds speiste. Doch mit dieser Transparenz und Flexibilität entsprach das Gebäude zeitgenössischen Vorstellungen: »Eine Stadthalle gehört der Öffentlichkeit im weitesten Sinne. In den meisten Veranstaltungen sind die Besucher selbst deren eigentliche Träger, durch ihr Erscheinen repräsentieren sie das Leben der Gemeinschaft: Begegnung, Umschau und Ausschau. Darum sollte ein solches Gebäude von jedem Punkt aus den Blick zur Außenwelt freigeben, es soll ›geöffnet‹ sein und in seiner Architektur den sachlich-weltlichen Charakter einer Halle erkennen lassen.«<sup>8</sup> Rund vierzig Jahre später genügten ihre Raumkapazitäten nicht mehr, sie wurde abgerissen und durch das CityPalais, das eine neue Veranstaltungshalle, ein Casino und ein Einkaufszentrum umfasst, ersetzt.

Im Gegensatz zu Musiktheater und zur Mercatorhalle befindet sich das Museum Folkwang in Essen ein wenig abseits der Innenstadt (#Miniatur Museum Folkwang). Sein Standort an einer Bundesstraße war nicht das Resultat einer stadtplanerischen Entscheidung, sondern das Ergebnis der Stiftung zweier bürgerlicher Privatvillen 1917 und 1922. Die Grundstücke dieser im Krieg zerstörten Wohnhäuser, 1,2 km von der Innenstadt entfernt, ergaben den Bauplatz, umgeben von drei Straßen – darunter die B 224 – und Wohnbebauung. Diese Lage wurde ab 1950 angesichts eines geplanten Wiederaufbaus des Museums durchaus kritisch gesehen. 1000 Autos in der Stunde – eine Quelle des Lärms und eine Gefahr für querende Passanten,<sup>9</sup> Kunstgenuss, so schien es manchem, war an diesem Ort unmöglich. Zwar wurde eine Verlegung des Museums diskutiert, am Ende blieb es jedoch beim Standort an der viel befahrenen Bismarckstraße. Die Lage wurde nun als Errungenschaft einer funktionsgetrennten modernen

Stadt bewertet, bei der das Museum Folkwang und das benachbarte Ruhrlandmuseum auf einer »Museumsinsel« am Rande der »Verwaltungsstadt« zu finden waren.<sup>10</sup> Der von dem Bauamtsleiter Werner Kreuzberger, seinem Mitarbeiter Erich Hösterey und dem freien Architekten Horst Loy geschickt platzierte gläserne Eingangspavillon des Museumsgebäudes von 1960 machte darüber hinaus das Haus von beiden gegenüberliegenden und städtebaulich gegensätzlichen Seiten zugänglich: Er öffnete das Gebäude sowohl zur Bismarckstraße als auch zur ruhigeren Kahrstraße mit ihrer Wohnbebauung (Abb. 3). Als dann 1983 der langgeplante Erweiterungsbau eröffnet wurde, der das Museum Folkwang und das benachbarte Ruhrlandmuseum zu einem Museumszentrum mit einem gemeinsamen Foyer verband, verlegten die Architekten Kiemle, Kreidt und Partner sowie Allerkamp, Niehaus, Skornia den Hauptzugang. Abgeschirmt vom Lärm der Hauptverkehrsstraße befand sich dieser Eingang nun an der verkehrsberuhigten Goethestraße gegenüber der Wohnbebauung. Zugleich kündigte Museumsdirektor Paul Vogt an, die hinzugekommene Fläche zu einem Ausbau der öffentlichen Angebote im Haus zu nutzen.<sup>11</sup> Das Gebäude des Museums zeigte also zu jener Straße, auf der die meisten Besucher anreisten, eine weitgehend verschlossene Fassade, während das Programm im Inneren mehr Partizipation versprach (Abb. 8). Fast dreißig Jahre später erfolgte noch eine dritte Positionierung zur Stadt. 2007 gewann der britische Architekt David Chipperfield den Wettbewerb zur Erweiterung des Museum Folkwang (das Ruhrlandmuseum wurde an einen anderen Standort verlegt). Die von ihm konzipierte Eingangssituation lag diesmal an der Nordseite und war zur Bismarckstraße sowie zur Innenstadt ausgerichtet. Das war eine neue Geste: Das Museum öffnete sich Richtung Stadtzentrum (#Essay Auf dem Weg in die Stadt). Damit waren in fünfzig Jahren Baugeschichte Eingänge in allen vier Himmelsrichtungen erprobt worden. David Chipperfield erklärte diese Entscheidung aus der Architektur des Museumsgebäudes von 1960, dem sogenannten Altbau: »Wir haben die Helligkeit und die Höfe

215

216 übernommen und haben den Eingangsbereich so freundlich und offen wie möglich gemacht. Die Grundidee ist die eines Dorfes, in das man von der Straße leicht hineinfindet. Das Haus bringt den Besucher auf die denkbar einfachste Weise zur Kunst.«<sup>12</sup>

Äußerst positiv bewertete der Gelsenkirchener Architekt Albrecht E. Wittig die Lage an einer innerstädtischen Hauptstraße. Das im Gelsenkirchener Norden geplante Kulturzentrum sollte an der Horster Straße im Zentrum des Stadtteils Buer errichtet werden, zwischen Schule, Schwimmbad und Kino sowie in direkter Nähe zur Fußgängerzone. Wittig betonte die Bedeutung von Fußwegen zwischen Sport- und Schuleinrichtungen und dem Stadtteilzentrum: »Damit wäre der zentrale Fußgängerbereich von der Freiheit bis zur verkehrsberuhigten Wohngegend an der Beckeradsdelle erreicht, der den Fußgänger an das Kulturzentrum heran- oder durch das Kulturzentrum hindurchführt und Kontakt schafft. Die Erhaltung und Ausgestaltung der landschaftlichen Qualität des Museumsgartens ist dabei genauso wichtig wie die Schaffung einladender Zugänge.«<sup>13</sup> Das neue Kulturzentrum sollte sich nicht nur in die bestehende Bebauung einfügen, sondern so gestaltet werden, dass seine Nutzungen – Museum, Volkshochschule, Bibliothek und in einem zweiten Bauabschnitt auch ein Kommunikationszentrum – schon von außen sichtbar wären. Wittig entwarf deshalb ein Gebäude mit Vor- und Rücksprüngen sowie einen dazugehörigen Vorplatz. Diesen Neubau verband er durch einen verglasten Verbindungsgang mit der bestehenden Villa, in der zuvor die Sammlungen des Kunstmuseums zu sehen waren (Abb. 4). Er erklärte: »Der Inhalt des Hauses muß nach außen wirken, das Haus aber nicht selbst Monument sein.«<sup>14</sup> Aus finanziellen Gründen wurde der zweite Bauabschnitt jedoch nicht realisiert. Das geplante Kulturzentrum dient heute in erster Linie als Kunstmuseum (#Miniatur Kunstmuseum Gelsenkirchen). Dies zeigt sich auch an der Straßenfassade des Gebäudes. Die Absicht, Schwellenängste zu überwinden, veranlasste Wittig zur Konzeption eines Vorplatzes,

der den öffentlichen Raum erweitert und als Aufenthaltsbereich zwischen Museum und Geschäftsstraße dient. Dieser Vorplatz, in dessen Mitte sich ein kreisrunder Springbrunnen befindet, nimmt nur wenige Meter ein. Verborgen bleibt an dieser Stelle die Tiefe der Parzelle, auf der das Gebäude als langer Riegel steht (Abb. 5). Damit fügt sich das Museum wie mit einer urbanen Mimikry unauffällig in die städtebauliche Situation ein. Einerseits wird so die von Wittig angestrebte Nierschwelligkeit unterstützt – das Gebäude ist selbstverständlicher Teil der Stadt –, andererseits fehlt aber jene Größe des zweiten Bauabschnitts, mit der das Gebäude die Bedeutung von Kunst und Kultur an diesem Standort unterstrichen hätte.

Als 1950 das wiederaufgebaute Grillo-Theater im Essener Stadtzentrum eröffnet wurde (#Miniatur Grillo-Theater), erfolgte sogleich der Hinweis, dass die Stadt plane, eine neue Oper im Stadtgarten zu bauen. Den Architekten-Wettbewerb gewann 1959 der finnische Architekt Alvar Aalto. Es sollte fast dreißig Jahre dauern, bis tatsächlich gebaut wurde. Nach Aaltos Tod 1976, war es der Architekt Harald Deilmann, der die Pläne, gemeinsam mit der Witwe Elissa Aalto, den aktuellen Gegebenheiten anpasste und somit die Umsetzung der Bauidee aus den späten 1950er-Jahren ermöglichte (#Miniatur Aalto-Theater). Bei Vertretern der Presse löste es Erstaunen aus, dass diese Planung noch nach mehreren Jahrzehnten umgesetzt wurde.<sup>15</sup> Der Park war gewissermaßen zum städtebaulichen Refugium für eine Idee geworden, die schon in den 1920er Jahren formuliert worden war<sup>16</sup> – Bebauungsdruck gab es an dieser Stelle nicht, sodass sich die historischen Pläne weiterhin verwirklichen ließen. Die Entscheidung, eine Oper im Park zu bauen, hatte Aalto sehr begrüßt, ihm schwebte auch eine Sommerbühne vor.<sup>17</sup> Zudem bietet der Park dem Gebäude ein Umfeld, in dem es mit seinem ganzen Volumen sichtbar wird, der Stadtgarten wird zur Bühne für das Opernhaus. Aalto betonte zudem das Zusammenspiel und die Inspiration, die er durch die Lage im Park gewonnen hatte: »Vor allem war es der schöne, klar

218 geordnete Park, zu dem ich die Sichtseiten des Theaters öffnen kann. Der anmutige Wechsel von Höhen und Senken, Bäumen, dem Teich wird von der Asymmetrie meines Entwurfs übernommen, eine Form, die mit der bewegten Melodie des Stadtgartens zusammenklingt. Insofern ist der Bau von außen her entworfen.«<sup>18</sup> Erst dieser Freiraum ermöglichte dann auch die Assoziation »mit einem schroffen Felsmassiv, welches zwischen den prachtvollen Bäumen des Stadtgartens gleichsam wie dort gewachsen, in Erscheinung tritt.«<sup>19</sup> Abends, wenn das Opernpublikum das Gebäude aufsucht und später wieder verlässt, spielen diese Wirkung als Felsmassiv und die in der Nähe befindlichen »schönsten Teile des Stadtgartens« (Aalto)<sup>20</sup> in der Dunkelheit häufig kaum noch eine Rolle. Anders als das Musiktheater in Gelsenkirchen ist das Essener Opernhaus keine Architektur, die in der Nacht eine neue Verbindung mit ihrem Umfeld eingeht. Im Park, der zumeist bis zum Einbruch der Dunkelheit genutzt wird, sind dann Saalbau und Oper Solitärebauten, deren grünes Umfeld von einzelnen Scheinwerfern beschienen wird.

Ebenfalls in einem Park wurde 1976 das Bottroper Quadrat gebaut (#Miniatur Quadrat). Über die Lage hieß es zur Eröffnung in einem zeitgenössischen Handzettel: »Das ›Quadrat‹ ist da, wo Bottrop am schönsten ist: im Stadtgarten.« Damit war bereits Stellung zur Frage des optimalen Standorts eines Museums bezogen. Geplant von Bottroper Bauamtsleiter Bernhard Küppers, sollte das Quadrat ein Gebäude für die städtischen Sammlungen sein, darunter Objekte zur Ur- und Ortsgeschichte sowie Werke des in Bottrop geborenen Künstlers Josef Albers. Der geplante Museumsbau sollte die bestehenden Räume des Heimatmuseums erweitern, das am Rande des Stadtgartens in einer ehemaligen Bürgermeistervilla untergebracht war. Küppers akzeptierte die Eigenständigkeit sowohl der Sammlungen als auch der historistischen Villa und machte diese Separierung zur Grundlage seines Entwurfs. Er erklärte: »[...] schon die Absicht, zwei so unterschiedliche Bereiche wie eiszeitliche Funde und moderne

219 Kunst in einem Hause unterzubringen, erschien als recht ungewöhnlich. Rückblickend betrachtet hat sich allerdings diese Kombination durch die Entwurfsidee, die einzelnen Bereiche in Form einer Pavillonarchitektur zwar miteinander zu verbinden, aber dennoch getrennt in Erscheinung treten zu lassen, als erfolgreiche und sich gegenseitig befruchtende Museumsform erwiesen.«<sup>21</sup> Anders als bei den Planungen zum Kulturzentrum und Kunstmuseum Gelsenkirchen, dessen Gebäude verschiedene Nutzungen auf einem innerstädtischen, eng bebauten Grundstück durch ein komplexes Raumgeflecht ermöglicht, konnte Küppers im Bottroper Stadtgarten eine großzügige, das Motiv des Quadrats variierende Architektur entwickeln, bei der der Park dank der großen Fensterflächen zum eigentlichen Rahmen des Museums wird (Abb. 6). Küppers' Absicht darüber hinaus: »Das neue Haus sollte sich allseitig öffnen, Einblick gewähren, Ausblicke von einem Teil des Hauses in den anderen ermöglichen; kurzum, es sollte kein fensterloses und von der Außenwelt abgeschlossenes ›Museum‹ entstehen.«<sup>22</sup> Diese Blickbeziehungen bestehen hauptsächlich zum Park und dessen Besucher\*innen, die diese etwas abseits des Zentrums gelegene Grünfläche aufsuchen. Jenes innerstädtische Laufpublikum, für das Wittig das Kulturzentrum und Museum in Gelsenkirchen öffnen wollte, ist an diesem Ort nicht zu finden. Stattdessen handelt es sich um Besucher\*innen, die einen Ausflug ins Grüne und zum Museum im Grünen machen. Küppers' Gebäudekonzept war mit seinen über Brücken verbundenen Pavillons für potenzielle Erweiterungen konzipiert, dies zeigte sich beim hinzugefügten Josef Albers Museum (eröffnet 1983), das der Architekt nach ähnlichen Prinzipien gestaltete. Museumsgebäude und Park gingen bei diesen Bauten erneut eine enge Verbindung ein (Abb. 7). Ein Wettbewerb für weitere Sammlungs- und Ausstellungsräume wurde 2016 ausgelobt, ihn gewannen die Schweizer Architekten Gigon/Guyer. Die Beispiele des Aalto-Theaters und des Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop zeigen, dass der Park ein Bauplatz zu sein scheint, bei dem die nicht gewünschten und unvorhersehbaren Wechselwirkungen

220 mit der Umgebung (unter anderem Lärm, Emissionen, Gefahrenstellen, Nutzungskonflikte) reduziert werden können, während die Lage an Platz und Straße im Vergleich eine größere und unberechenbare Dynamik erzeugt, da dort Interessen und Notwendigkeiten unterschiedlicher Akteure aufeinandertreffen. Doch neben der Tatsache des Grünflächenverlustes bedeutet der städtebauliche Rückzug in den Park auch die weitgehende Vermeidung, das Bild der Stadt und des städtischen Lebens mit einem Gebäude für Kunst und Kultur (mit) zu gestalten. Die Beispiele aus Gelsenkirchen, Duisburg und Essen zeigen, dass es gerade an den Straßen und Plätzen erforderlich war, dass Architekten Lösungen für die Begegnung der Menschen in der Stadt mit Museum, Theater und Mehrzweckhalle fanden. Diese Gebäude haben, anders als Karl Otto Meyer es 1965 forderte, nicht nur Bauwerke der Freizeit zu sein, vielmehr kommt ihnen als Teil der Innenstadt oder des Stadtviertels auch die Aufgabe zu, die Kultur zum Bestandteil des Alltags werden zu lassen. Da sie nicht nur als Hüllen für das kulturelle Erlebnis dienen, sondern durch ihre Gestaltung ebenso Zugänglichkeit zu den Angeboten im Haus suggerieren sollen, stellt sich je nach städtebaulicher Situation die Aufgabe, mit der Architektur Signale der Offenheit und die für die Nutzung notwendige Abgeschlossenheit miteinander zu verbinden.

## Anmerkungen

- 1 Karl Otto Meyer, Wo liegt der optimale Standort für das Museum einer Gross-Stadt?, in: *Museumskunde* 35 (1966), S. 14–18, S. 17.
- 2 Vgl. Markus Walz, Museumsgebäude als Element im Städtebau, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum, Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 311–322.
- 3 Werner Ruhnau, Die Gelsenkirchener Theater-Neubauten, in: *btt*, 32. Bühnentechnische Tagung vom 27. bis 30. Juli 1959 in Mannheim, S. 88–91, S. 88
- 4 Vgl. Museum für Architektur und Ingenieurkunst/Stadt Gelsenkirchen (Hg.), Werner Ruhnau: *Der Raum, das Spiel und die Künste*, Berlin 2007, S. 32.
- 5 Vgl. Felix Schmuck, Stadt, Platz und Bühne, Räumliche Wechselwirkungen, in: Brigitte Sölch/Elmar Kössel (Hg.), *Platz-Architekturen, Kontinuität und Wandel öffentlicher Stadträume vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Berlin/München 2018, S. 225–234, S. 227.
- 6 Stadt Duisburg, Hochbauamt, Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Stadthalle in Duisburg, Duisburg 1957, S. 1, Stadtarchiv Duisburg, Akte 600/920.
- 7 Gerhard Graubner/Heido Stumpf/Peter Voigtländer, Die Mercatorhalle in Duisburg, in: *Stadt und Hafen* 13 (1962), H. 16, S. 767–775, hier S. 770f.
- 8 Wolfram Theil, Saalbau. *Handbuch für die Planung von Saalbauten*, München 1959, zitiert nach: Jörg Rüter, *Stadthallen in der Bundesrepublik Deutschland, Eine gesellschaftliche Architekturleistung der Nachkriegszeit*, Frankfurt am Main 1996, S. 54.
- 9 Vgl. K.S., Im Lärm oder in der Stille? In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 17.11.1954, o. S.
- 10 Justus Buekschmitt (Hg.), *Essen – Soziale Gross-Stadt von morgen*, Hamburg 1962, S. 49.
- 11 Vgl. Paul Vogt, Zum Erweiterungsbau des Museums, in: *Museum Folkwang Essen* (Hg.), *Mitteilungen* (1983), H. 12/13, S. 33–36, S. 33ff.
- 12 »Ein guter Raum für Kunst ist immer gleich, egal für welche Kunst«, David Chipperfield im Interview mit Frank Maier-Solgek, *Monopol*, 29.1.2010: <https://www.monopol-magazin.de/ein-guter-raum-f%C3%BCr-kunst-ist-immer-gleich-egal-f%C3%BCr-welche-kunst> (7.8.2020).
- 13 Albrecht Wittig, Neuplanung für das städtische Kulturzentrum in Gelsenkirchen-Buer, 8.2.1979, S. 3, *Baukunstarchiv NRW*.
- 14 Albrecht Wittig, Zum Wettbewerbsentwurf Kultur- und Kommunikationszentrum Gelsenkirchen-Buer, Januar 1978, S. 1, *Baukunstarchiv NRW*.
- 15 Vgl. Elmar Wallerang, Für 140 Mio. DM entstand ein Musentempel im Stil der 50er Jahre, in: *VDI-Nachrichten*, 23.9.1988, o. S.; ebenso: Andreas Rossmann, Was für ein Theater für was für ein Theater?, in: *Kulturchronik* 6 (1988), H. 6, S. 9–11, S. 9.
- 16 Peter Brdenk, Das Grillo-Theater 1950, in: Berger Bergmann/Svenja Gottsmann/Christian Schröner (Hg.), *Grillo-Theater, Aalto-Theater. Prägend für Essen*, S. 65–76, S. 67f.
- 17 Vgl. Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaues e. V. (Hg.), *Ideen-Wettbewerb für den Neubau eines Opernhauses in Essen*, Essen 1959, S. 11.
- 18 Sbl., *Stadtgarten inspirierte Alvar Aalto*, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 21.9.1959, o. S.
- 19 Harald Deilmann, *Schwingender Fels*, in: *Kulturchronik* 6 (1988), H. 6, S. 6–9, S. 9.
- 20 Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaues, *Ideen-Wettbewerb für den Neubau*, S. 11.
- 21 Bernhard Küppers, Ein Museum für Bottrop – aus Sicht des Architekten, in: Josef Albers Stiftung Bottrop (Hg.), *Architektur, Kunst, Natur, Das Museum in Bottrop*, Hannover 1988, o. S.
- 22 Ebd., o. S.

# »VONTURKUBISESSEN« DAS AALTO- THEATER CHRISTIN RUPPIO

»Übergeordnetes Ziel der 1981 in Auftrag gegebenen Ausführungsplanung, dieser letzten Anstrengung einer dramatischen Planungsphase war [...]: die Realisierung des Theaters Essen, bei Berücksichtigung veränderter funktionaler Forderungen. [...] Tragende Maxime dieser letzten Etappe war die Wahrung des künstlerisch-architektonischen Konzeptes des Alvar-Aalto-Entwurfs.«<sup>1</sup> Harald Deilmann

A

Microfichekasten, Metall, Microfiche je 8,3 × 18,8 cm, Sammlung aller Entwurfspläne des Büros Deilmann.

B

Fotografie, 24 × 18 cm, ohne Datum.

C

Perspektive, Fotokopie, 9 × 12,5 cm, Alvar Aalto, 1974.

D

Skizze, CAD, 42 × 30 cm, Harald Deilmann, ohne Datum.

E

Fotografie, 17 × 23 cm, Modell des Aalto-Musiktheaters, ohne Datum.

F

Fotografie, 24 × 18 cm, ohne Datum.

G

Aalto-Musiktheater, Essen, Alvar Aalto, Harald Deilmann, Fotografien von Detlef Podehl, 2020.





B



G

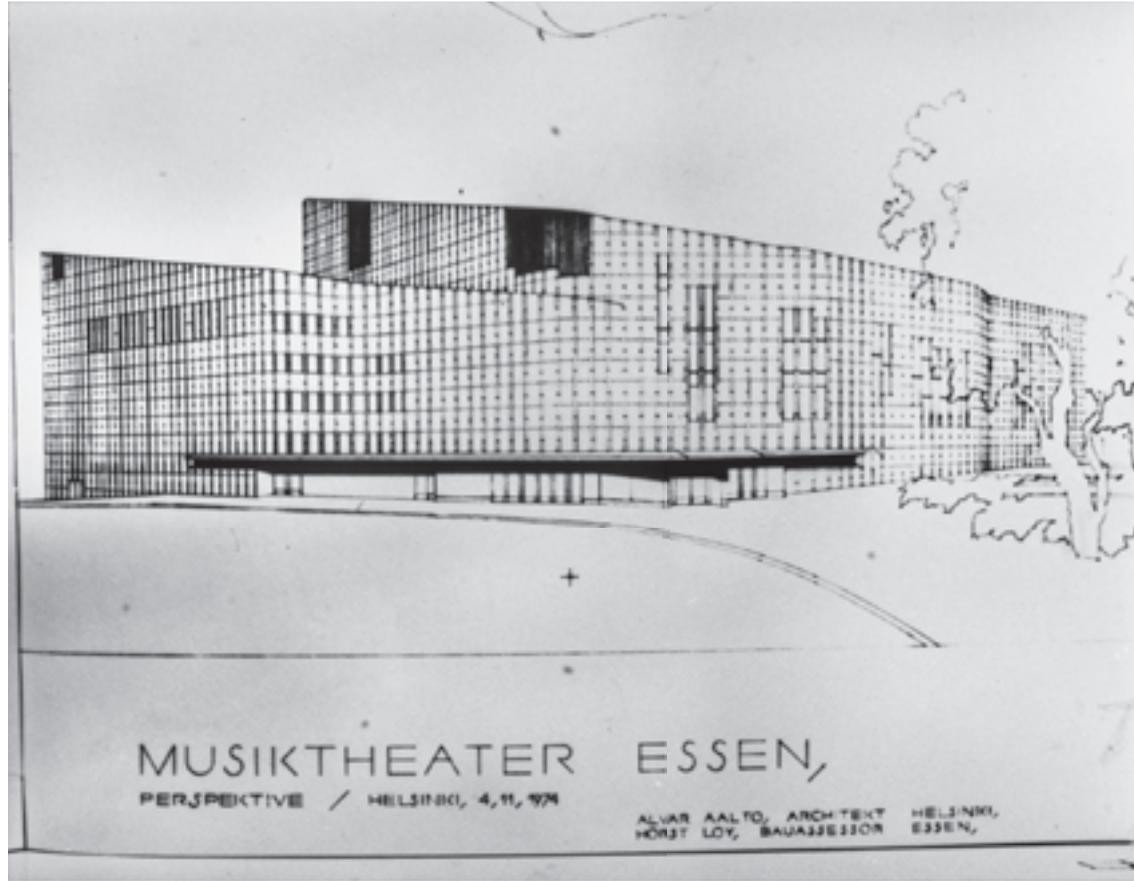




A

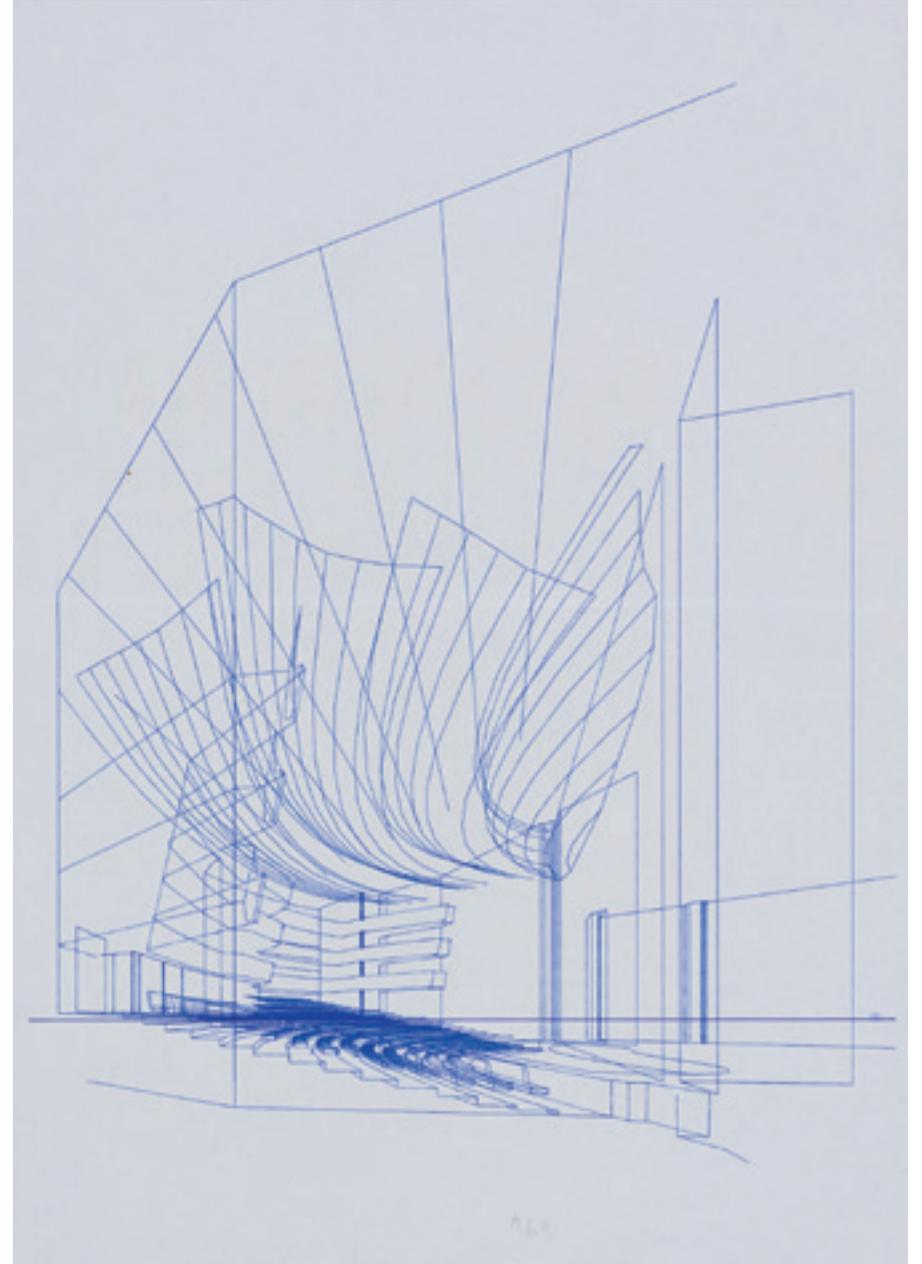
A





C

D





F



E



G



G

Am Beispiel des Aalto-Theaters in Essen zeigt sich das spannungsvolle Zusammenspiel von gebauter Umwelt und Architektur-Archiv (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen). Während der Theaterbau – vor allem durch seinen Namen,<sup>2</sup> aber auch durch die charakteristischen, organisch-geschwungenen Formen – suggeriert, dass er von dem finnischen Architekten Alvar Aalto vollendet wurde, erzählen die im Baukunstarchiv NRW bewahrten Nachlässe eine andere Geschichte. Zwar beginnt die Geschichte des Bauwerkes 1959 mit einem erfolgreichen Wettbewerbsbeitrag von Alvar Aalto, die Umsetzung wurde aber erst zwischen 1983 und 1988 von Harald Deilmann vollzogen. Es handelt sich also um die Auseinandersetzung eines Architekten mit dem Entwurf eines anderen, Jahre später und unter veränderten Vorzeichen: »Von Turku bis Essen«.<sup>3</sup>

Dass es sich dabei um zwei – auch der jeweiligen Entstehungszeit entsprechend – sehr unterschiedliche Herangehensweisen handelt, lässt sich an den Archivalien ablesen. Statt Mappen mit Skizzen und Plänen, wie sie uns Aaltos Nachlässe in anderen Archiven zeigen, konfrontiert der Deilmann-Bestand zu diesem Projekt uns vor allem mit Kästen voller Microfiches (Abb. A) sowie Fotografien des vollendeten Bauwerkes (Abb. B). Darüber hinaus finden sich einige Kopien und Fotografien von Aaltos Entwurf (Abb. C). Diese Gegenüberstellung wirkt zunächst so, als stünde auf der einen Seite der kreative Geist Aaltos – mit expressiven Skizzen – und auf der anderen Deilmanns akkurat-technische Ausführung. Und doch muss Deilmanns Beitrag deutlich höher anerkannt werden denn als bloße Umsetzung einer bereits vollendeten Vision. Da Deilmann die »Wahrung des künstlerisch-architektonischen Konzepts«<sup>4</sup> Aaltos als Maxime über das Projekt stellte, musste er die eigene Architektenpersönlichkeit deutlich zurücknehmen. Dennoch setzte Deilmann – neben den notwendigen Anpassungen an Bauvorschriften – einige für das Bauwerk und seine Nutzung maßgebliche Veränderungen um. Hervorzuheben ist die Verbesserung der Raumakustik, die das Aalto-Theater zu einem der beliebtesten Opernhäuser im deutschsprachigen Raum macht.<sup>5</sup> Im Archiv findet sich dazu ein

interessantes Blatt: eine am Computer erstellte Skizze des Zuschauerraums (Abb.D). Auf den ersten Blick könnte es sich um eine Handzeichnung handeln, doch bei näherer Untersuchung wird schnell klar, dass es eine computerunterstützte Grafik ist. Keine Hand hat einen Stift auf dem Blatt geführt, und doch erscheint es wie eine schnelle Skizze, um sich über die Wirkung der an den Wänden und Decken installierten Akustikelemente zu verständigen. Wenngleich Deilmann also durch Aaltos Planung bereits ein Weg für die Vervollständigung des Bauwerks vorgegeben war, setzte er an entscheidenden Stellen ein, um das Theater auf höchstem Niveau zu verwirklichen.

Für die Umsetzung einer flexiblen Bühnentechnik zeichnete Adolf Zotzmann verantwortlich und gewährleistete so, dass das Haus für große Konzerte und intimere Darbietungen gleichermaßen gerüstet ist. Durch bewegliche Wände und Podien können unterschiedliche Bühnentiefern, Bodenlevel und Neigungen erzeugt werden, die den Anschein eines Übergangs vom Zuschauer- in den Bühnenraum erwecken. Es handelt sich nicht um einen reinen Guckkasten, eine komplette Auflösung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum war aber nicht intendiert. Deilmann war überzeugt, dass die komplette Auflösung der Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne nicht zu vollziehen sei.<sup>6</sup> Bereits für Aaltos Entwurf war das Amphitheater einer der wichtigsten Bezugspunkte gewesen. Diesem Vorbild wurde in Essen mit einer asymmetrischen Reihung der Sitze – 15 Sitze rechts und 21 Sitze links – eine neue Dynamik und Raumwirkung verliehen. Deilmanns Umsetzung bietet heute 1125 Zuschauenden Platz. Bei Vertretern der Auflösung räumlicher Trennungen im Theater – darunter Werner Ruhnau – stieß die Konzeption auf Widerstand, und ebenso wurden Stimmen laut, die die Frage nach dem Sinn eines neuen Musiktheaters stellten, wo doch nur wenige Kilometer weiter das Musiktheater im Revier (#Miniaturn Musiktheater im Revier) stehe.<sup>7</sup> Wenngleich ein kompletter Bruch mit einem überlieferten Theaterkonzept nicht auf der Agenda stand, betonte Deilmann 1988, dass an den Theaterbau dennoch neue Anforderungen gestellt werden

müssten.<sup>8</sup> Anstatt Austragungsorte der ästhetischen Erbauung einer bestimmten Schicht zu sein, sei der aktuelle Anspruch, Orte der Begegnung und Diskussion für weite Kreise der Bevölkerung zu schaffen. Ein gesellschaftswirksamer Anspruch an die Bauaufgabe spiegelte sich bereits 1958 im Ausschreibungstext: »Für die inzwischen auf 720 000 Einwohner angewachsene Bevölkerung ist ein zweites Theater notwendig, das auf einem günstig gelegenen Baugelände im Nordteil des Stadtgartens in der Nähe des Städt. Saalbaues, an der Ecke Huysenalle, Roland- und Rellinghauser Straße, errichtet werden soll. Geplant ist ein Haus, das in erster Linie dem musikalischen Theater (Oper und Operette) und in Einzelfällen auch großen Schauspielaufführungen dienen soll. Es soll die nach der heutigen Auffassung notwendigen räumlichen und technischen Voraussetzungen erfüllen. Besonderer Wert wird auf eine städtebaulich und verkehrstechnisch gute Lösung gelegt.«<sup>9</sup> Die Wettbewerbsteilnehmer sollten also nicht nur einen Musentempel schaffen, sondern vor allem Lösungen vorlegen, wie dieser städtebaulich mit seiner Umgebung zu verbinden sei (#Essay Begegnung, Umschau und Ausschau). Die Relevanz der Lage und Erschließung des Gebäudes lässt sich auch heute noch gut erkennen: Die geschwungene Westfassade scheint Besuchende durch ihre Dynamik hineinziehen zu wollen; die flache Südfassade erscheint zunächst verschlossener, öffnet sich aber zum Park über eine ausladende Terrasse (Abb.E). Das grünliche Kupferdach und die Natursteinfassade fügen sich dabei harmonisch in das Grün des angrenzenden Stadtparks – auch hier musste Deilmann deutlich von Aaltos Plan einer weißen Marmor-Fassade abweichen, die den regionalen Witterungs- und Luftverhältnissen kaum standgehalten hätte.<sup>10</sup> Während Autofahrende das unmittelbar vor dem Eingang gelegene Parkhaus nutzen und bis zum überdachten Foyer vorfahren können, ist das Theater auch zu Fuß durch den Park oder mit den direkt an der Ostfassade gelegenen öffentlichen Verkehrsmitteln einfach zu erreichen. Die unterschiedlichen Fortbewegungsarten sind also räumlich voneinander getrennt, laufen aber über ein

Wegenetz – entweder von der Straße oder durch den Park – am Theater zusammen.

Zum damaligen Wettbewerb wurden zunächst nur in Essen ansässige oder dort geborene Architekten zugelassen, darüber hinaus einige auswärtige Architekten eingeladen. Im August 1959 kam die Jury im Museum Folkwang zusammen, um die ausgestellten Entwürfe zu begutachten und letztendlich Aalto den Zuschlag zu geben.<sup>11</sup> Die von der Jury angemerkten Anpassungen hatte Aalto 1964 vorgenommen und legte eine genehmigungsreife Gesamtplanung vor. Die Stadt Essen gab zu diesem Zeitpunkt allerdings anderen Bauprojekten, wie Wohnungs- und Schulbau Vorrang, so dass dieser ursprüngliche Plan nicht umgesetzt werden konnte. Nach der Wiederaufnahme des Projektes und einer angepassten Planung von Aalto 1974 – die er in Absprache mit dem am Altbau des Folkwang Museums beteiligten Architekten Horst Loy vornahm – kam das Projekt ein zweites Mal zum Erliegen. In der ersten Phase waren es die dringenderen sozialen Bauaufgaben gewesen, die die Finanzierung des Theaters unmöglich machten. Der zweite Versuch wurde von Aaltos Tod 1976 erschüttert und kam dann auch auf Grund des fortschreitenden Strukturwandels in der Region und damit einhergehenden Engpässen zunächst zum Erliegen. Die stark empfundene Notwendigkeit eines neuen Theaterbaus für Essen blieb jedoch bestehen und führte zur Gründung der »Gemeinnützigen Theaterbaugesellschaft«. Von dieser wurde Harald Deilmann 1981 mit der Fortführung des Projektes beauftragt. Bereits zwanzig Jahre zuvor war Deilmann mit einigen Kollegen auf einer Exkursion in Finnland gewesen und besuchte auch das Atelier Aaltos. Dieser hatte Besuch aus Essen, um den Bau des Theaters zu besprechen und lud Deilmann und seine Kollegen ein, an der Besprechung teilzunehmen.<sup>12</sup> Deilmann hatte also bereits zu dieser Zeit – völlig unbewusst – einen Einblick in die Entwicklung des Essener Projektes erhalten, das er so viele Jahre später selbst vollenden würde. Dabei beriet ihn Aaltos Witwe Elissa Aalto, die maßgeblich an den Entwürfen ihres Mannes mitwirkte. So ist es auch Elissa Aaltos Beteiligung zu verdanken, dass das Interieur

des Theaters – mit seinem Zusammenspiel der Farben Weiß und Indigo in unterschiedlichen Materialien wie Marmor und Textilien – genau nach Aaltos Vorstellungen umgesetzt wurde (Abb. F). All dies spricht so deutlich Alvar Aaltos Designsprache, dass Harald Deilmanns maßgeblicher Beitrag in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurde.

## Anmerkungen

- 1 Harald Deilmann, Von Turku bis Essen. Alvar Aaltos Beitrag zur Entwicklung des zeitgenössischen Theaters, in: Deutsche Bauzeitschrift 36 (1988), H. 10, S. 1320–1324, S. 1324.
- 2 Der Name Aalto-Theater wurde von Bürger\*innen über einen Aufruf der WAZ ausgewählt. Vgl. Soll das Aalto-Theater »Oper 2000« heißen? in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 3.3.1988 (ohne Autor).
- 3 So Deilmann über diesen Entwurf; Deilmann, Von Turku bis Essen, S. 1320.
- 4 Harald Deilmann, Vom Entwurf zur Ausführung, in: Dietmar N. Schmidt (Hg.), Das Theater von Alvar Aalto in Essen, Essen 1988, S. 11–54, S. 46.
- 5 Unter anderem wurde es von der Zeitschrift Opernwelt zum »Opernhaus des Jahres 2008« gekürt.
- 6 Deilmann, Von Turku bis Essen, S. 1320.
- 7 Manfred Sack, Alvar Aaltos Opernhaus in Essen. Blau, Weiß, Aalto, in: Die Zeit, 30.9.1988, S. 59f.
- 8 Deilmann, Vom Entwurf zur Ausführung, S. 36ff.
- 9 Zitiert nach ebd., S. 19f.
- 10 Wolfgang Pehnt, Fels in der Brandung der Zeit. Das neue Essener Opernhaus: ein nachgelassenes Werk von Alvar Aalto, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.3.1988, S. 27.
- 11 Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaus e. V. (Hg.), Ideenwettbewerb für den Neubau eines Opernhouses in Essen. Publikation anlässlich der Theaterbau-Ausstellung 19.9.–1.11.1959 im Museum Folkwang, Essen 1959.
- 12 Deilmann, Vom Entwurf zur Ausführung, S. 41f.

# »NICHT MEHR DIE SPUR VON BEENGTHEIT« GRILLO-THEATER, ESSEN SONJA PIZONKA

A

Fotografie, 18 × 23,9 cm, Opernhaus  
Essen von Heinrich Seeling (1892),  
nach 1945.

B

Fotografie, 23,4 × 17 cm, Opernhaus  
Essen von Johannes Dorsch,  
Wilhelm Seidensticker, Fotograf:  
Hanns Buschhausen, ca. 1950.

C

Fotografie, 17 × 23,4 cm, Opernhaus  
Essen von Johannes Dorsch,  
Wilhelm Seidensticker, Fotograf:  
Hanns Buschhausen, ca. 1950.

D

Zeichnung, Tusche und Kohle auf  
Transparent, 55 × 55,8 cm, Grillo-  
Theater, »Bestehende, nicht  
vergrößerbare Bühnenöffnung«,  
Werner Ruhnau, 15.9.1986.

E

Zeichnung, Tusche und Kohle auf  
Transparent, 52,2 × 58,4 cm, Grillo-  
Theater, Neuplanung als »Arena-  
theater«, Werner Ruhnau, 22.9.1986.

F

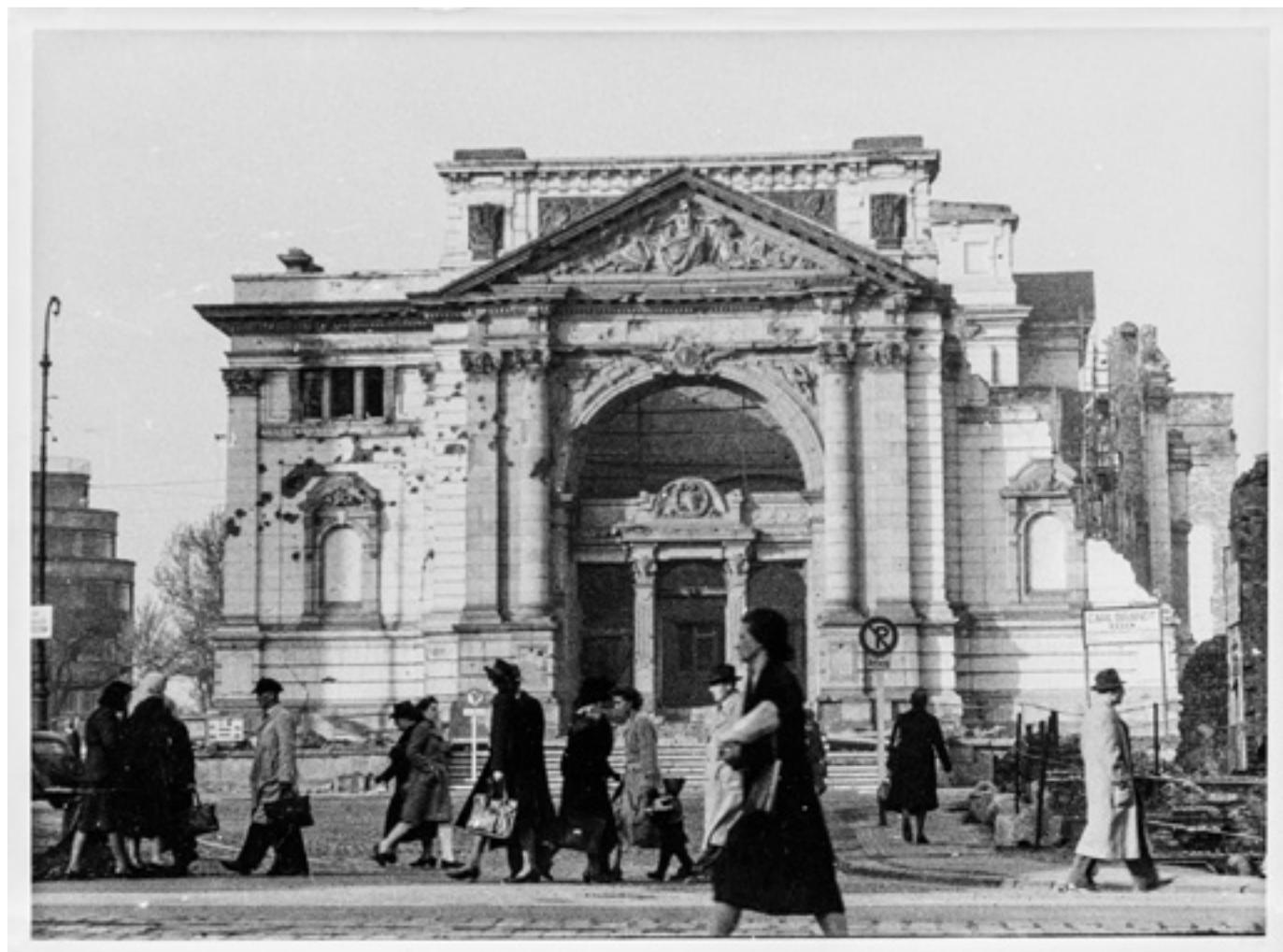
Ansichten, kolorierte Collage auf  
Karton, 70 × 100 cm, Entwurf zur  
Fasadengestaltung des Grillo-  
Theaters, Werner Ruhnau, ca. 1986.

G

Grillo-Theater, Essen, Heinrich  
Seeling, Johannes Dorsch, Wilhelm  
Seidensticker,  
Werner Ruhnau, Fotografien von  
Detlef Podehl, 2020.

»Ausgangspunkt für den endgültigen  
Entwurf, der das Werk der gemeinsamen  
Überlegungen der Architekten und des  
zuständigen städtischen Baudirektors ist,  
war die Erkenntnis, daß die Zeit des  
höfischen Theaters und seiner italienisch-  
barocken Ausgestaltung vorüber sei.«<sup>1</sup>  
Johannes Dorsch/Wilhelm Seidensticker





A

B



G



G



C



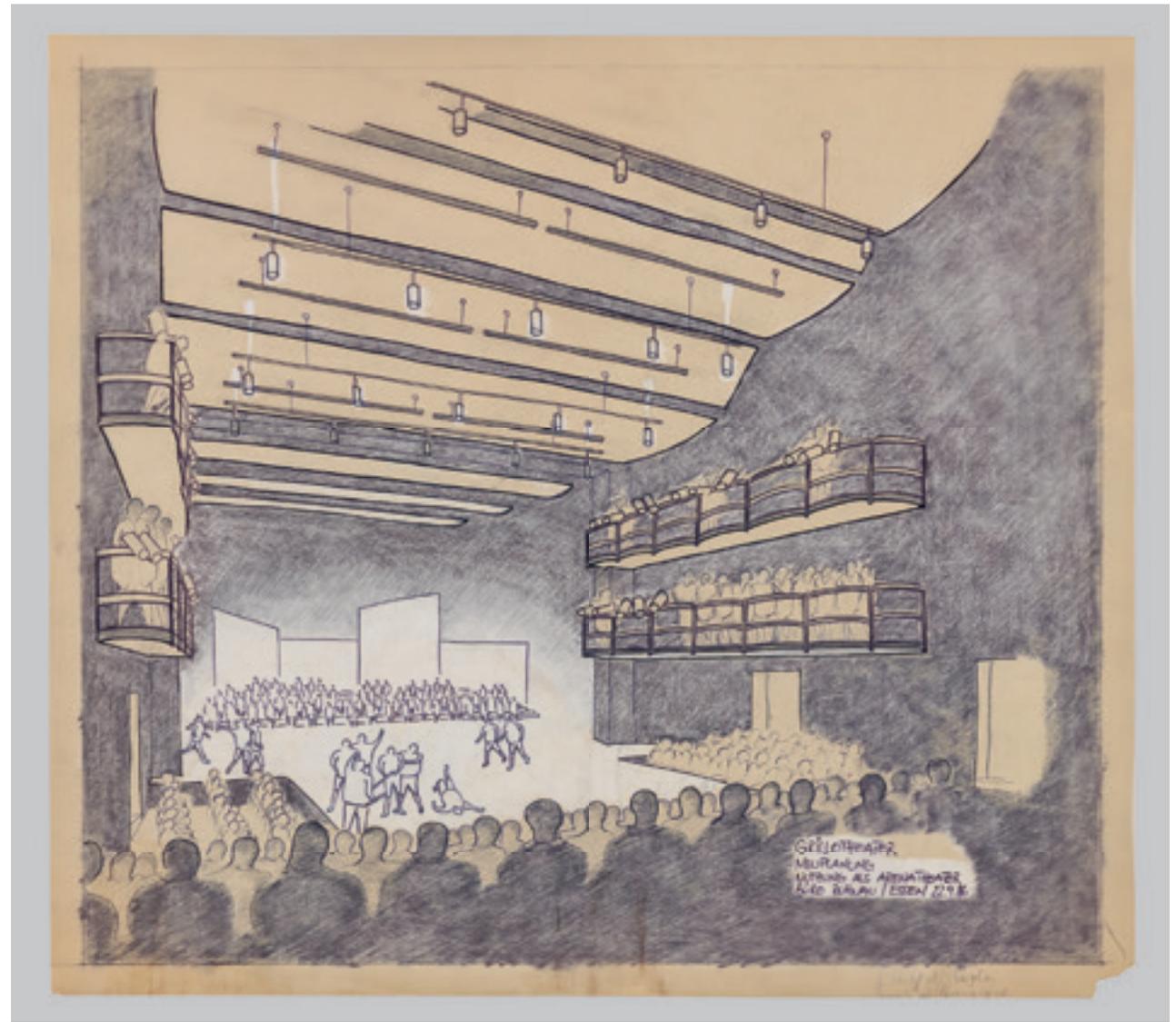
G



G



D



E



F

Am Ende des Zweiten Weltkrieges war das 1892 eröffnete Opernhaus in Essen (Architekt: Heinrich Seeling) schwer beschädigt (Abb.A), das Schauspielhaus an der Hindenburgstraße sogar völlig zerstört. Ab der Spielzeit 1945/46 wurde das Jugendheim Steele als provisorische Ausweichspielstätte genutzt, später kam der Saalbau Maas in Werden für Operaufführungen hinzu. Beide Häuser lagen etwa sieben beziehungsweise zehn Kilometer von der Essener Innenstadt entfernt, sodass die »weiten Anmarschwege auf die Dauer den Besuchern nicht zugemutet werden«<sup>2</sup> konnten. Darüber hinaus waren sie für den Theaterbetrieb nur eingeschränkt geeignet. Intendant Karl Bauer setzte sich unentwegt für eine Spielmöglichkeit im Stadtzentrum ein, auch ein provisorischer Aufbau des Opernhauses schien ihm nach drei Jahren in Steele und Werden inzwischen akzeptabel. Er beklagte, dass gute Schauspieler\*innen den Standort Essen mieden: »Wir werden uns damit abfinden müssen, dass Essen in einigen Jahren auf dem Gebiet des Theaters an letzter Stelle liegt, denn es wird auf die Dauer nicht möglich sein, bei den in Essen besonders schwierigen Lebensbedingungen erstrangige Kräfte hier zu halten, da für eine wirklich künstlerische Arbeit in Essen die Voraussetzungen fehlen.«<sup>3</sup> Im Sommer 1949 erfolgte der Beschluss, das Opernhaus wieder aufzubauen. Das erhaltene Kullissenhaus und das nur wenig beschädigte Bühnenhaus waren ausschlaggebend für diese Entscheidung, denn es bestand die Hoffnung, unter diesen Voraussetzungen Kosten zu sparen. Die Essener Architekten Johannes Dorsch (1908–1976) und Wilhelm Seidensticker (1909–2003) erhielten den Auftrag; ein Wettbewerb wurde nicht ausgeschrieben.

Im Nachlass von Wilhelm Seidensticker existiert zu fast jedem seiner Bauprojekte eine fotografische Dokumentation in einer eigenen Mappe. Die Aufnahmen stammen von verschiedenen Fotograf\*innen. In der Mappe zum »Opernhaus Essen«, heute bekannt als Grillo-Theater, befinden sich neben Aufnahmen des zerstörten Gebäudes auch Bilder der Baustelle und des fertigen Gebäudes.

Mit dem Wiederaufbau des alten Opernhauses sollte keine exakte Rekonstruktion des Vorgängerbaus erfolgen. Dorsch und Seidensticker argumentierten, dass sich das Theater dank des von ihnen entworfene Mitteltrakts der neuen Eingangsfassade mit seinen 17 Meter hohen Pfeilern gegenüber der Umbauung städtebaulich behauptete (Abb. B).<sup>4</sup> Und auch in der Lokalpresse hieß es: »Der Bau muß sich den benachbarten Gebäuden, insonderheit dem städtischen Bürohaus und dem künftigen Bankbau auf der Nordseite des Platzes, anpassen. Er mußte aber bei aller Einordnung doch durch starke Eigenprägung hervortreten, was umso schwieriger ist, als die benachbarten Bauten durch ihre viel höhere Höhe die Vorderfront des Theaters in seiner architektonischen Wirkung leicht erdrücken.«<sup>5</sup>

Dorsch und Seidensticker schufen nicht nur eine neue Eingangsfassade, sie verlängerten auch das Theatergebäude insgesamt, indem sie den Haupteingang neun Meter nach vorn verlegten. In diesen nüchtern und streng gestalteten Bauteil integrierten sie Treppenhäuser, Foyer und Erfrischungsräume. Die gesamte Konzeption mit den raumsparenden Wendeltreppen und dem niedrigen Eingangsbereich war darauf ausgelegt, eine Verlängerung des Theatersaals zu ermöglichen sowie Platz für den Aufenthaltsbereich im ersten Obergeschoss zu gewinnen. Nach der Fertigstellung Ende 1950 wurde letzterer in der Presse besonders gelobt: »Da ist auch nicht mehr die Spur von Beengtheit und Gedrücktsein, wie sie den alten Wandelgängen und Treppen schon wegen des ganz anderen konstruktiven Aufbaus anhaftete. Eine hohe imposante Halle öffnet sich. Die Fenster hoch und viereckig, die Decke lebhaft gemustert, Wände und Vorhänge in einem innigen Zusammenklang der Farben. Auf der Seite zur Kettwiger Straße öffnet sich durch vier hohe Durchlässe ein festlicher Raum, der auch als Empfangsraum der Stadt dienen soll.«<sup>6</sup> (Abb. C)

248 Die Anzahl der 800 Sitzplätze erwies sich jedoch schon ab der Spielzeit 1951/52 als zu gering. Während der Eröffnung des wiederaufgebauten

Opernhauses hatte Baudirektor Richard Rosenthal bereits auf Planungen zu einem großen Opernhaus mit 1700 Plätzen verwiesen, das seinen Platz neben dem Saalbau erhalten sollte.<sup>7</sup> Es dauerte dann noch bis 1959, bis die vier Jahre zuvor gegründete »Gesellschaft zur Förderung des Essener Theaterneubaus« einen Wettbewerb für dieses Opernhaus ausschrieb. Obwohl die Pläne des Wettbewerbsgewinners Alvar Aalto mit großer Begeisterung aufgenommen wurden, sollten knapp 30 Jahre vergehen, bis 1988 das neue Opernhaus tatsächlich eröffnet werden konnte (#Miniaturnatur Aalto-Theater).

Ende der 1980er Jahre wurde die Schließung des Grillo-Theaters diskutiert. Das Haus musste saniert werden, denn in den Jahrzehnten zuvor war in dieser Hinsicht nur wenig geschehen; die immer wieder aktualisierten Planungen zur Errichtung des Opernhauses nach Plänen von Alvar Aalto hatten dazu geführt, dass notwendige Sanierungsmaßnahmen mehrfach verschoben worden waren. Hansgünther Heyme, seit 1985 Intendant des Grillo-Theaters, sah darin die Chance, endlich das Gebäude umfassend zu modernisieren. Der Architekt Werner Ruhnau (1922–2015) erhielt den Auftrag für den Umbau und fand im Grillo-Theater geradezu ein Musterbeispiel jenes Theatersaals vor, den er seit fast mehr als 30 Jahren als ungeeignet für ein modernes Schauspiel kritisierte. Unter dem Titel »Bestehende, nicht vergrößerbare Bühnenöffnung« (Abb. D) zeichnete er die vorgefundene Raumsituation und stellte ihr sein flexibel nutzbares Theaterkonzept gegenüber, bei dem Bühne und Zuschauersitze je nach Situation neu in Beziehung gesetzt werden können. Unter dem Titel »Arenatheater« (Abb. E) zeigte er eine der diversen Möglichkeiten, bei denen das Bühnengeschehen umringt von Zuschauern stattfinden sollte. Mit seinem »ganzheitlichen, zeitgenössischen Theaterverständnis« wollte Ruhnau die Trennung zwischen Schauspiel und Publikum überwinden (#Miniaturnatur Musiktheater im Revier), berücksichtigte bei diesem flexiblen Konzept jedoch auch traditionelle Darstellungsformen: »Daneben bleibt selbstverständlich für

249

historisches Repertoire die alte Guckkasten-Bühne möglich.«<sup>8</sup> Die Neugestaltung machte es jedoch erforderlich, die Anzahl der Sitzplätze zu reduzieren, je nach Bühnenversion auf 350 bis 550 Plätze. Und von der alten Ausstattung des Theatersaals war nach dem Umbau fast nichts mehr übriggeblieben. Stuck und Kronleuchter waren abgetragen und durch gut sichtbare Beleuchtungs-, Ton- und Projektionstechnik ersetzt worden. Der Raum hatte nun »den Charakter eines Werkstatt-Theaters«.<sup>9</sup>

Auf mehreren großen Kartons erprobte Werner Ruhnau verschiedene Farbkonzepte für die Fassade des umgebauten Grillo-Theaters (Abb.F). Das Gebäude, so Ruhnau, sollte sich nicht verstecken: »Die Außengestaltung des Theaters soll Aufmerksamkeit erregen, sich vom grauen Einerlei des Umfeldes abheben und zum Besuch einladen. Farbe der Außenwände pompeianisch rot, vorspringende Bauteile hell, am besten weiß. Kapitelle Gesimse Friese und klassische Kapitelle farbig.«<sup>10</sup> Mit leuchtender Farbe und großer Außenwerbung sollte, fast schon wie bei den Werbestrategien aus der US-amerikanischen Streitschrift »Lernen von Las Vegas«,<sup>11</sup> auf das neue Leben im alten Theaterbau hingewiesen werden. Deshalb füllte Ruhnau in seinen Entwürfen die schon vor der Schließung angebrachten großen Informationsflächen an der Theaterfassade mit bunten Fotografien und zeichnete wehende Fahnen ein. Dazu plante er diverse Schriftzüge, die auf den neuen Buchladen und das Theater-Café hinweisen sollten. Die »Strenge der Formen« und »würdig festliche Note«<sup>12</sup> der Hauptfassade spielten bei diesen Entwürfen keine Rolle mehr, stattdessen galt es, die Werbemaßnahmen der innerstädtischen Geschäfte zu übertreffen. Am Ende wurden diese Entwürfe jedoch nicht in vollem Umfang realisiert. Das Theater erhielt zwar den Schriftzug »Grillo-Theater«, doch das geforderte pompeianische Rot, das zwischenzeitlich zum sogenannten »Farbenstreit«<sup>13</sup> führte, wurde nicht verwendet. Das Hochbauamt favorisierte ein sattes Rotbraun, wogegen Ruhnau und Heyme sich für das intensive Rot aussprachen. Am Ende erhielt das Theater den weniger auffälligen Anstrich aus hellem Rotbraun und Grau-Weiß.<sup>14</sup>

## Anmerkungen

- 1 Johannes Dorsch/Wilhelm Seidensticker, Planung und Gestaltung, in: Bühnen der Stadt Essen (Hg.), Blätter der Städtischen Bühnen Essen 24 (1950), H. 6, S. 86–94, S. 88.
- 2 Richard Rosenthal, Die Vorarbeiten zum Wiederaufbau, in: Bühnen der Stadt Essen 1950, S. 82–85, S. 84.
- 3 Karl Bauer, Brief an den Vorsitzenden des Kunstausschusses Niemeyer, Essen 7.5.1948, Stadtarchiv Essen, 1004/202.
- 4 Dorsch/Seidensticker, Planung und Gestaltung, S. 88.
- 5 Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 29.12.1950, zitiert nach Franz Feldens, 75 Jahre Städtische Bühnen Essen. Geschichte des Essener Theaters 1892–1967, Essen 1967, S. 425.
- 6 Ebd.
- 7 Rosenthal, Die Vorarbeiten zum Wiederaufbau, S. 85.
- 8 Werner Ruhnau, Kurzbeschreibung Grillo-Theater Essen, 20.9.1988, Nachlass Werner Ruhnau, Baukunstarchiv NRW.
- 9 Manfred Krause, Aus alt mach neu, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 19.11.1990.
- 10 Werner Ruhnau, Gestaltung Grillo-Theater. Stichworte für den Aufsichtsrat der TUP am 22.11 und den Bauausschuß am 23.11.1989, Essen 22.11.1989, Nachlass Werner Ruhnau, Baukunstarchiv NRW.
- 11 Vgl. Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour, Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Wiesbaden 1979 (amerikanische Erstausgabe 1972).
- 12 Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 29.12.1950, zitiert nach Feldens, 75 Jahre Städtische Bühnen Essen, S. 425.
- 13 Vgl. Helga Mohaupt, Das Grillo-Theater, Geschichte eines Essener Theaterbaus 1892–1990, Bonn 1990, S. 66ff.
- 14 Ebd., S. 67

AM BEMERKENSWERTESTEN BAUPLATZ  
DER DUISBURGER  
INNENSTADT  
**MERCATORHALLE,  
DUISBURG**  
SONJA PIZONKA

A

Akte, Papier, 14,8 × 20,9 cm,  
Telegramm des Hochbauamts Duis-  
burg an Gerhard Graubner, 1956.

B

Schild des Planungsbüros Stadthalle  
Duisburg, Metall, 18,4 × 67 × 0,3 cm,  
ca. 1960.

C

Fotografie, 16,9 × 22,8 cm, Modell der  
Stadthalle am König-Heinrich-Platz,  
Fotografin: Dagmar Korn, nach 1957.

D

Bautagebuch, gebunden mit einge-  
klebten Fotografien, 30 × 21 cm,  
Peter Voigtländer, 1961–62.

E

Fotografie, 22,9 × 17,3 cm,  
Großer Saal, ca. 1962.

F

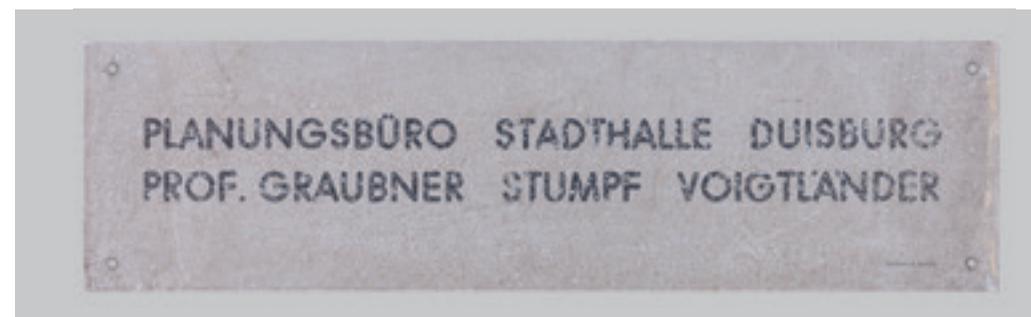
CityPalais mit Mercatorhalle, Duisburg,  
Chapman Taylor, Fotografien von  
Detlef Podehl, 2020.

»Stadthallen sind in unserer, von der demokratischen Idee getragenen Lebensform Ausdruck der Urbanität und die bauliche Manifestation des Willens zur Gemeinschaft. Auch die Mercatorhalle wird erst dann ihren Zweck erfüllen und damit ihre Bestätigung finden, wenn sie ganz in das gemeinschaftliche Leben der Bürgerschaft einbezogen ist.«<sup>1</sup>  
Gerhard Graubner/Heido Stumpf/  
Peter Voigtländer

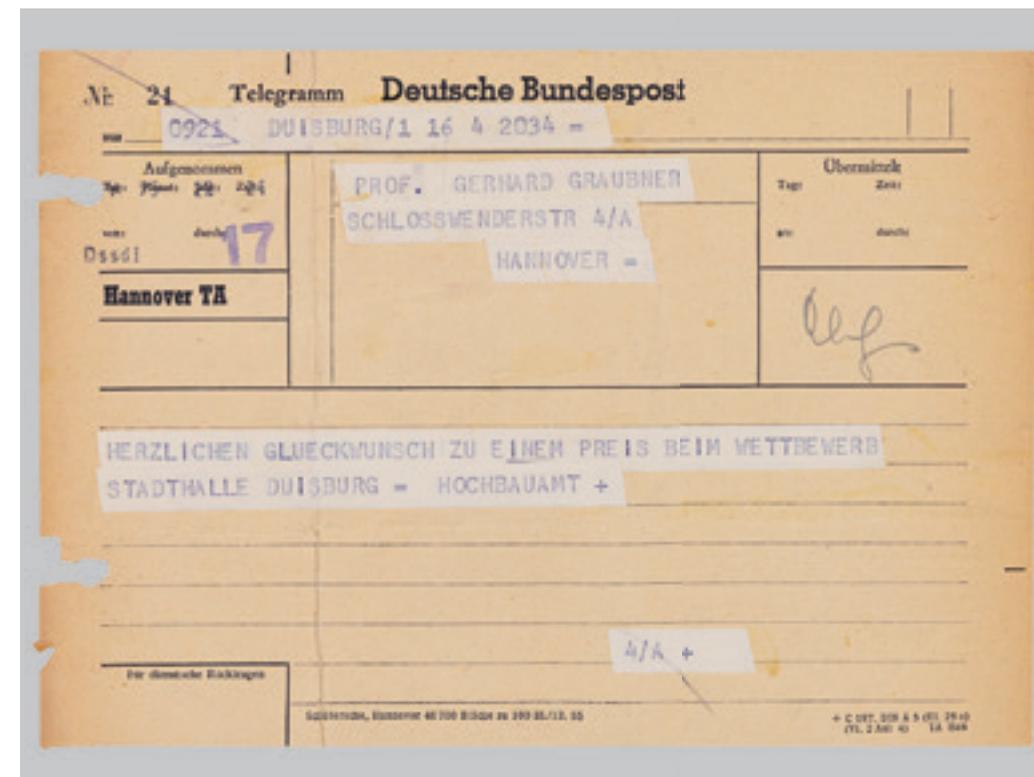




F



B



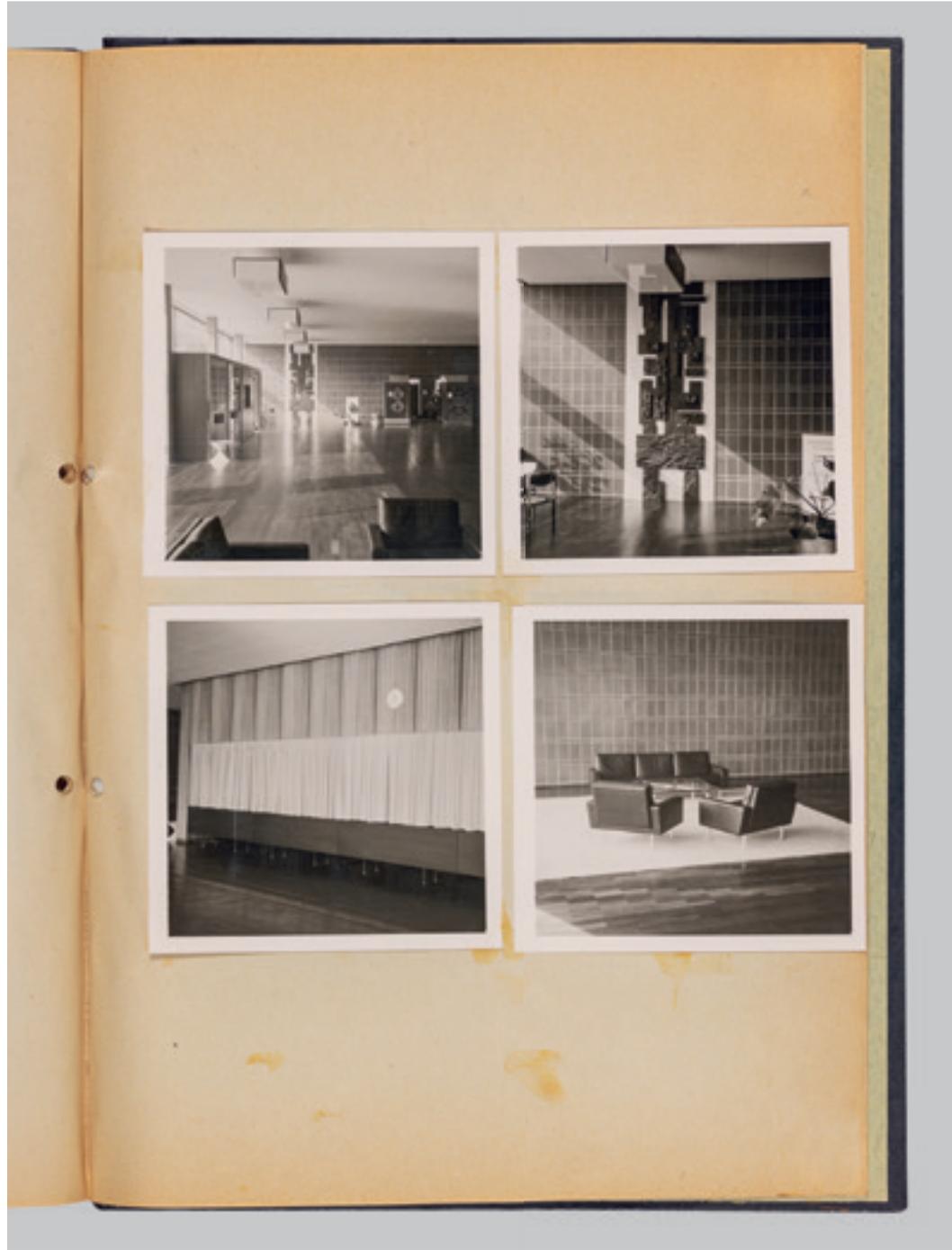
A



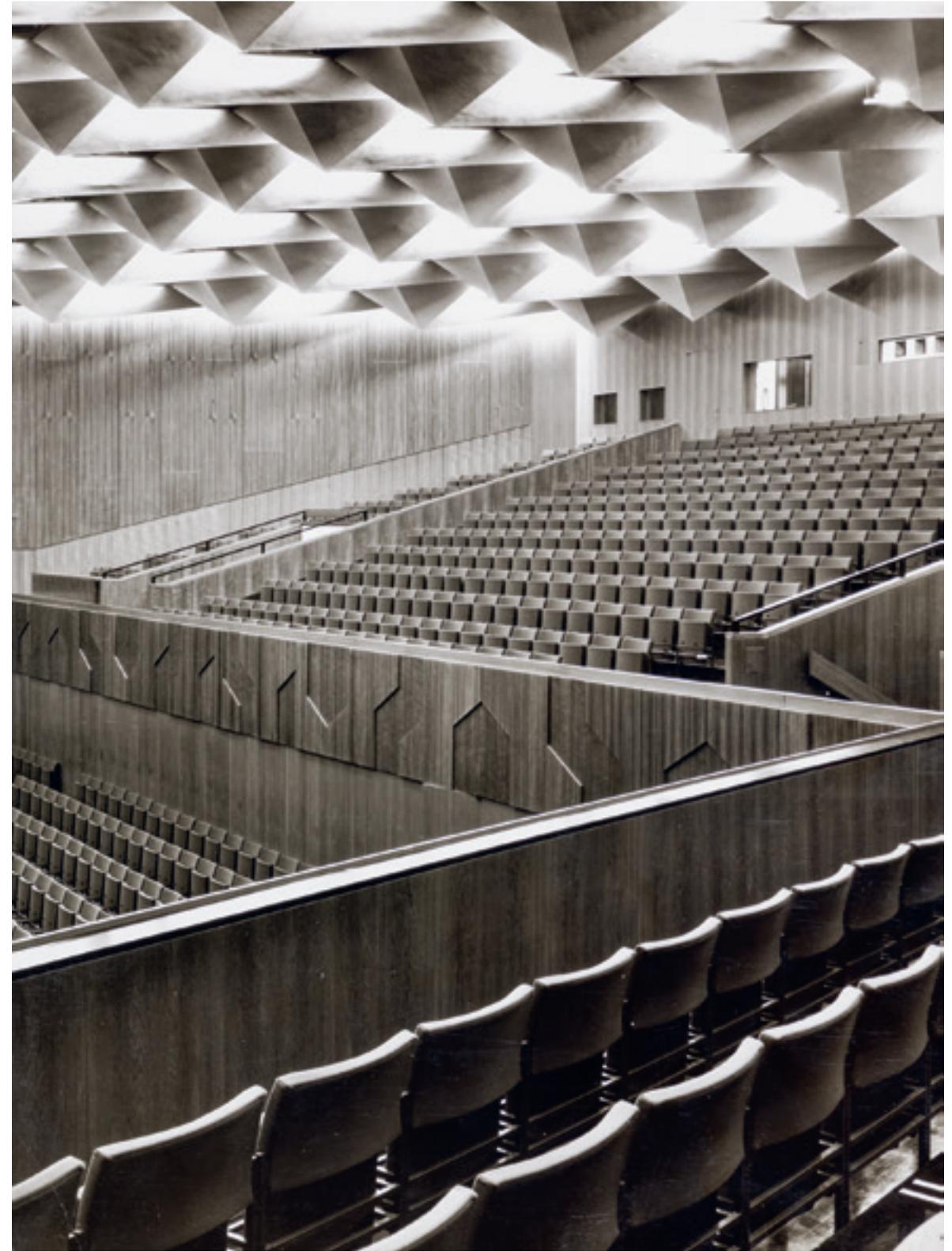
C

F





D



E



F

Der Wettbewerb für die Stadthalle in Duisburg erfolgte 1956, geplant war eine moderne Mehrzweckhalle am Standort der im Krieg zerstörten Tonhalle. Allerdings wurde weder ein erster noch ein zweiter Preis vergeben. Stattdessen wurden einzelne Entwürfe, wie es in dem Telegramm an den Architekten Gerhard Graubner hieß, mit »einem Preis« ausgezeichnet (Abb. A). Ein wesentlicher Grund für dieses Ergebnis war der Wunsch, dass sich die drei geplanten (Konzert-)Säle im Bedarfsfall zu einer großen Halle verbinden lassen würden. Egon Eiermann, Preisrichter beim Wettbewerb, war nicht verwundert, dass diese Aufgabe hinsichtlich der Akustik kaum zufriedenstellend gelöst werden konnte: »Jeder Raum, den wir bauen, ist seinem Zweck und seinem Sinn so zugeordnet, daß man ihn nicht einfach gummiartig erweitern kann.«<sup>2</sup> Zwar war die Ausrichtung eines zweiten Wettbewerbs geplant, am Ende fiel jedoch der Entschluss, die Preisträger Gerhard Graubner aus Hannover sowie das junge Architektenteam Heido Stumpf und Peter Voigtländer aus Duisburg dazu aufzufordern, die Planung gemeinsam zu übernehmen. Gerhard Graubner (1899–1970) hatte das Stadttheater Bremerhaven (1953) sowie das Schauspielhaus Bochum (1953) entworfen und Pläne für das Stadttheater in Lünen (1958) gefertigt. Heido Stumpf (1928–1993) und Peter Voigtländer (1927–1965) erhielten 1958 beim Wettbewerb für den Entwurf der Stadthalle in Oberhausen den ersten Preis, sodass sie zeitgleich zwei Projekte mit ähnlichem Zuschnitt betreuten.

In den von Peter Voigtländer sorgfältig angelegten Akten sind alle Details zum Bauprozess abgeheftet, darunter auch das Glückwunschtelegramm an Gerhard Graubner. Das Schild des gemeinsamen Planungsbüros befindet sich ebenfalls in Voigtländers Nachlass (Abb. B). Der Architekt war 1965 bei einem Autounfall ums Leben gekommen, seine Unterlagen zu den Bauprojekten blieben danach weitgehend unangetastet. Neben Akten und Plänen sind auch Objekte wie diverse Kalender und Stempel erhalten.

Das Gelände der ehemaligen Tonhalle sowie die umliegenden Grundstücke bildeten, so hieß es zur Rahmenplanung, »den bemerkenswertesten Bauplatz der Duisburger Innenstadt und bedürfen einer sorgfältigen Rahmenplanung, um hier im Brennpunkt des Verkehrs vom Hauptbahnhof zur Innenstadt zwischen Kulturinstituten, Geschäftshäusern, Verwaltungsbüros und Freiflächen eine würdige Gestaltung und zweckmäßige Bebauung sicherzustellen.«<sup>3</sup> Während das im Krieg beschädigte Stadttheater (1912 eröffnet, Architekt: Martin Dülfer) an der Nordseite des Platzes schon 1946 provisorisch genutzt und bis zur endgültigen Fertigstellung 1960 Stück für Stück bei Rekonstruktion der historischen Fassade wiederaufgebaut worden war (#Essay Die Tradition der Kulturbauten), gingen die Planungen für das benachbarte Grundstück der ehemaligen Tonhalle nur stückweise voran. Ein Wiederaufbau der vollkommen zerstörten Tonhalle nach historischen Plänen war nicht angedacht, stattdessen war die Neugestaltung des Umfeldes vorgesehen, wozu die Planung von Parkplätzen, Zugangswegen und einer zeitgemäßen Vorplatzgestaltung der Mehrzweckhalle gehörte. Der künftige Bau der Stadthalle würde die Gestaltung des König-Heinrich-Platzes abschließen (#Essay Begegnung, Umschau und Ausschau).

Anhand eines detailliert ausgeführtes Modells, das die Halle sowie die übrige Bebauung rund um den König-Heinrich-Platz zeigte, konnte die Neuplanung von Halle und Umfeld nachvollzogen werden (Abb. C). Dazu hieß es: »Absicht des Bauherrn und Bemühung der Architekten waren es, diesen Mittelpunkt anziehend zu gestalten und gegen die Unruhe der Stadtmitte zu isolieren. Drei Grundgedanken haben dabei die Planung von Anfang an beherrscht: Die städtebauliche Gruppierung. Die Trennung von Fußgänger und Kraftverkehr. Die Transparenz des Baukörpers mit einer gläsernen Außenhaut inmitten einer versteinerten Umgebung.«<sup>4</sup> Einen detaillierten Einblick in das Baugeschehen ermöglichen darüber hinaus mehrere Bautagebücher (Abb. D). Tag für Tag wurden die Fortschritte und Probleme

auf der Baustelle dokumentiert. Zahlreiche Fotografien veranschaulichen zudem die Entwicklung vor Ort und vermitteln einen Eindruck der ersten Begehung des fertigen Bauwerks.

1961 herrschte in Duisburg Aufbruchstimmung, denn sowohl die Mercatorhalle als auch die Volkshochschule und das Lehmbruck-Museum waren zu diesem Zeitpunkt im Bau.<sup>5</sup> Im Jahr darauf wurde die neue Stadthalle dann eröffnet. Die Mercatorhalle verfügte über einen großen und einen kleinen Saal sowie über ein weiträumiges Foyer, das auch für Veranstaltungen genutzt werden konnte. Das Architektenteam hatte den großen Saal sechseckig konzipiert; er wurde für seine Akustik gelobt, bei der die Gliederung der Decke eine wesentliche Rolle spielte (Abb. E). In der Mercatorhalle fanden Konzerte, Ausstellungen, Kongresse und Präsentationen statt. Stadthallendirektor Hans-Joachim Hoerenz erklärte: »Alle diese Veranstaltungen können sich durchaus ›vertragen‹. Die Vorstellungen, daß jenes nicht würdig genug, das andere zu anspruchsvoll sei, um unter einem Dach Platz finden zu können, gelten für eine moderne Stadthalle nicht.«<sup>6</sup> Damit verband sich auch die Hoffnung, dass die Stadt Duisburg mit den Veranstaltungen in der Halle zu einem Reiseziel für auswärtige Besucher werden würde. Das hatte auch der Karlsruher Architekt Egon Eiermann schon 1956 angekündigt: »Ich glaube, auch sagen zu können, daß Sie damit rechnen müssen, daß viele Menschen aus der weiteren Umgebung des Ruhrgebietes – das Ruhrgebiet ist ja eine einzige große Stadt – nach Duisburg hereinfahren [...].«<sup>7</sup> Und Stadthallendirektor Hoerenz war überzeugt, dass nun Duisburg nicht länger nur als Stadt der Arbeit, sondern auch als Ort der Gastfreundschaft wahrgenommen werde.<sup>8</sup>

25 Jahre später hatte die Stadthalle allerdings an Bedeutung verloren: »Als die Mercator-Halle ihrer Bestimmung übergeben wurde, gehörte sie zu den deutschen Großhallen. Heute rangiert sich gerade

noch im Mittelfeld der mittleren Hallen.«<sup>9</sup> Obwohl das Bauwerk 2001 unter Denkmalschutz gestellt worden war, wurde schon 2002 per Ministerentscheid der Obersten Denkmalbehörde die Abbruchgenehmigung erteilt. 2005 erfolgte dann der Abriss. An ihrer Stelle wurde das CityPalais gebaut, in dem sich neben einem Veranstaltungssaal (weiterhin unter dem Namen Mercatorhalle) ein Spielcasino, Büros sowie Flächen für Einzelhandel und Gastronomie befinden.

## Anmerkungen

- 1 Gerhard Graubner/Heiko Stumpf/Peter Voigtländer, Die Mercatorhalle in Duisburg, in: Stadt und Hafen 13 (1962), H. 16, S. 767–775, S. 775.
- 2 Niederschrift über die öffentliche Sitzung des Rats der Stadt am 25.6.1956 im Sitzungssaal des Rathauses in Duisburg, Stadtarchiv Duisburg, Bestand 600/915, S. 8.
- 3 Erläuterungsbericht zur Rahmenplanung Tonhalle, Duisburg 21.3.1950, Stadtarchiv Duisburg, Bestand 600/921, S. 1.
- 4 Helmut Rotthauwe, Tonhalle gestern, Mercatorhalle heute, Duisburg 1962, S. 40.
- 5 Albert Longjaloux, 1962 mit Kurs auf Kultur, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 30.12.1961, o. S.
- 6 Hans-Joachim Hoerenz, Mercatorhalle heute und morgen, in: Stadt und Hafen 13 (1962), H. 16, S. 777–779, S. 779.
- 7 Niederschrift, wie Anm. 2.
- 8 Die Mercator-Halle Duisburg, Sonderdruck der Zeitschrift Unser Niederrhein (1962), o. S.
- 9 Duisburger Betriebsgesellschaft mbH (Hg.), 25 Jahre Mercator-Halle, Duisburg 1987, S. 54.

# TANZ AUF DEM MÜHLESPIEL DAS BÜRGERHAUS OSTSTADT IN ESSEN ANNA KLOKE

»Zum ersten Male sind Rat und Verwaltung einer deutschen Großstadt willens, in ihren städtebaulichen Vorhaben auch den sozialen Sachverstand gebührend wirken zu lassen; zum ersten Mal engagiert sich eine deutsche Sozialschule, also eine Stätte der Theorie und der Bildung, derart konkret und verbindlich für die Gestaltung der sozialen Praxis.«<sup>1</sup>  
Dietmar Freier/Gerhard Müller

A

Grundriss Erdgeschoss des Wettbewerbsbeitrags, Lichtpause auf Papier, 54,7 × 84 cm, 1969.

B

Fotografie der Baustelle, Abzug auf Papier, 17,3 × 23,7 cm (Passepartout: 20,9 × 29,6 cm), Fotograf: M. E. Thelen, Gesellschaft für Büroorganisation und Gestaltung mbH, ca. 1974.

C

Zeitschrift, Deutsche Bauzeitung, Gemeinschaftsbauten – Vom Kindergarten bis zum Bürgerhaus 106 (1972), H. 11, S. 88; rechts oben: Plakat einer Bürgerbewegung zum Bau des Bürgerhauses Oststadt, 29,4 × 23,1 cm.

D

Titelbild Zeitschrift, Bauwelt 69 (1978), H. 29, Treffpunkte, 29,4 × 23,1 cm.

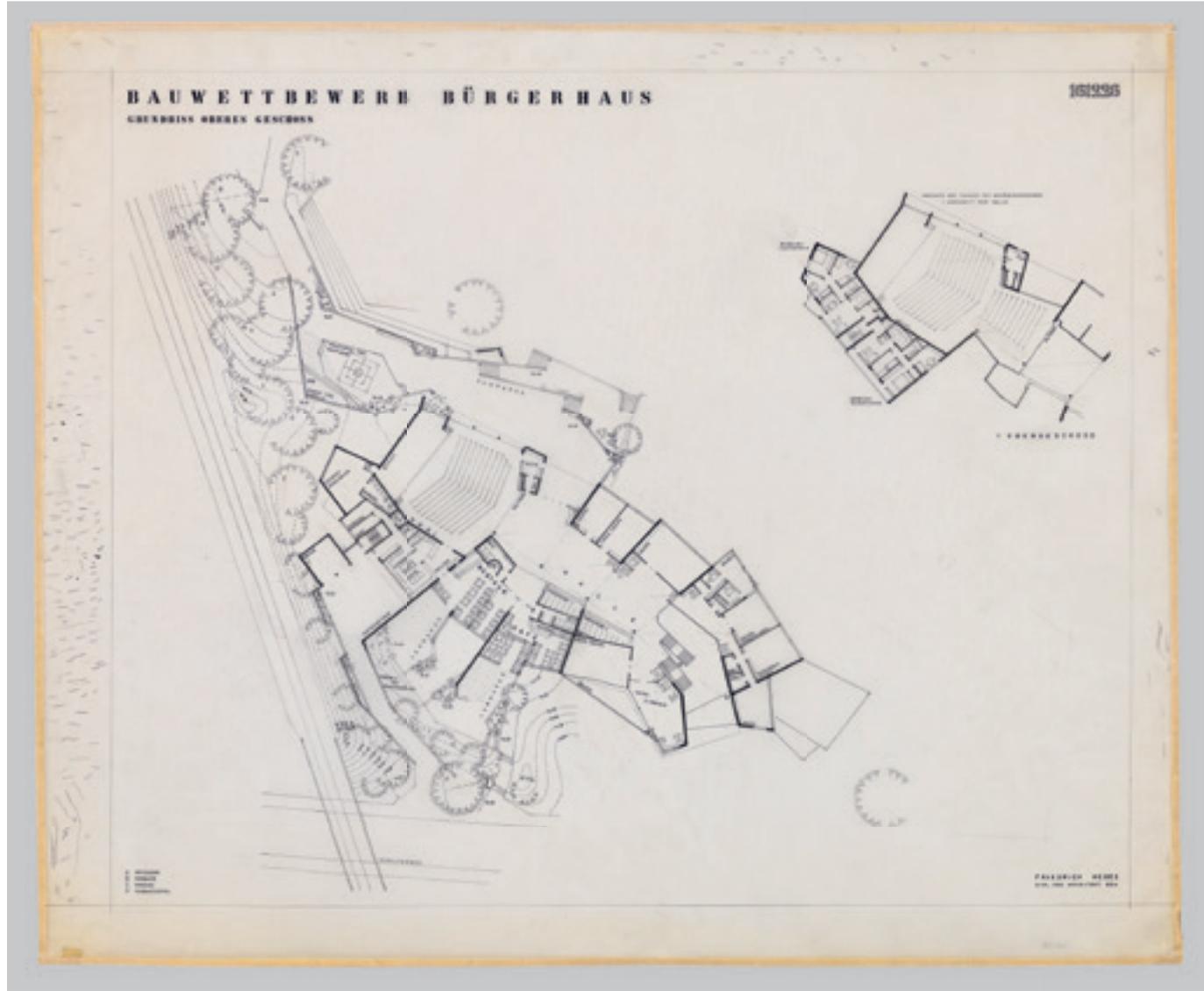
E

Fotografie der großen Halle, Abzug auf Papier, 22,7 × 28,8 cm, Fotograf: Hans Grepel, ca. 1976.

F

Bürgerhaus Oststadt, Essen, Friedrich Mebes, Fotografien von Christian Huhn, 2019.





A



F



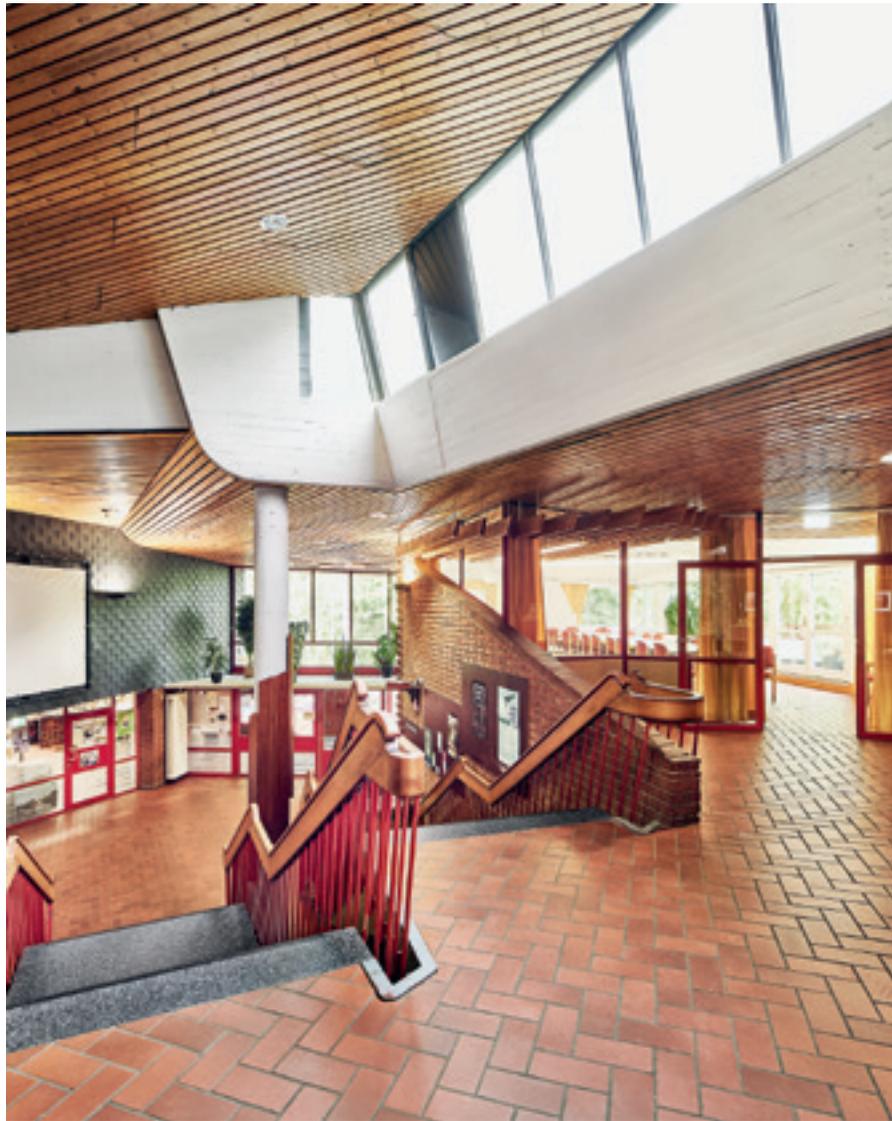
F



F



E



F

## Bürgerhaus in Essen



### Vorgeschichte

1962 erfolgte der Ratsbeschluss, in den Stadtbezirken Essens Zentren für das politische, kulturelle, musische und jugendpflegerische Leben einzurichten. 1967 arbeitete die Höhere Fachschule für Sozialarbeit in Dortmund eine Studie mit Raumprogramm für das Städtewerungsgebiet Oststadt aus. Nach dem Wettbewerb im Jahre 1969 wurde vom Preisträger zunächst ein Vorentwurf ausgearbeitet, wegen Feststellung zu hoher Kosten mußte ein reduzierter Entwurf erstellt werden. Während des Wettbewerbes und im anschließenden Jahr gab es eine zeitweilig heftige Diskussion, die im wesentlichen um die Frage ging, ob ein Bürgerhaus

- nach den Vorstellungen der Stadt vom Raumprogramm umfassend ausgelegt,

daher relativ größer werden und zentral zwischen mehreren Siedlungsbereichen in Zusammenhang mit anderen Einrichtungen (Freibad usw.) angelegt werden sollte,

- oder nach anderen Vorstellungen mit kleinem knappen Raumprogramm mehrere Bürgerhäuser jeweils innerhalb eines Siedlungsbereiches von etwa 4000-5000 Menschen angelegt werden sollten.

Die Überlegungen der Stadt fußten auf den vorangegangenen Untersuchungen und Erfahrungen. Kleine, bescheiden ausgestattete Einrichtungen werden erfahrungsgemäß von der Bevölkerung nicht angenommen und lassen sich auch von der Personalseite her nicht betreiben. Der vorgeschlagene Standort hat ein fußläufiges Einzugsgebiet

von etwa 15000 Einwohnern aus 3 Wohngebieten. Er läßt im Grünbereich reichlich Außenanlagen zu, hat günstige Verbindung zum Freibad und Zentrum Eiberg. Die anders lautenden Vorstellungen wurden von einer Architektengruppe entwickelt, die sich bemühte, Kontakt mit der Bevölkerung zu bekommen und eine „Arbeitsgemeinschaft Bürgerhaus“ gründete. Sie nahmen Wettbewerb nur mit einer verbalen Aussage teil, in der das Wettbewerbsprogramm abgelehnt und ein kleines Bürgerhaus innerhalb des Siedlungsgebietes Bergmannsfeld gefordert wurde. Es kam zu einigen Versammlungen der Bürgerschaft, auf denen diese Fragen zwischen der interessierten Bevölkerung, vor allem aber jenen Architekten und Vertretern der Stadt diskutiert wurden. Sehr bald distanzierte sich jedoch

C

**Bauwelt** A 1561 CX



**Treffpunkte**

- Helga Lancelle-Tullius: Unter einem Dach — Bürgerbeteiligung und inhaltliche Gestaltung 1084
- Bürgerhaus Hochdahl in Erkrath 1086 • Bürgerhaus Bergmannsfeld in Essen 1088
- Badnerland-Halle in Neureut 1090 • Speelhuis in Helmond 1094

Außerdem: Menschenrecht auf Kreativität —  
Experiment Werkkunstschule auf der Spur seiner Verwirklichung 1098

**29**  
4. August 1978 • 69. Jahrgang

Die Plandarstellung mit dem Titel »Bauwettbewerb Bürgerhaus« (Abb.A) zeigt nicht nur den Grundriss einer im Grünen liegenden Architektur, sondern verrät bereits einiges über die Idee des geplanten Hauses und den Auftrag des Bauherrn. Zu sehen ist eine Raumanordnung, die nicht streng einem orthogonalen Raster folgt, sondern sich von innen heraus wabenartig um eine zentrale Halle entwickelt. Offene Treppenanlagen, eine Faltwand sowie großzügige Verglasungen mit anschließenden Terrassen ermöglichen lange Sichtachsen und öffnen das Haus – nach außen wie nach innen. Raumbeschriftungen lassen auf eine generationenübergreifende, vielfältige und multifunktionale Nutzung schließen – vom Musikstudio zum Altenclubraum, vom Bezirksreferentenbüro zur Open-Air Tanzfläche auf dem Mühlespielplatz. In Summe erkennt man eine recht individuelle Architektur mit vielfältigem Raumprogramm, die vom Nutzer gedacht ist und behutsam eine vorhandene Topografie aufnimmt. Die großformatige Nummerierung des Plans und das Fehlen eines Planstempels weisen das Dokument als anonymisierten Beitrag eines Architekturwettbewerbs aus.

Es handelt sich hierbei um den Siegerentwurf zum Bau des Bürgerhauses Oststadt in Essen, das, nach einigen Plananpassungen, 1973–1976 in Mischbauweise aus Beton und Mauerwerk errichtet wurde. Wie eine bauzeitliche Fotografie (Abb.B) zeigt, liegt das zweigeschossige Haus in einem Grünzug und zugleich in direkter Nachbarschaft einiger Hochhäuser. Das sogenannte Bergmannsfeld ist Teil des »Bauvorhabens Oststadt«, ein Großsiedlungsprojekt für 15000 Menschen, mit dem die Stadt Essen auf steigende Bevölkerungszahlen reagierte. Ausgezeichnet mit dem »Deubau-Preis 1966« wurde das Bergmannsfeld seinerzeit noch hoffnungsvoll als »erst im Geburtsstadium befindliches Paradiestück«<sup>2</sup> betitelt. Die Punkthochhäuser und bis zu achtgeschossigen Mehrfamilienhäuser wurden 1966–1973 von der Wohnungsbaugenossenschaft »Neue Heimat« in Fertigbauweise erstellt. Die sich horizontal in die Landschaft einfügende organische Architektur des Bürgerhauses bildet hierzu einen bewussten Gegenentwurf.

Einen solchen forderten auch Bewohnerinnen und Bewohner ein, die sich zu einer Bürgerbewegung formierten und auf Plakaten die Oststadt, einst Modell eines sozialen Städtebaus der Zukunft, mit Fäkal- ausdrücken beschimpften.<sup>3</sup> Mit dem Satz »Aber jetzt kommt die Kultur«<sup>4</sup> brachten sie ihre Hoffnung zum Ausdruck, das angekündigte Bürgerhaus könne als Werkzeug der Stadtreparatur dienen. Lobend erwähnten die Aktivisten, dass im Gegensatz zum Bau der Oststadt hier ein Gutachten beauftragt, ein Wettbewerb ausgeschrieben und viel Geld ausgegeben werde. Die Bedeutung dieses Bürgerprotestes für die Entwicklung des Bürgerhauses zeigt sich in der Tatsache, dass das Plakat im Rahmen eines Portraits der Einrichtung in der Deutschen Bauzeitung im November 1972 abgedruckt wurde (Abb. C).

Tatsächlich sah auch die Stadt Essen selbst bereits vor Baubeginn im Sonderausschuss für das Stadterweiterungsgebiet Oststadt die »Notwendigkeit, in den neuen Nachbarschaften geeignete Einrichtungen als Stätten der Begegnung zu schaffen«<sup>5</sup>, und so den Mangel an gewachsener, sozialer Infrastruktur auszugleichen. Die Stadt betrat Neuland und beauftragte das »Sozialpädagogische Seminar Dortmund« mit der Studie »Bürgerhäuser in Essen«. Gleich im Vorwort würdigten die Autoren diesen Mut der Stadt Essen mit der oben als Motto dieser Miniatur gewählten Bewertung. Das Haus sollte nach dem »Prinzip Offenheit«<sup>6</sup> gestaltet werden: offen für verschiedene Nutzungen, offen für Mitgestaltung und offen für verschiedene soziale Gruppierungen wie auch für individuelle Interessen. Auf Grundlage der Dortmunder Studie lobte die Stadt Essen 1969 einen Wettbewerb aus, den der Scharoun-Schüler Friedrich Mebes (1927–2017) für sich entscheiden konnte. Zu Lebzeiten vermachte er seinen beruflichen Nachlass dem Baukunstarchiv NRW. Darunter die oben erwähnte Deutsche Bauzeitung, wie auch eine von Mebes archivierte Ausgabe der Zeitschrift Bauwelt zum Thema Treffpunkte von 1978, in der ebenfalls das Essener Bürgerhaus vorgestellt wird. Das Titelblatt (Abb. D) zeugt vom Zeitgeist der Bauaufgabe und verbildlicht deren Eigenart: Zu sehen sind scheinbar wahllos aufgestellte Klappstühle,

auf denen jüngere Menschen locker gruppiert zusammensitzen und kommunizieren. Auf Stühle hochgelegte Füße und verstreut auf dem Boden liegende Papierknöllchen vermitteln einen Eindruck von Ungezwungenheit. Tatsächlich sollte das Bürgerhaus, so das Credo der Studie, durch eine Funktionsverflechtung der Bereiche Freizeit, Kultur und Bildung unterschiedliche Alters- und Sozialgruppen ansprechen und niederschwellig durch gemeinschaftlich genutzte Flächen informelle Begegnungen fördern.

Als ein solches Forum funktioniert die Halle des Bürgerhauses Oststadt, die, wie auf dem Archivfoto zu sehen (Abb. E), dem »Prinzip Offenheit« folgt: Mit ihrem offenen Treppenhaus verbindet sie die Etagen und lässt als zentraler Verteilerpunkt Menschen, die aufgrund des vielfältigen Nutzungsangebotes verschiedensten Sozialgruppen angehören, einander begegnen. Durch eine Aufweitung der Verkehrsflächen schuf Mebes hier einen öffentlichen Raum in Innern. Diesen Eindruck verstärkte er durch die Weiterführung der Schiefer wie auch der Ziegelfassade im Haus. Zudem wurde das Klinkerpflaster durch Klinkerfliesen innen optisch wieder aufgenommen und trägt zu einer Art »Marktplatzgefühl« bei. Auch die roten Lackierungen der Gitter und Geländer sind innen wie außen zu finden und leiten den Besucher ins Haus. Konstruktive Elemente wie Stützen und Binder zeigen Schalungsabdrücke und heben sich mit ihrem weißen Anstrich von den rot-braunen Ziegelwänden ab. Neben Schiefer und Ziegel bestimmt auch die Verwendung von Holz als natürlichem Material den Raumeindruck, wie für Bauwerke der sogenannten organischen Architektur typisch. So bewertet ein Gutachten von 2019 das Haus auch als »herausragendes Beispiel des maßgeblich durch die Architektur von Hans Scharoun geprägten ›organischen Expressionismus«<sup>7</sup>. Dieser zeigt sich in einer typischen Vermeidung des rechten Winkels, dem Formenspiel mit Ziegeln sowie in der dynamisch wirkenden Deckengestaltung (Abb. E). Die teils geneigten oder gewölbten Decken unterschiedlicher Höhe sind mit einer Holzlattung versehen, deren Richtung spannungsreich wechselt. In unregelmäßigen

Abständen waren eigens für das Haus entworfene längliche Deckenleuchten in das Muster eingefügt, die im Laufe der Zeit jedoch durch runde Einbauleuchten ersetzt wurden. Durch die Wärme des Holzes und die Ausbildung verschiedener Raumnischen im Eingangsbereich sollte der Bau Behaglichkeit vermitteln und einladend wirken, um Schwellenängste abzubauen. Auch die Spazierwege des Tals wurden in das Freiflächen- und Wegesystem des Hauses aufgenommen und tragen zur »Offenheit« des Hauses bei. Eine wallartige Geländeausbildung am Lesegarten und an den Spielplätzen sollte hingegen für die Nutzer eine »Geste der Abschirmung, der Zurückgezogenheit schaffen«<sup>8</sup>, so Mebes in einem Erläuterungsbericht von 1971. Das teilweise Eingraben in die Topografie und der Versatz der Gebäudevolumina führt, wie die sich seitlich am Haus entlangschleichenden, abgeknickten Freitreppen zum Haupteingang, zu einer bewussten Vermeidung jedweder Imposanz. Mebes selbst bezeichnete sein Werk als »nicht denkmalhafte Architektur [...] in bewusstem Anderssein verschieden von den blockhaften Bauten der angrenzenden Wohnquartiere«<sup>9</sup>. Tatsächlich steht das Bürgerhaus seit 2019 doch unter Denkmalschutz – aus künstlerischen, architekturgeschichtlichen und städtebaulichen Gründen. So ist das Gebäude mit eigens ausgewiesenen Kinderwagenstellplätzen nicht nur nach sozialer Zweckmäßigkeit durchdacht, sondern wartet auch mit sorgsam gestalteten Details und einer insgesamt spannungsreichen Architektur auf – in Abgrenzung, aber zugleich im Dialog zum Ort.

## Anmerkungen

- 1 Dietmar Freier/Gerhard Müller, Bürgerhäuser in Essen. Eine Studie über ihre Konzeption und Gestaltung, Dortmund 1967, S. 3.
- 2 Bau-Messe präsentiert auch das Bergmannsfeld, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 17.9.1966 (ohne Autor), <https://www.waz.de/staedte/essen/bau-messe-praesentiert-auch-das-bergmannsfeld-id12201838.html> (22.5.2020).
- 3 Vgl. Plakat einer Bürgerversammlung, in: Deutsche Bauzeitung 6 (1972), H. 11, Gemeinschaftsbauten – Vom Kindergarten bis zum Bürgerhaus, S. 1188.
- 4 Ebd.
- 5 Abschrift aus der Niederschrift Nr. 4 über die Sitzung des Sonderausschusses für das Stadterweiterungsgebiet Oststadt, 29.7.1966, Stadtarchiv Essen 1048/1143.
- 6 Ebd.
- 7 Eintrag in der Denkmalliste der Stadt Essen: [https://geo.essen.de/webdaten/sta61/Denkmaeler/Foto\\_Htm\\_und\\_pdf/D4642.htm](https://geo.essen.de/webdaten/sta61/Denkmaeler/Foto_Htm_und_pdf/D4642.htm) (13.5.2020).
- 8 Friedrich Mebes, Erläuterung, 2.4.1971, Handakte zur Errichtung des Bürgerhauses Oststadt sowie zur Planung von Bürgerhäusern in Essen allgemein, Stadtarchiv Essen 1000/571.
- 9 Ebd.

# UMBAUKULTUR DIE TRANS- FORMATION DES DORTMUNDER U NIKLAS GLIESMANN

A

Fotografie, Ansicht des Dortmunder U von Süden aus der Friedrichstraße, Fotograf: Detlef Podehl, 2020.

B

Fotografie, Ansicht der Union-Brauerei vom Gelände des Hauptbahnhofs, Foto: Archiv Gerber Architekten, ca. 1990.

C

Fotografie, Prof. Eckhard Gerber an einem Modell des Dortmunder U, Fotograf: Dieter Menne, ca. 2009.

D

Fotografie, Kunst-Vertikale im Dortmunder U, Fotograf: Hans Jürgen Landes, ca. 2010.

E

Schnittmodell, Kunst-Vertikale im Dortmunder U, Gerber Architekten, Fotograf: Detlef Podehl, 2020.

F

Fotografie, Ausblick aus dem Lautsprecher über den Wall, Fotograf: Roland Baege, 2016.

G

Schnittmodell, Kathedrale des Dortmunder U, Gerber Architekten, Fotograf: Detlef Podehl, 2020.

H

Fotografie, Dachterrasse des Dortmunder U, Fotograf: Hans Jürgen Landes, ca. 2010.

»Der Reiz liegt darin, dass wir die Gegensätzlichkeit von Neu und Alt haben. Gestaltkonzepte entwickeln sich aus Kontrasten zwischen verschiedenen Dingen. Man kann auch nicht ohne Gegensätzlichkeiten leben: schlafen und wach sein, liegen und stehen. Das zieht sich durch. Gegensätzlichkeiten sind in Harmonie zu bringen. Das ist der Reiz an einem so alten Gebäude, etwas Altes zu benützen, um etwas Neues daraus zu machen, ohne das Alte komplett verschwinden zu lassen. Das ist spannend.«<sup>1</sup>  
Eckhard Gerber





B



F



C



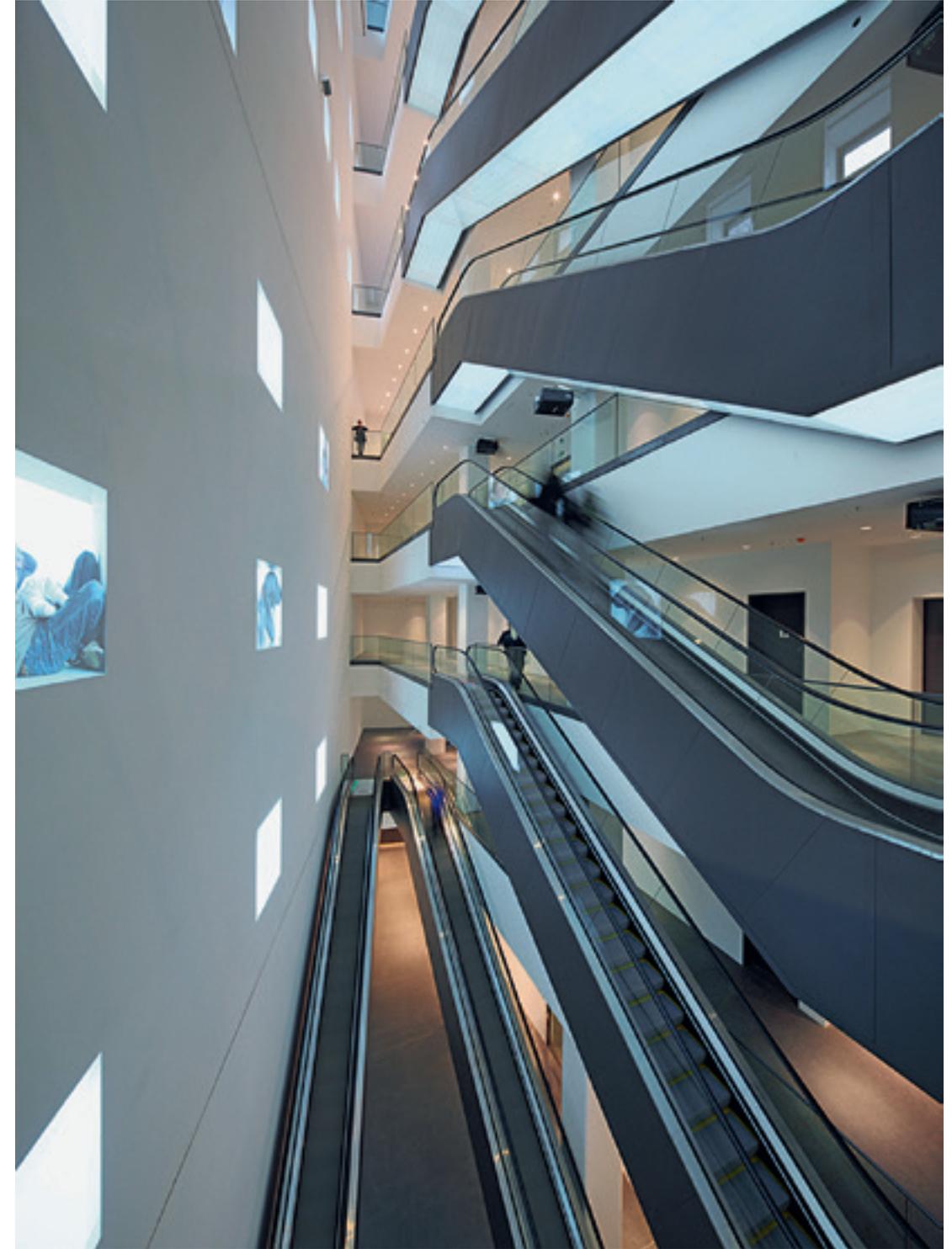
E



G



A



D



H

Das Dortmunder U zählt heute als Erinnerungsort der Industriekultur zu den Landmarken im östlichen Ruhrgebiet und ist ein weithin sichtbares Wahrzeichen in der Stadt Dortmund (Abb. A). Im Strukturwandel der frühen 1990er Jahre gab man den Brauereistandort an der Rheinischen Straße auf, und durch den Abriss der Gebäude der Union-Brauerei wurde das innenstadtnahe weitläufige Gelände wieder verfügbar; es brauchte eine neue städtebauliche Konzeption. Einzig das 1926/1927 durch Emil Moog errichtete Gär- und Lagergebäude, der U-Turm, blieb vom alten Ensemble der Fabrikanlagen erhalten und wurde aufgrund seiner Bedeutung als erster Hochhausbau Dortmunds unter Denkmalschutz gestellt. Auf ihn ist seit 1968 das große goldene und heute namensgebende U montiert, und mit ihm verbinden sich noch immer die Erinnerungen der Stadtbevölkerung an die erfolgreichen Zeiten der Dortmunder Bierindustrie (Abb. B).<sup>2</sup>

Man entschied, aus dem abgeschlossenen Bauwerk, das allein dem Verarbeiten und gekühlten Lagern gedient hatte, einen offenen Ort für das lebendige Spektrum von Kultur und Wissenschaft im digitalen Zeitalter zu formen. Mit der neuen Zielsetzung sollten zugleich die Anbindung des Union-Viertels an die Innenstadt neu gelingen und das Viertel aufgewertet werden. Ausgezeichnet mit einem der 2. Plätze im Wettbewerb (zusammen mit Gernot Schulz) begann das in Dortmund ansässige Büro Gerber Architekten, das abgetrennt von seiner industriellen Vergangenheit zum Stillstand gekommene Gebäude 2007 zu transformieren, es zu öffnen, und den Denkmalbestand so der neuen Nutzung und Erhaltung zuzuführen (Abb. C). Das Gebäude erstand so binnen zwei Jahren neu als größtes Ausstellungsstück im Komplex des »Dortmunder U – Zentrum für Kunst und Kreativität« und wurde im Jahr der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 eröffnet.<sup>3</sup>

Der Genius loci – also die in seiner Geschichte fundierte Gestalt des Ortes und seine Präsenz als Bauvolumen in der Stadt – sollte nach Eckhard Gerbers Vorstellung beim Umbau offensichtlich bleiben.

Die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft im U-Turm wurde deswegen bewusst baukünstlerisch hervorgehoben (#Essay Zukunfts-SPUREN). Auf einigen Etagen blieben die industriellen Deckenkonstruktionen mit den schweren Unterzügen sowie mit den bisweilen den Blick und Weg störenden massiven Pfeilern sichtbar. An diesen Stellen und im gewachsenen winkligen Grundriss des Gebäudes bleibt die ursprüngliche Bestimmung dieses Industrieortes erkennbar und lässt sich weiterhin im historischen Denkraum erfassen. Die ehemals außer zur industriellen Produktion unzugänglichen und weitgehend getrennten Etagen mit Gärbecken und Fissanlagen wurden von Einbauten geräumt und untereinander verbunden. Ein Öffnen der Bodenplatte auf jeder Etage ermöglichte die Gestaltung der Kunst-Vertikale, die nun vom inneren Foyer im Erdgeschoss bis hinauf zur außen liegenden Dachterrasse auf der obersten begehbaren Ebene eine Verbindung schafft (Abb.D). Die eingebauten Rolltreppen gestatten ein schauendes Bewegen im offenen und in seinen Dimensionen nun erkennbaren Raum, wie das Schnittmodell der Kunst-Vertikale es gut zeigt (Abb.E). Das Ersteigen der Höhe in diesem Raumteil ist, um Eckhard Gerbers Schilderung aufzugreifen, nicht als inhaltslose Reihung der Gänge und Wege Etage um Etage gedacht, sondern eröffnet die Möglichkeit, Raum in der eigenen Körperlichkeit durchschreitend zu erfahren und als die eigene Wahrnehmung prägend zu verstehen. Das Äußere und Innere eines Gebäudes so fließend zu erleben, dient dazu, seine Struktur und Funktion zu verstehen.<sup>4</sup> Die Strecke durch jedes Obergeschoss lässt somit Gelegenheit für eigene Wegfindungen der Besucherinnen und Besucher. Sie gestattet große Variabilität im Nutzen der Themenangebote der im U zusammenarbeitenden Partner und ihrer unterschiedlichen Angebote von der Hochschuletage, über die UZWEI – Kulturelle Bildung und den Hardware Medienkunstverein bis unter das Dach ins Museum Ostwall.

290 Die Idee der Raumdurchdringung realisierte Gerber Architekten des Weiteren an verschiedenen Schnittstellen des Gebäudes zwischen

Innen und Außen. Der hervortretende neue Haupteingang im Osten des U setzt eine Referenz auf die ehemals dort stattfindenden Prozesse des Produktionsumschlags, war doch das Erdgeschoss der Platz, an dem die gelagerten Bierprodukte den Weg der Weiterverteilung antraten und die Rohwaren ins Gebäude kamen. Auffälligste hinzugefügte Öffnung zur Stadt aber ist ein kubisch aus der Fassade hervortretender Raum mit bodentiefen Fenstern. Betritt man diesen so genannten »Lautsprecher« auf der vierten Ebene, wird man ganz vom Rotton der Wände umfassen, der die neuen raum- und funktionsstiftenden Hinzufügungen durch Gerber Architekten überall im Gebäude kennzeichnet. Die Glaswand eröffnet den gerahmten Blick auf die Dortmunder Innenstadt (Abb.F).<sup>5</sup>

Auf die halbe begehbare Höhe des Gebäudes gehoben, blickt man so auf den Vorplatz des U, den vielbefahrenen Wall und die Silhouette der alten Stadt jenseits des Walls. Die Türme von St. Petri vorne und der Stadtkirche St. Reinoldi etwas weiter dahinter gelten seit Jahrhunderten als Merkmal der Stadt Dortmund und finden sich in den ältesten Stadtansichten des späten 15. Jahrhunderts. Das U setzt die Besucherin und den Besucher hier nochmal auf andere Art in Korrespondenz zur vielfältigen Erzählung einer Stadt und zu den Zeitschichtungen ihrer Vergangenheit.<sup>6</sup> Auch auf der Nordseite des Gebäudes ist für die Bibliothek ein gleichartiger großer Raum verwirklicht worden. Der Blick dort rahmt die gebliebene technisch-industrielle Geschichte Dortmunds. Die zu Füßen der Besucherin und des Besuchers laufenden Gleise zum Hauptbahnhof Dortmund evozieren die für den Standort ehemals so wichtige Anbindung an die Eisenbahn zum Rohstoff- und Produkttransport. Im Bildfeld erscheinen das Areal der Kokerei Hansa und der Deuseberg, die Bebauung am Hafengelände sowie der Hammerkopfturm der ehemaligen Zeche Minister Stein als weitere industrielle Landmarken und weiten nochmals den Erinnerungsraum Industriekultur. Die Weite dieser eingearbeiteten Öffnungen in der Fassade kontrastiert erneut mit dem Wissen um die vergangene industriell-funktionale Abgeschlossenheit des Gebäudes.

291

Gerber Architekten hat die Aufwertung der Dachfläche durch die Instandsetzung der sogenannten »Kathedrale«, dem alten zentralen Kühlanlagenraum hinter den Dacharkaden und unter dem goldenen U vorangetrieben. Dort hat ein Fest- und Aufenthaltsort über den Dächern der Stadt seinen Platz gefunden (Abb. G). Auch die daran anschließend gestaltete Dachterrasse setzt die Bezüge des Dortmunder U zur Stadt in ein neues Licht. Heute ist sie einer der beliebtesten Besucherorte im Gebäude und als Aussichtspunkt auch ein Ort der schauenden Orientierung in die Stadt und ins Umland hinein (Abb. H).

Das erneuerte U eröffnet heute auch allen Dortmunder Einwohnerinnen und Einwohnern, die es nicht mehr als Produktionsort erlebt haben, eine Wahrnehmung ihrer nachindustriellen Stadt und bewahrt zugleich eine identitätsstiftende städtische Erzählung von Bier, Erfolg und Wohlstand. Der öffentlich begleitete Umbauprozess steht am Beginn eines mit dem Strukturwandel gewachsenen Selbstbildes der Einwohner und Einwohnerinnen der transformierten Metropole Ruhr, die die Industriegeschichte hinter sich lassen musste und in den Bereichen Technologie, Dienstleistung und Wissenschaft in den vergangenen dreißig Jahren eine neue Geltung erlangt hat. Das geschichtsträchtige Gebäude erzählt von seiner eigenen Identitätsaushandlung und wird gesellschaftlich wahrgenommen, besucht, diskutiert und erforscht (#Foto-Essay; #Miniatur U-Fotos).<sup>7</sup> Seit seiner Inbetriebnahme wird das U immer wieder als Projektionsort einer neuen Stadtgesellschaft befragt und die Befragenden werden herausgefordert dabei in den Austauschprozess über Vergangenheit und Vorstellungen von zukünftiger Urbanität einzutreten.

## Anmerkungen

- 1 »Genius Loci«: Eckhard Gerber im Gespräch, in: Candan Bayram/Klaus-Peter Busse/Barbara Welzel (Hg.), TU Dortmund im U. Mit einem Foto-Essay von Felix Dobbert, Oberhausen 2015, S. 54–59, S. 59.
- 2 Karl-Peter Ellerbrock, Das »Dortmunder U«. Vom industriellen Zweckbau zu einem Wahrzeichen der westfälischen Industriekultur, Münster 2010.
- 3 Falk Jaeger (Hg.), Dortmunder U. Die Architektur, Bönen 2010. Gerhard Langemeyer, Dortmund: Engagement für Stadtbild und Stadtgesellschaft, in: Dieter Nellen/Jürgen Tietz (Hg.), Vom Klang der Architektur. Eckhard Gerber, Berlin 2019, S. 204–208, S. 207f.
- 4 »Genius Loci« S. 55f. Frank R. Werner (Hg.), Eckhard Gerber. Baukunst. Bauten und Projekte 1966–2013, Berlin 2013, S. 108–115 und S. 168–170. Falk Jaeger, Weiterbau als Passion, in: Nellen/Tietz, Vom Klang der Architektur, S. 230–234, S. 230f. Boris Schade Bünsow, Die offensichtlichen Lösungen muss man vermeiden. Eckhard Gerber spricht im Interview über die Braunschweiger Schule, Topografie und Jazzmusik, in: Bauwelt 111 (2020), H. 12, S. 8–9.
- 5 »Genius Loci«, S. 57.
- 6 Barbara Welzel, Arbeit am Bild der Stadt – Das Fensterbild im Dortmund U, in: Felix Dobbert/Uschi Huber/Barbara Welzel (Hg.), 45ct. Stadtansichten – Fotografische Postkarten zwischen Dortmund und Siegen, Dortmund 2016, S. 104–109.
- 7 Klaus-Peter Busse/Barbara Welzel mit weiteren Autoren, Stadtpäher im Dortmunder U. Baukultur in Schule und Universität, hg. von der Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg 2014. Langemeyer, Engagement für Stadtbild und Stadtgesellschaft, S. 204.

# EIN HAUS IN DER STRASSENLANDSCHAFT U-FOTOS BARBARA WELZEL

»Häuser zu betrachten ist eine Kunst. Man muss sehen lernen, wie ein Gebäude in der Landschaft oder einer Straßenlandschaft situiert ist. Man muss entdecken, wie viel Raum es in der Welt einnimmt, wie viel es davon verdrängt.« Edmund de Waal

A

Foto-Essay TU Dortmund im U,  
Felix Dobbert, 2015, ©VG Bild-Kunst,  
Bonn 2020.

B

Foto-Essay TU Dortmund im U,  
Felix Dobbert, 2015, ©VG Bild-Kunst,  
Bonn 2020.

C

PE-Handabzüge s/w, Kaltnadel-  
radierung, Same same but  
different, Mareile Zimmermann  
(früher Vaags), 2012/2013.

D

Inkjet Pigmentdrucke, Spukhafte  
Fernwirkung, Judith Klein, 2012/2013.

E

Inkjet Pigmentdrucke, Weißräume,  
Katrin Voidel, 2012/2013.

F

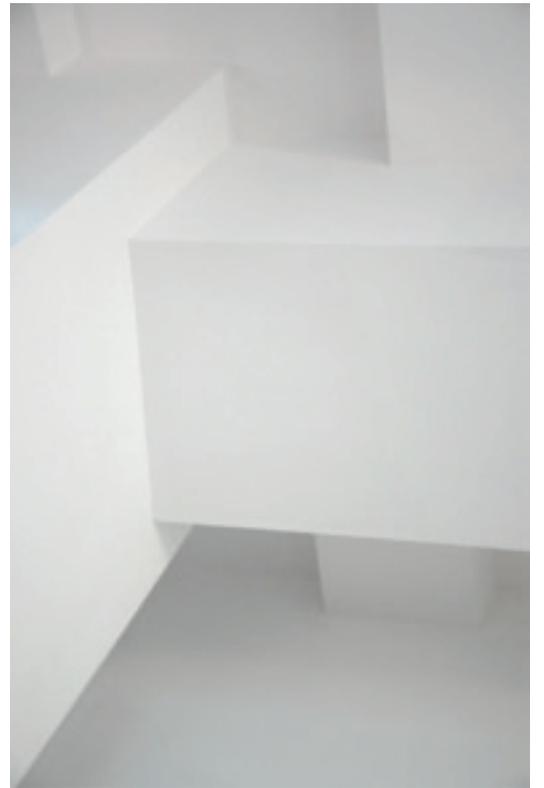
Werkprozess Foto-Essay  
Das Dortmunder U, Lukas Höhler,  
2020.





C

E





A



D



B

F



F



F



Das Haus. Das Dortmunder U besetzt eine städtebauliche und stadt-historische Scharnierstelle (#Miniatur DortmunderU). Das Bauwerk ist 1926/1927 als Industriebau entstanden – darin vergleichbar dem 1928 begonnenen Schacht XII der Zeche Zollverein. Die beiden Monumente teilen, wenn auch auf unterschiedliche Weise, architektonische Ambitionen. Während Zollverein in seiner neusachlichen Formensprache als schönste Zeche der Welt gepriesen wurde (und wird), schrieb das Gebäude der Unionbrauerei als frühes Hochhaus in Dortmund Geschichte, bevor es – dieses Schicksal des Strukturwandels mit vielen anderen Industriebauten im Ruhrgebiet teilend – außer Gebrauch fiel, zu verfallen drohte, unter Denkmalschutz gestellt wurde, um schließlich – wie auch Zollverein – in einen Kulturbau transformiert zu werden. Doch anders als Zollern II/IV, das erste als solches ausgewiesene Industriedenkmal der Region, anders als die Kokerei Hansa in Dortmund oder Zollverein in Essen liegt das Dortmunder U nicht an der Peripherie der Großstadt, sondern nur wenige Schritte von der historischen Innenstadt entfernt und wird dieser heute im Grunde zugerechnet. Infolge der Transformation in einen Kulturbau schiebt sich der Bau in seiner städtebaulichen Semantik gewissermaßen in die Ringstraßenbebauung, die den Wall im 19. Jahrhundert durch Kulturbauten – das Theater, das Museum (seinerseits bereits ein transformierter Bau des Industriezeitalters; #Miniatur Baukunstarchiv) – und auch die monumentale Synagoge im s der Großstadtwerdung Dortmunds umformatierte (#Essay Die Tradition der Kulturbauten).<sup>2</sup> Das U nimmt mithin eine ungewöhnliche, weil innerstädtische, Lage als Industriebau ein: Es stört jene Sehgewohnheiten, die in der Erinnerungskonstruktion »Industriekultur« für das Ruhrgebiet eindimensional festgeschrieben wurden.<sup>3</sup> Als Kulturbau bestärkt der zum Zentrum für Kunst und Kreativität transformierte Industriebau nämlich zugleich die städtische Tradition, die Kulturbauten seit der Großstadtwerdung integrativ einschließt – eine Tradition, die sich die Städte der Region Ruhr nach dem Zweiten Weltkrieg selbst abzusprechen schienen, um dann

im Gestus des Neuanfangs ambitionierte Kulturbauten ins Werk zu setzen (#Essay Im Wettbewerb).

Sehen lernen. Die Neuformation des Hauses und seiner städtischen Positionierung – Stichwort: Anbindung der Rheinischen Straße beziehungsweise des Union-Viertels an die City – waren Anlass genug, seit der Eröffnung des Zentrums für Kunst und Kreativität im Kontext der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 und der einhergehenden Eröffnung des Campus Stadt der Technischen Universität Dortmund auf der Hochschuletage im Dortmunder U in einer Reihe von (Kunst-) Projekten den Ort neu sehen zu lernen.<sup>4</sup> Zum fünfjährigen Jubiläum schuf Felix Dobbert 2015 den Foto-Essay »TU Dortmund im U«. <sup>5</sup> Der Stillleben-Fotograf inszenierte seine Bilder in kühler Beleuchtung: weiße Wände, die wuchtigen, weißen Deckenunterzüge, anthrazitfarbener Fußboden, Glaswände, spiegelnde Bilderrahmen – und dann zwischen den schwarzen Stühlen fünf grüne Stühle, die sich im Boden und den Bilderrahmen spiegeln und so dem Foto die Komposition eines Grisaille-Stilllebens mit erlesenen Farbakzenten verleihen (Abb. A). Diese Ästhetik liegt auch jener Fotografie zugrunde, in der Felix Dobbert die Öffnung des Raumes auf die umgebende Stadt in ein Bild bringt (Abb. B). Der gelbe Lichtschein der vom Büro Gerber Architekten in den Raum eingebrachten Lampen, die in ihrer skulpturalen Schlichtheit einem Stillleben-Blick mehr als entgegenkommen, setzen in diesem Bild die beiden Farbakzente. Die grünen Bäume und roten Häuser im Fensterausblick sind schemenhaft als summarische Angabe für Außenraum und umgebende Stadt zurückgenommen – im gleichzeitigen Wissen, dass sich diese Ausblicke, die Durchbrüche durch die dicken Wände des einstigen Gär- und Lagerhauses, erst der Transformation verdanken und daher entscheidend sind für die Neufassung des Genius loci, für die spezifische, in der Biographie dieses Ortes, fundierte Gestaltung.

302 Schon 2012 hatte Felix Dobbert als Fotografie-Dozent an der TU Dortmund mit »UFOTO« einen Beitrag zum Projekt »Stadtspäher

im Dortmunder U« verantwortet (#Essay StadtSPÄHER im Lock-down): »Mit dem Medium Fotografie verbindet sich noch immer der unzerstörbare Glaube an einen objektiven Zugang zur Welt und deren Dokumentation. So könnte man annehmen, dass bei einer thematischen Zuspitzung auf das Dortmunder U mit seiner markanten architektonischen Struktur haufenweise Bilder zustande kämen, die sich sehr ähneln. Die Stadtspäher haben sich jedoch mit sehr subjektiven Sichtweisen dem historischen Gebäude genähert [...].«<sup>6</sup> Drei seinerzeit entstandene Positionen mögen die Bandbreite aufzeigen. Mareile Zimmermann (früher: Vaags) überschreibt aktuelle Ansichten des U mit Darstellungen aus seiner Geschichte (Abb. C). In einem ersten Schritt wurden historische Fotografien als Vorbilder genutzt, um in der Technik der Kaltnadelradierung in transparente Kunststoffplatten zu zeichnen. Zugleich wurde das Gebäude von ihr selbst in der gleichen Ansicht fotografiert. Bei den Vergrößerungen führte Zimmermann schließlich beide Bilder zusammen, indem sie die transparente Kunststoffplatte mitbelichtete. Wie ein Erinnerungsnetz liegt so die untergegangene Zeitschicht auf der heutigen Ansicht. Seit 2012 interessiert das U als Diskursraum und als Aussichtsort auf die Stadt Judith Klein: seinerzeit im Medium der Fotografie, heute als Autorin und Regisseurin eines Audioguides (#Essay ZukunftsSPUREN). Unter dem Titel »Spukhafte Fernwirkung« widmete sie der Mediathek (Bibliothek), einer der rot gefassten Raumdurchdringungen des transformierten Gebäudes, eine Fotoserie. Als »Geister« montierte sie in die Aufnahmen des immer wieder menschenleeren Raumes Studierende der TU Dortmund bei engagierter Literaturrecherche, so auch in jene Aufnahme, die die Leseplätze vor dem Panoramablick in den Dortmunder Norden zeigt (Abb. D). »Ebenso lässt sich«, um noch einmal Felix Dobbert zu Wort kommen zu lassen, »die Fotografie in ihrer Ausschnitthaftigkeit nutzen, um formale Gegebenheiten bis ins Abstrakte zu reduzieren. Die Überführung des dreidimensionalen Raumes in die Fläche des Bildes führt zu Transformationen, die im realen Raum nicht begreifbar wären [...].«<sup>7</sup> Unter den UFOTOS

303

trifft dies sicher in besonderer Weise auf die Fotoserie »Weißräume« von Katrin Voidel zu, in der sie den markanten architektonischen Strukturen eindrucksvolle Bilder abgewinnt (Abb. E). Künstlerische Blicke treten in diesen Projekten immer von Neuem in Dialog mit wissenschaftlicher Erschließung von Orten und Bauten: Kunst und Wissenschaft vor Ort.<sup>8</sup> Deutlich wird im Miteinander der Perspektiven die Reichweite unterschiedlicher Annäherungswege und Erkenntnisformen. Zugleich fordern Kunst und Wissenschaft sich gegenseitig heraus. Die Bilder nehmen wissenschaftliche Erkenntnisse als Anstoß, neue Perspektiven zu suchen; die Wissenschaft stellt ihre Bilder im Hintergrund der sprachlichen Kommunikation in Frage und verlangt sich ab, unreflektierte Vorstellungen abzustreifen und zeitgemäße Bilder zu gewinnen.

U-Fotos: Ein Haus in der Straßenlandschaft. Lukas Höhler ist ein Bildsucher. Eingeladen, das Stadtbauten-Projekt mit einer Foto-Serie zum Dortmunder U zu bereichern, machte sich der 25jährige Fotograf auf die Suche nach experimentellen Standorten, um Blicke vom U auf die Stadt und Blicke aus der Stadt auf das U herauszudestillieren (#Foto-Essay).<sup>9</sup> Dabei entstanden Bilder vom »Haus in der Straßenlandschaft« – Bilder, die Un-Orte und Transiträume der Stadt mit der Landmarke zusammensehen, die die Trennung in »Denkmal« und »Quartier« – in einer Weise, die für Stadtansichten junger Menschen geradezu zwingend ist – hinter sich lassen; Bilder, die dem »Recht auf Stadt« Anschauung verleihen.<sup>10</sup> Kombiniert sind diese Stadtansichten mit Fotos, die besondere Standorte aufsuchen. Lukas Höhler verschaffte sich Zugang zu präzise ausgewählten Aussichtsarten: zur Dachkrone des Dortmunder U, oberhalb der allgemein zugänglichen »Kathedrale« im 7. Stockwerk, unmittelbar unter den vergoldeten Lettern, auf den Turm der Nikolaikirche, auf das Dach des Konrad-Klepping-Berufskollegs oder auf ein Flachdach am Dortmunder Hafen. Und dann gibt es Bilder, die das verbreitete Sprechen über das U »einfangen«: Wenn man mit dem Zug von Westen nach Dortmund

kommt... Immer gelingt es, ikonischen Seherwartungen erst gar nicht in die Nähe zu kommen. Vielmehr behaupten die Fotografien einen Eigen-Sinn gegenüber dem Dokumentarischen; genauer: Sie spielen mit dem Spannungsverhältnis zwischen Dokumentation und Eigen-Sinn. Diese Fotos sind gewissermaßen hyperdokumentarisch: wenn sich etwa der Turm der Stadtkirche St. Petri in einer Glastür spiegelt und auf der »falschen« Seite des Stadtpanoramas steht; wenn das U wie auf einem der gängigen Stadtfotos ins Bild gebracht scheint und sich bei genauem Sehen als Spiegelung in der Eingangstür eines Gebäudes im Unionviertel zu erkennen gibt. »Man muss entdecken, wie viel Raum es« – und hier sei das U eingesetzt – »in der Welt einnimmt, wie viel es davon verdrängt.« Die Fotografien bekräftigen, dass das U das Bild von Dortmund ändert, ihm mit der neuen Landmarke nicht nur einen neuen Akzent hinzufügt, sondern einen Zielpunkt der Stadtwahrnehmung einbringt. Doch lassen sie auch hier die Seherwartungen schlicht liegen und nehmen eine eigen-sinnige Sichtweise ein, wenn sie Bilder des U von Standorten aus zeigen, die in den alltäglichen Wegen der Stadt nicht aufscheinen, als wollten sie deutlich machen: auch hier – und hier auch noch..., etwa aus dem Glockenstuhl der Nikolaikirche heraus<sup>11</sup> oder in Spiegelungen, die sich dort auf dem Dach im Sucher einkreisen und verdichten lassen. Dieses »überall«, das »anywhere« – die vielen Irgendwas der Stadt: Das ist der Raum der Stadt, den das U – allgegenwärtig – einnimmt. Und was hat es verdrängt? Vielleicht lässt sich formulieren: Verdrängt wurde eine bipolare Wahrnehmung dieser Ruhrgebietsmetropole, die entweder die historische Innenstadt (einschließlich der Stadterweiterungen des Industriezeitalters) mit den Kirchtürmen als nicht-typisch oder die Industriekultur als nicht-städtisch codiert hat. Diese hyperdokumentarischen Fotografien bieten nicht allein eigen-sinnige Bilder vom »Haus in der Straßenlandschaft«, sondern präsentieren zugleich gültige Bildfindungen. Sie gestalten Stadt- und Hausansichten, die den künstlerischen Blick als Erkenntnisweg für Stadt anbieten und aufschließen.

Lukas Höhler sucht solche Bilder; er findet sie nicht einfach. Bei seinen Streifzügen durch die Stadt – tagsüber und nachts – fotografiert er, ganz schon in der digitalen Fotografie beheimatet, nicht an die Begrenztheit fotografischen Materialverbrauchs gebundenen, hunderte, wenn nicht tausende Aufnahmen. Schon in dieser Phase klettert und kriecht er auf seine Aussichtsplattformen, um besondere Blickwinkel einzukreisen. Aus der Fülle der Aufnahmen wählt er – Ausdrücke um sich ausbreitend (Abb. F) – in immer fortschreitender Reduktion der Motive und in zunehmender Konzentration der Bildfindung, auch in der Entscheidung zwischen Farbe und Schwarzweiß, schließlich ein finales Foto aus. »Häuser« wie das U so »zu betrachten ist eine Kunst«.

## Anmerkungen

- 1 Edmund de Waal, *Der Hase mit den Bernstein-  
augen. Das verborgene Erbe der Familie  
Ephrussi, aus dem Englischen von Brigitte  
Hilzenauer*, Wien 2011, S. 32.
- 2 Vgl. Stefan Mühlhofer/Wolfgang Sonne/  
Barbara Welzel (Hg.), *Dortmunder Passagen.  
Ein Stadtführer*, Berlin 2019; diese Publikation  
stellt ein integriertes Narrativ historischer  
Zeitschichten, topographischer Strukturen  
und materieller Überlieferung der Großstadt  
Dortmund zur Diskussion.
- 3 Vgl. Stefan Berger, *Ankerpunkt regionaler  
Identität. Erinnerungsort Industriekultur*, in:  
Stefan Berger et al. (Hg.): *Zeit-Räume Ruhr.  
Erinnerungsorte des Ruhrgebiets*, Essen 2019,  
S. 500–516.
- 4 Den Anfang machte bereits 2010 das Projekt  
U-Westend; Klaus Peter Busse/Rudolf Preuss/  
Kurt Wettengl (Hg.), *U-Westend*, Norderstedt  
2011. Die Vernetzung mit der historischen  
Innenstadt thematisiert Barbara Welzel, *Das  
Projekt »StadtKulturRaum«*. Vom Hellweg zur  
Rheinischen Straße, in: ebd., S. 55–60 und  
156–167.
- 5 Candan Bayram/Klaus-Peter Busse/Barbara  
Welzel (Hg.), *TU Dortmund im U*. Mit einem  
Foto-Essay von Felix Dobbert, Oberhausen  
2015, S. 18–35.
- 6 Felix Dobbert, *UFOTO*, in: Klaus-Peter Busse/  
Barbara Welzel mit weiteren Autoren, *Stadt-  
späher im Dortmunder U. Baukultur in Schule  
und Universität*, hg. von der Wüstenrot  
Stiftung, Ludwigsburg 2014, S. 19 (die Foto-  
projekte S. 18–27).
- 7 Ebd.
- 8 Vgl. stellvertretend Bettina van Haaren/  
Barbara Welzel (Hg.), *Doppelt im Visier. Kunst  
und Wissenschaft in der Immanuelkirche in  
Dortmund-Marten und in der Zeche Zollern II/  
IV in Dortmund-Bövinghausen*,  
Norderstedt 2009.
- 9 »Ein Haus in der Straßenlandschaft«:  
*Das Dortmunder U*. Ein Foto-Essay von  
Lukas Höhler, hg. von Felix Dobbert/Niklas  
Gliesmann/Barbara Welzel, Dortmund 2020.
- 10 Vgl. Barbara Welzel, *Arbeit am Bild der  
Stadt – Das Fensterbild im Dortmund U*, in:  
Felix Dobbert/Uschi Huber/Barbara Welzel  
(Hg.), 45ct. *Stadtansichten – Fotografische  
Postkarten zwischen Dortmund und Siegen*,  
Dortmund 2016, S. 104–109; dies., *Zugehö-  
rigkeit vor Ort: Stadt als Bildungsraum*, in:  
*Jahrbuch Historische Bildungsforschung 22*  
(2017), S. 81–104. Zum Recht auf Stadt noch  
immer: Henri Lefebvre, *Das Recht auf Stadt*  
(1968), aus dem Französischen von Birgit  
Althaler. Mit einem Vorwort von Christoph  
Schäfer, Hamburg 2016; das Recht auf Stadt  
spielt jetzt auch eine entscheidende Rolle in:  
*Neue urbane Agenda, Erklärung von Quito  
zu nachhaltigen Städten und Menschengesied-  
lungen für alle*, UNO-Resolution 2016;  
[https://www.un.org/Depts/german/gv-71/  
band1/ar71256.pdf](https://www.un.org/Depts/german/gv-71/band1/ar71256.pdf).
- 11 Zur Nikolaikirche stellvertretend: Mühlhofer/  
Sonne/Welzel 2019, S. 160f.

IM REVIER  
DER TRANS-  
PARENZEN  
ARCHITEKTUR-  
DISKURSE FÜR  
EINE NACHKRIEGS-  
GESELLSCHAFT  
CHRISTOS  
STREMMENOS



Der Reinoldi-Lichthof des Baukunstarchivs NRW während der Eröffnungsausstellung »Eins zwei drei Baukunstarchiv«, Fotograf: Detlef Podehl, 2018.

2



Blick auf den Werkstattflügel des von Walter Gropius 1926 erbauten Bauhaus-Gebäudes in Dessau, Fotograf: Dennis Gilbert.

3

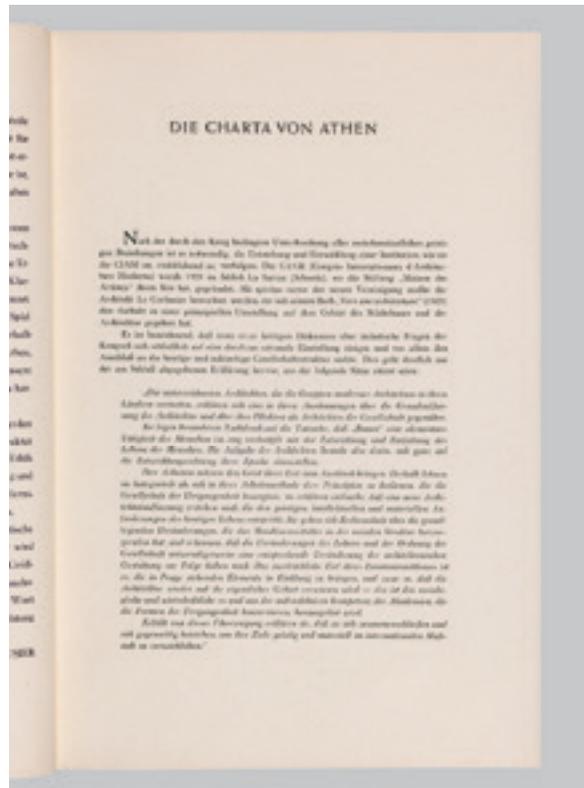


Die 1927 von Le Corbusier erbaute Villa Stein in Garches, Fotograf: Francis Rowland Yerbury, 1930, © AA Photo Library.

4

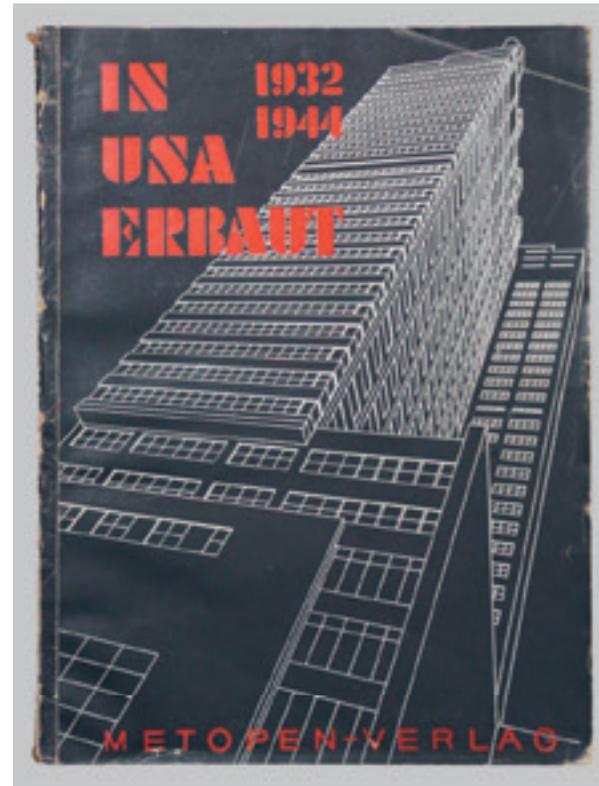


4



Katalog zur Ausstellung »Französische Architektur- und Städtebauausstellung 1948/1949« im Museum am Ostwall mit einer deutschsprachigen Veröffentlichung der »Charta von Athen«, 1948.

5



Katalog zur MoMA-Ausstellung »In USA erbaut – 1932-1944«, 1948.

6



Plakat der Ausstellung »Walter Gropius: Ein Weg zur Einheit künstlerischer Gestaltung« im Museum am Ostwall, 1953, © Museum Ostwall.

7



Präsentation des Dessauer Bauhausgebäudes von Walter Gropius in der Ausstellung »Modern Architecture: International Exhibition«, im MoMA in New York, Fotograf: George H. Van Anda, 1932, © The Museum of Modern Art, New York.

8



Das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen am Abend, Fotograf: Thomas Robbin, 2007.

Joan Crawford Steele präsentiert das Modell des Musiktheaters im Revier während der Ausstellung »the new theatre in Germany« in den Pepsi-Cola World Headquarters in New York, 1961, Baukunstarchiv NRW, Bestand Werner Ruhnau.



Faltblatt zur Ausstellung »the new theatre in Germany« in den Pepsi-Cola World Headquarters in New York, 1961, Baukunstarchiv NRW, Bestand Werner Ruhnau.

»Nach dem Gesagten können wir wohl von einer »Glaskultur« sprechen. Das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln. Und es ist nun nur zu wünschen, daß die neue Glaskultur nicht allzu viele Gegner findet.«<sup>1</sup> Paul Scheerbart

Mit 1000 Feuern, farbigen Installationen und Programmparcours eröffnete am 9.1.2010 feierlich in einer weißverschneiten Landschaft im Essener Norden die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010. Mit großmaßstäblichen Klinker- und Stahlarchitekturen des Weltkulturerbes Zeche Zollverein im Hintergrund wurden Bilder in die Welt getragen, die sich vor einer erwartbaren Kulisse Ruhrgebiet aufbauten. Die Kulturhauptstadt wurde in der Folge über das gesamte Jahr an diversen Orten abgehalten und zeigte einen andersartigen Austragungsort auf, der fern gewöhnlicher Konnotationen komplexer und bunter konstruiert ist und in gewisser Weise Parallelen zur Biennale in Venedig aufzeigt. Die Biennale lebt von der Diversität und Widersprüchlichkeit ihrer Veranstaltungsorte, die zwei komplementäre Strukturen einander ergänzt: ein großmaßstäbliches Rückgrat, das »Arsenale«, die einstigen Werftanlagen, und die »Giardini«, eine Parkanlage mit verstreuten nationalen Ausstellungspavillons, die sich in jeweils ganz eigenen Architekturen präsentieren. Mit einem Arsenal von für Kultur umgewidmeten Industriedenkmalern – Zeche Zollverein, Dortmunder U und das ehemalige Landesoberbergamt in Dortmund – und einer Landschaft, die sich in gesättigten Grüntönen inmitten der dicht an dicht liegenden Städten ausbreitet, mit Kulturbauten, die als Vertreter ihrer Städte eine Kulturlandschaft Ruhr mit Museen, Theatern und Opernhäusern sprenkeln, zeigt das Ruhrgebiet als Austragungsort von Kunst und Kultur in einem größeren Maßstab durchaus Analogien zur Biennale auf.

Viele dieser städtischen Vertreter, die sich als Tempel, Glaskisten, Pavillons, perforierte Monolithe und raumumpülte Kubaturen präsentieren, sind in den Wiederaufbaujahren nach dem Zweiten Weltkrieg

318 entstanden und zeugen von einer Zeit, in der nach den Jahren der Nazi-herrschaft auf internationale Vorbilder zurückgegriffen wurde, die einst auch mit deutschen Beiträgen maßgeblich mit erdacht worden waren. Das 1946 gegründete Bundesland Nordrhein-Westfalen und hier im Besonderen das Ruhrgebiet wurden zur Triebfeder gesellschaftlicher Emanzipationsbestrebungen, die sich in Raumkonzeption wie Transparenz, Niederschwelligkeit, Offenheit, Flexibilität, Zweckmäßigkeit und Abstraktion artikulierten und sich in einer ungewöhnlich hohen Anzahl gebauter Beispiele widerspiegeln.<sup>2</sup> Zugleich forcierte man im Ruhrgebiet, vor allem im 1949 eröffneten Dortmunder Museum am Ostwall, den zeitgenössischen Diskurs durch die Präsentation und Wiedereinführung von Architektur-Avantgarden und städtebaulichen Konzeptionen des frühen 20. Jahrhunderts.

Ein Lichthof der Transparenzen. Das heutige Baukunstarchiv NRW (#Miniatur Baukunstarchiv), das zum vorgenannten Arsenal einstiger industrieller Infrastruktur zählt, erlangte über die Zeit durch eine Reihe vorgenommener Perforationen transparente Eigenschaften. Der 1875 als Landesoberbergamt eröffnete massive Klinkerbau wurde bereits 1911 zum Städtischen Kunst- und Gewerbemuseum umgewandelt. Dadurch erfuhr das Bauwerk einen der prägnantesten und nachhaltigsten Eingriffe in seiner Geschichte: die Verbreiterung und Glasüberdachung des ursprünglich zweckmäßig klein angelegten Innenhofs. Mit nur acht Schritten und fünf Stufen erreichte man vom geschäftigen Wallring von nun an das Herz des Hauses, den Lichthof. Der in seinem Äußeren monolithisch wirkende Baukörper zeigt sich in seinem Inneren, wie von Licht ausgehöhlt, entmaterialisiert (Abb.1). Dieser Eingriff erweist sich jedoch in seinen räumlichen Auswirkungen als weit komplexer. Durch das Stülpen des Hofes nach innen wird eine zuvor außenliegende Fassade zu einer inneren. Durch den Teilrückbau von Wänden zur Verbreiterung des Lichthofes werden zuvor tieferliegende Räume sichtbar und mit neuen Situationen räumlich konfrontiert und zusammengefügt. Hinter den Laibungen der

ehemaligen Fensteröffnungen und weiteren vorgenommenen Perforationen der Lichthofwände, erfährt der Raum eine Gliederung in unterschiedliche Tiefen. Graduelle Überlagerungen von einem Geschehen, das sich vor und auf den Flächen der Lichthofwände hervorhebt, und tieferen Schichten, die sich durch Einblicke durch die Perforationen hinter der Lichthofwand fragmentiert andeuten, erzeugen räumliche Qualitäten von Simultanität und Ambivalenz, die als eine Form übertragener Transparenz klassifiziert werden können; in der Art, wie sie Colin Rowe und Robert Slutzky in ihrem Essay »Transparency« exemplarisch vorgenommen haben. Beobachtungen an Gemälden auf die Architektur übertragend sehen sie in der großflächigen Verglasung des Werkstattflügels des Dessauer Bauhausgebäudes von Walter Gropius eigentliche Transparenz thematisiert, welche dahinterliegende tektonische Elemente eindeutig zu erkennen gibt (Abb.2). Bei Le Corbusier hingegen sehen sie eine durch kubistische Verfahren hergeleitete Transparenz ins Architektonische übersetzt – die anhand tektonisch-plastischer Elemente räumliche Schichtungen und Gliederungen vornimmt, indem sie in einer Frontalansicht zu einer definierten Bezugsebene räumlich in Beziehung zueinander gesetzt werden und den Raum in Fragmentierungen transparent wiedergeben (Abb.3). In dieser Einordnung hat der Lichthof des Baukunstarchivs mit den vorgenannten durch den Rückbau entstandenen neuen räumlichen Konfrontationen und Gefügen, Qualitäten eines fragmentierten Raumes mehrdeutiger Transparenz im übertragenen Sinne erlangt. Die räumlich-transparenten Eigenschaften von Simultanität und Ambivalenz wusste Leonie Reygers, die Direktorin des 1949 eröffneten Museums am Ostwall, in der Nachkriegszeit gekonnt auszuschöpfen und programmatisch zu erweitern. Aus dem perforierten Lichthof der Transparenz heraus und noch inmitten des Kriegsruinenzustands thematisierte sie in zahlreichen Ausstellungen und Veranstaltungen zeitgenössische Kunst, Architektur, Industrielle Werkform und Kunsthandwerk und suchte die »entarteten« Avantgarden der Vorkriegszeit nun der Nachkriegsgesellschaft (wieder) nahezubringen. Der Lichthof

319

320 des Museums am Ostwall wurde zum Forum der Wiedereinführung der Modernen der Architektur und des Städtebaus der Vorkriegszeit. 1949 wurde die Ausstellungstätigkeit in einem teilwiedererrichteten Bereich begonnen. Noch vor ihrer ersten thematischen Kunstaustellung zeigte Reygers vom 15.3.–6.4.1949 eine erste Architekturausstellung im Lichthof inmitten der kriegsgezeichneten Museumsruine: die »Französische Architektur- und Städtebauausstellung« (Abb. 4). Die von der Französischen Militärregierung bereitgestellte und durch eine Initiative von Bertrand Monnet organisierte Schau tourte ab 1948 durch westdeutsche Großstädte.<sup>3</sup> Das großangelegte Ausstellungsprojekt sollte »eine noch nie dagewesene Synthese der französischen Architektur und des Städtebaus in seiner Gesamtheit zeigen«<sup>4</sup> und verstand sich als Gegenpol zur gleichzeitigen, durch die Amerikanische Militärregierung organisierten MoMa-Ausstellung »In USA erbaut – 1932–1944« (Abb. 5). Die aus Schautafeln und Modellen zusammengesetzte Schau zeigte in einer ersten Abteilung eine Retrospektive französischer Beiträge zur Baugeschichte, um im Weiteren hauptsächlich die französischen reformistischen Bestrebungen der Zwischenkriegszeit zu akzentuieren. Eines der zentralen Anliegen des Projekts war es, die dem deutschen Publikum weniger bekannte »Charta von Athen«, »die heute fast überall befolgt wird, ausführlich wiederzugeben«.<sup>5</sup>

Die in einem anderen lichtdurchfluteten Hof 16 Jahre zuvor im neoklassizistischen Atrium der Technischen Universität von Athen während des IV. CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne verhandelten Thesen entstanden als Kritik an der Stadt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Der IV. CIAM, der am 29.7.1933 mit einer legendären Schiffspassage von Marseille nach Piräus eröffnete, kann zu den folgenreichsten und durchaus missinterpretierten Momenten der Architekturgeschichte gezählt werden. Seit der Gründung 1928 hatten der CIAM die Belange der modernen Architektur endgültig zu einer internationalen Angelegenheit erhoben, die – in

321 einem Wechselspiel mit durch nationale Gruppen eingebrachten, als international relevant klassifizierten Standpunkten und Themen – in Kongressen verhandelt wurden. Der IV. CIAM »Die Funktionelle Stadt« sollte nun die Sphäre der Internationalen Moderne auch um die Belange der Stadt erweitern. Die monierten Verhältnisse in den europäischen Städten, die gefangen in vornehmlich beengter vorindustrieller Bausubstanz mit Industrialisierung und Motorisierung nicht Schritt halten konnten,<sup>6</sup> wurden anhand kartenbasierter Bestandsaufnahmen zu 34 Städten analysiert. Eine Verbesserung der Lebensverhältnisse mit Garantie von Luft, Licht, Raum und Grün für alle sollte durch eine aus dem Bestand heraus entwickelte Zonierung der Stadt nach Wohnen, Arbeiten, Erholung und Verkehr erfolgen.<sup>7</sup> Durch Abwesenheit wichtiger Stimmen aus Deutschland wie von Hannes Mayer und Walter Gropius wurden im Kongress soziale und politische Aspekte des Städtebaus ausgeblendet und durch den Funktionalismus, wie ihn Le Corbusier vertrat, dominiert. Le Corbusier veröffentlicht in Folge eigenmächtig zu Kriegszeiten 1943 in Paris anonym, als Le Groupe CIAM-France, die Ergebnisse des IV. CIAM und goss sie in manifestartiger redigierter Form zur »Charta von Athen« – die Funktionelle Stadt,<sup>8</sup> welche unter diesem Titel in der Nachkriegszeit, Bekanntheit erlangen sollte. Unter Missachtung des in Athen empfohlenen bestandsbasierten Vorgehens wurde daraus ein Regelwerk, das eine klare Zonierung der Stadt nach »Funktionen« vorsah. Er konditionierte somit die Rezeptionsgeschichte des IV. CIAM als »Charta von Athen«, die im Anschluss international folgenreiche Auswirkungen auf die Entwicklung der Städte haben sollte und deren Bewertung die Baugeschichte bis heute beschäftigt. Dem deutschen Publikum wurden die manifestartig formulierten Thesen in einer Situation präsentiert, als die monierten Missstände der historischen Stadt nun größtenteils als Kriegsrüinen um sie herum in Trümmern lagen. Sie beeinflussten in der Folge viele autogerechte und aufgelockerte Stadt- und Verkehrsplanungen, wie sie etwa in Dortmund im verkehrsgerechten Umbau des Wallrings erfolgte.

322 Zusätzlich zur baugeschichtlichen Retrospektive und der Präsentation der »Charta von Athen« zeigte die Schau Konzeptionen zum Wiederaufbau kriegszerstörter französischer Städte: etwa Le Corbusiers Planungen für La Pallice nach den »Charta«-Leitlinien oder August Perrets Pläne für Le Havre, in denen Baumassen in moderner Formensprache Stadtraum, wie Straßen und Plätze, in tradierter Weise formten. Ergänzend wurden Konzeptionen zu Inneneinrichtungen, Möbel und Wandteppiche präsentiert. In dieser Synthese war die Dortmunder Schau im Geiste der Museumsleiterin Leonie Reygers, die stets alle Bereiche des Lebens und der Kunst unter dem Dach der Architektur zu vereinen suchte. Der Dortmunder Stadtrat Dr. Delfts attestierte in seinem Grußwort zur Eröffnung im Beisein zahlreicher Vertreter des öffentlichen Lebens und der Behörden dem Vorhaben, einen Beitrag zu leisten, »die Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich (wieder-)herzustellen, die unbedingt nötig sei«<sup>9</sup>. Für Alfons Leitl, der nach einem Besuch der Schau 1949 in Köln für die Zeitschrift »baukunst und werkform« einen Bericht verfasste, zählte sie zu den »aufregendsten und anstrengendsten Veranstaltungen«<sup>10</sup> seit Kriegsende.

Mit Anbruch des Jahres 1953 wurde mit Veröffentlichung des Aufsatzes von Rudolf Schwarz »Bilde Künstler, rede nicht«<sup>11</sup> in der Bundesrepublik die Bauhaus-Debatte ausgelöst. Mit einem frontalen Angriff, der Walter Gropius und den »begnügte[n] Kubisten« des Bauhauses galt, die ihr Glück im Bau von »Glaswürfel[n]«, die sie »funktionalistisch ausrechnen«<sup>12</sup>, suchten, entfachte Schwarz einen Streit um die Deutungshoheit der Moderne in der Bundesrepublik. Aufgrund der Wortwahl und der unsachlichen Form des Angriffs des konservativen Architekten Schwarz solidarisierten sich die meisten Architekten mit Gropius; in der Folge wurde die Debatte um andere Auslegungen der Moderne beendet.<sup>13</sup>

Inmitten des hitzig verlaufenden Streits zeigt Leonie Reygers vom 6.–30.6.1953 die Ausstellung »Walter Gropius – Ein Weg zur Einheit künstlerischer Gestalt«<sup>14</sup> (Abb. 6). Gropius sowie die Mehrzahl der Bauhaus-Mitglieder waren nach den politisch motivierten Schließungen

der Schulen in Weimar, Dessau und Berlin ins amerikanische Exil getrieben worden. Die Bauhausrezeption in den USA wurde jedoch schon vor dem Eintreffen der Exilanten eingeleitet. Das durch Henry-Russell Hitchcock und Philip C. Johnson kuratierte MoMa-Ausstellungsprojekt »Modern architecture: international exhibition«<sup>15</sup> von 1932 nahm eine Kanonisierung des Bauhauses und anderer moderner Strömungen vor und vereinte sie zu einer weißen und gläsernen Moderne unter dem kaum differenzierenden Überbegriff International Style (Abb. 7). Die Stilisierung und Simplifizierung führte in den USA zu einer weit verbreiteten Aneignung, galt dieses Formen-Repertoire der Transparenzen und der zweckmäßigen Abstraktion doch als Sinnbild einer fortschrittsorientierten rationalen und weltoffenen Gesellschaft. Die Wiedereinführung des Bauhauses im Westteil Nachkriegsdeutschlands erfolgte in einem Klima dynamisierter USA-Orientierung, als Erfindung eines demokratischen Deutschlands der Weimarer Republik und in der stileinordnenden Rezeption, wie sie in Übersee vorgenommen wurde.

Die Ausstellung am Ostwall ist als Versuch einer korrigierenden Annäherung zu bewerten, welche die Ideen Gropius' und das Bauhaus in der Art präsentierte, wie sie während dessen Direktorenschaft praktiziert wurden – als Haltung und keineswegs als Stil. Neben einer Reihe von Projekten, die nach der Schwarz'schen Einordnung unter die Kategorie »Glaswürfel« und »Glaskisten« fallen, wie das Fagus-Werk (1911) und das Dessauer Bauhaus-Gebäude (1925), zeigte die Schau zudem die Meisterhäuser in Dessau (1925), das »Totaltheater« für Erwin Piscator (1927), die Werkbundaustellung in Paris (1930), in den USA ab 1938 realisierte Wohnhäuser, das Harvard Graduate Center (1949) sowie Möbel und Leuchten-Entwürfe. Mit Manifest, Gestaltungslehre und studentischen Projekten war eine große Abteilerung der Bauhauslehre gewidmet. Zur Eröffnung hielt der aus Düsseldorf angereiste Ministerialdirektor im Wiederaufbauministerium NRW, Dr. Konrad Rühl, eine Rede. Für Leonie Reygers zählte neben dem »Blauen Reiter« und der Künstlergruppe »Brücke« das Bauhaus

323

324 zu den wichtigsten Vertretern der deutschen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>16</sup> Zu seinen Errungenschaften zählte sie die Idee der Vereinigung aller Künste unter der Leitung der Architektur zur Gestalt des Bauwerks der Zukunft, eine Renaissance der Idee der mittelalterlichen Bauhütte, die sie auch in ihrem Museum praktizierte. Des Weiteren stellte sie fest, dass das Bauhaus »nicht tot sei, sondern seine Früchte in mannigfaltiger Weise weiterleben«.<sup>17</sup>

Hommage an die Glaskiste: Arbeiten am Transparenzbegriff. Dass die Ideen des Bauhauses nicht tot waren, sondern in den 1950er Jahren lebendige Inspirationsquelle wurden, davon zeugt ein anderes Projekt im Ruhrgebiet, das den Anspruch des Zusammenwirkens der Künste unter dem Dach der Architektur prominent zelebrierte. Werner Ruhnau, Architekt des 1959 erbauten Musiktheaters im Revier, versammelte Experten, Ingenieure, Techniker und Internationale Künstler wie Yves Klein, Jean Tinguely, Robert Adams, Norbert Kricke, Paul Dierkes um sich und schuf eine moderne Version der Bauhütte Gelsenkirchener Ausprägung. Der kreative Entstehungsprozess und die Art, wie die Anforderungen der Aufgabe in Raumkonzeptionen der Transparenz überführt wurden, zeugen von einer Haltung Gropius'schen Bauhauses. Ruhnau erschuf einen weltweit vielbeachteten Theaterneubau (#Miniatur Musiktheater im Revier; #Essay Im Wettbewerb), in dessen Zentrum eine »Glaskiste« steht – in der Art, wie sie Rudolf Schwarz 1953 kritisierte. Indem der Architekt die gläserne Kiste um eine Etage über Straßenniveau hebt und sie auf einen leicht zurückspringenden anthrazitfarbenen Sockel positioniert, wirkt sie aus der Fußgängerperspektive erhaben, über dem gepflasterten Teppich der Stadt schwebend. Im Gegensatz zu Gropius, der den Dessauer Werkstattflügel mit gläsernen Ecken ausstattet, um vor allem die frei in den Raum ragenden Atelieretagen zu inszenieren, nimmt der Architekt hier eine kontrastreiche Einrahmung der Glasfront vor und lenkt den Blick fern von der gläsernen Oberfläche tief hinein in das Innere des Hauses (Abb. 8).

Die speziell für das Haus produzierte Kunst erfüllt hier keinen vermeintlich dekorativen Zweck, sondern wirkt in einer Verschmelzung mit architektonischen Elementen raumkonstituierend: Sie definiert, formt, organisiert, gliedert und veredelt Raum. Schon der Zugang zum Haus erfolgt durch ein Kunstwerk. Nähert man sich dem Theater in der Frontalansicht von der Ebertstraße, wird Robert Adams' vorgelagertes Betonrelief sichtbar, hinter welchem wie an einem steinernen Paravent die Theatergäste scheinbar verschwinden, um über die transparente halbzyllindrische Treppenanlage auf der Ebene des Hauptfoyers wieder aufzutauchen und von den auf Stützen aufgestellten, raumhoch inszenierten blauen Schwammreliefs von Yves Klein umschlossen zu werden.

Dass der Interpretationsspielraum des Begriffs Transparenz in klaren Klassifizierungen, wie sie im von Rowe und Slutzky 1955/1956, gleichzeitig zur Bauzeit des Musiktheaters verfassten Aufsatzes »Transparency« vorgenommen wurde, nicht ausgeschöpft ist, zeigt dieses Projekt, das in seiner prozesshaften Entstehungsgeschichte um das Erzeugen räumlicher Qualitäten bemüht ist, die einem aktiven Arbeiten am Begriff der Transparenz gleichkommen. Vor und hinter einer vermeintlich durchsichtigen Glasfassade eindeutiger physischer Transparenz wird eine vielschichtige, komplexe und gegliederte Transparenz aufgebaut, die durch räumliche Überlagerungen mehrdeutig und ambivalent erscheint und die erst durch die Bewegung im Raum erschlossen wird. Die transparente Oberfläche des gläsernen Schaufensters wird zur Referenzebene von einem vorgelagerten, wie das die Eingangsfigur formende Relief und die dahinterliegenden tektonischen Schichten, die mit der Kunst verschmelzen und begehbare Raumstrukturen erzeugen. In dieser Hinsicht haben wir es hier mit zwei simultanen Milieus von Transparenzen zu tun, die an der transluziden Oberfläche der Glaskiste generiert werden – eindeutige und mehrdeutige Transparenz.

Der Gelsenkirchener Theaterbau erlangte gleich zur Eröffnung 1959 internationale Reputation. Die New York Times bezeichnete in einem ausführlichen Bericht den Bau als »festive and glamorous«<sup>18</sup>, und die

326 britische Sunday Times gar als »the most advanced – and satisfactory – in the world«<sup>19</sup>. Es folgten Einladungen zur Teilnahme an Ausstellungen wie in Paris, Wien und 1961 in New York. Zur Vernissage der Ausstellung »The new theatre in Germany« am 5.2.1961 luden die Veranstalterinnen, der Hollywoodstar Joan Crawford Steele und die Mitbegründerin des New York City Center Theatre Jean Dalrymple mehr als 750 Gäste ein; unter ihnen Berühmtheiten wie Marlene Dietrich, Gloria Swanson, John Steinbeck, Henry Fonda oder Otto Preminger. Das amerikanische Publikum zeigte großes Interesse an den Entwicklungen des Neuen Deutschen Theaters, sowohl an Produktion wie auch den zahlreichen Theaterneubauten, die in Deutschland der 1950er Jahre realisiert wurden (Abb. 9). Die Popularität moderner Architektur in Bauhaus-Prägung seinerzeit lässt sich nicht ausdrucksvoller beschreiben als mit einem Foto der hinter dem Modell des Gelsenkirchener Musiktheaters euphorisch posierenden Schauspielerin Joan Crawford (Abb. 10). Mit der New Yorker Ausstellung wurde, nach den Jahren des Architektur-Rücktransfers aus Übersee, zeitgenössische Architektur, die im Deutschland der Nachkriegszeit konzipiert wurde, dem amerikanischen Publikum präsentiert. Die Einzigartigkeit des Projektes liegt in den multiplen Qualitäten von Transparenz, die es über ein gläsernes Schaufenster in Verschränkungen von Stadt und Theaterraum erzeugt; einer Art Fortentwicklung der Bauhaus-Idee.

Die hier beschriebenen Qualitäten von Transparenz, Niederschwelligkeit und Offenheit werden auch in vielen weiteren Kulturbauten des Ruhrgebiets baulich verhandelt. Mit ihren individuellen Architekturen finden sie sich wie städtische Stellvertreter moderner Strömungen ihrer Zeit kontextualisiert in einer übergeordneten Kulturlandschaft Ruhr wieder. In ihnen wurden Themen der freiheitlich demokratischen Gesellschaft räumlich artikuliert und in Architekturen überführt, die das Gesellschaftliche in Beziehung zum Städtischen suchten und in physisch materielle oder übertragen anzueigene Transparenzen übersetzten.

## Anmerkungen

- 1 Paul Scheerbart, CXI – Die Glaskultur, in: Paul Scheerbart, Glasarchitektur, Berlin 1914, S. 125.
- 2 Vgl. Thorsten Scheer, Kein Bauhaus im Westen!? Abstraktion, Stilisierung und die Bonner Republik, in: Thorsten Scheer (Hg.), Neues Bauen im Westen, Köln 2019, S. 104–114.
- 3 Die Ausstellung wurde vom Bureau de l'Expansion Artistique (Division de l'Éducation Publique) Commandement en Chef Français en Allemagne durch eine Initiative von Bertrand Monnet organisiert. Sie tourte ab 1948 zunächst durch die Städte der französischen Besatzungszone Freiburg, Mainz sowie Trier und wurde ab 1949 außerhalb dieser Zone in Köln, Dortmund, Hannover, Stuttgart, München sowie Friedrichshafen gezeigt.
- 4 Zitiert nach: Jean-Louis Cohen/Hartmut Frank/Volker Ziegler (Hg.), Ein neues Mainz? Kontroversen um die Gestalt der Stadt nach 1945, Berlin/Boston 2019, S. 35.
- 5 Bertrand Monnet, Einführung, in: Französische Architektur- und Städtebauausstellung – 1948/49, Ausst.-Kat. hg. von Bertrand Monnet im Auftrag des Bureau de l'Expansion Artistique (Division de l'Éducation Publique), Rastatt 1948, S. 7.
- 6 Zusammenfassung des Vortrags »Air-Son-Lumière« von Le Corbusier, den er am 3.8.1933 in der Technischen Universität von Athen hielt, protokolliert in: Technika Chronika 2 (1933), H. 4, S. 1012–1017.
- 7 Die Ergebnisse der Konferenz sind in den Technika Chronika der griechischen Ingenieurskammer protokolliert, welche den Kongress in Athen für alle Beteiligten dokumentierte.
- 8 Als Herausgeberin hat er fälschlich die französische CIAM-Gruppe »Le Groupe de CIAM-France« angegeben.
- 9 Bekanntmachungen der Stadt Dortmund, Nr. 11, 19. März 1949.
- 10 Zitiert nach: Cohen/Frank/Ziegler, Ein neues Mainz?, S. 37.
- 11 Rudolf Schwarz, Bilde Künstler, rede nicht, in: baukunst und werkform 6 (1953), H. 1, S. 9 ff.
- 12 Schwarz, Bilde Künstler, rede nicht, zitiert nach: Ulrich Conrads et al. (Hg.), Die Bauhaus-Debatte 1953 – Dokumente einer verdrängten Kontroverse, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 44.
- 13 Vgl. Winfried Nerdinger, Walter Gropius – Architekt der Moderne, München 2019, S. 332–335.
- 14 Die Ausstellung wurde vom Institute of Contemporary Art, Boston und der Smithsonian Institution, Washington D.C. organisiert.
- 15 Die Ausstellung »Modern architecture: international exhibition«, oft nur als »The International Style« wiedergegeben, war vom 12.2.–3.3.1932 im MoMa in New York zu sehen.
- 16 German watercolors, drawings and prints: A midcentury review with loans from German museums and galleries and from the collection Dr. H. Gurlitt, Ausst.-Kat. hg. von The American Federation of Arts, Dortmund 1956, S. 9.
- 17 German watercolors, drawings and prints, S. 9 (Zitat übersetzt aus dem Englischen durch den Autor).
- 18 Edward Downes, A Baedeker of opera houses, in: New York Times, 24.7.1960 o. S.
- 19 The Sunday Times, 12.05.1963, o. S. (ohne Autor), Zeitungsausschnitt, Bestand Ruhnau, Baukunstarchiv NRW.

ZUKUNFTS-  
SPUREN  
EIN AUDIOGUIDE  
ALS WERKZEUG  
FÜR  
WISSENSCHAFTS-  
KOMMUNIKATION  
UND KULTURELLE  
TEILHABE  
JUDITH KLEIN



»ZukunftsSPUREN. Ein Audioguide zu Stadtbauten der Metropole Ruhr«, Judith Klein, TU Dortmund, 2020.



»Jeder hat das Recht, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Errungenschaften teilzuhaben.«<sup>1</sup>

Allgemeine Erklärung der Menschenrechte

Forschungsprojekte und Forschungsergebnisse können auf sehr unterschiedliche Weise einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Als Artikel in einer Fachzeitschrift, als Vortrag oder Podcast – oder in Form einer Ausstellung und einer Publikation. Um die Forschungen des Projekts »Stadt Bauten Ruhr. Die Bedeutung architektonischer Objekte (Medien) für die Bewertung moderner Architektur« sichtbar beziehungsweise hörbar zu machen, bietet sich eine weitere, mittlerweile weit verbreitete Form der Kommunikation an: ein Audioguide. Entwickelt wurde der kunstwissenschaftlich basierte Audioguide ZukunftsSPUREN.<sup>2</sup> Die akustischen Führungen haben das Ziel, den Hörerinnen und Hörern aktuelle Forschungen aus dem Projekt vorzustellen. Zugleich geht es um Teilhabe an der Baukultur der Region Ruhr unter den Vorzeichen von Diversität und Multiperspektivität im Sinne der »Rahmenkonvention des Europarates über den Wert des kulturellen Erbes für die Gesellschaft«, kurz Konvention von Faro.<sup>3</sup> Die Konvention von Faro bezieht sich mit ihren Forderungen auf den Artikel 27 der Menschenrechtserklärung der Vereinten Nationen aus dem Jahr 1948, in dem jedem Menschen Teilhabe an Kultur, Kunst und Wissenschaft zugesprochen wird.<sup>4</sup>

ZukunftsSPUREN greift dabei die Idee des »shared heritage« auf, des gemeinsam geteilten Erbes, und ermöglicht den Rezipientinnen und den Rezipienten vor Ort, ihre eigene Geschichte im Dialog mit derjenigen der Architektur zu verhandeln. Damit geht das Vorhaben über das Themenfeld Architektur und deren Vermittlung hinaus und ist gleichzeitig wichtiges Werkzeug kultureller Teilhabe. Besonders in

332 einer Zeit der Migrationsbewegungen, zunehmender Globalisierung und fortschreitender Digitalisierung ist es ebenso anspruchsvoll wie notwendig, einen möglichen kulturellen Denkmal-Kanon zu diskutieren, der dieser heterogenen Gesellschaft entspricht. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler können hier mit ihrem Fachwissen einen entscheidenden Beitrag zum Verständnis über den Wert des Kulturerbes und der Teilhabe daran leisten. Ihre Forschungen können Kulturgüter in den Fokus der Öffentlichkeit rücken und dadurch Interesse auf einer breiteren zivilgesellschaftlichen Ebene wecken. Auf diese Weise können sich auch neue Erbegemeinschaften bilden. Unterschiedliche Narrative und diverse kulturelle Vorstellungen können dabei diesen Erbschaften neue, generationenübergreifende Bedeutungen zuschreiben.

Die akustischen Führungen unter dem Titel ZukunftsSPUREN geben ausgewählten Bauten wie auch dem Forschungsprojekt und seinen wissenschaftlichen Impulsen eine Stimme. Sie lenken den Blick der Hörerin und des Hörers und machen durch zusätzliche Informationen die Bauwerke, einzelne Baudetails oder ihre Disposition in der Stadt ausgehend von konkreten Beobachtungen lesbar und damit auch erfahrbar. Die Architektur wird auch in ihrer Dimension als historische Quelle begriffen und kann zum Anlass werden, um über gesellschaftlich relevante Themen zu sprechen beziehungsweise nachzudenken.<sup>5</sup> Vom konkreten, materiellen Objekt ausgehend werden der urbane Raum, Kultur und Gesellschaft thematisiert. Ein imaginäres Gespräch zwischen Flaneur und Bauwerk entsteht; es kann als Anregung für ein erneutes Aushandeln der eigenen Position dienen. ZukunftsSPUREN orientiert sich dabei an dem am Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft der Technischen Universität Dortmund etablierten Projekten StadtSPÄHER und GartenSPÄHER (#Essay StadtSPÄHER im Lockdown). Bei den Vor-Ort-Terminen dieser Projekte steht zu Beginn der Veranstaltungen immer eine Einführung aus Sicht der Kunstgeschichte, bei der Grunddaten sowie kulturhistorische Bedeutungen aufgezeigt werden.<sup>6</sup>

Der Ort, beziehungsweise der Bau oder Garten, werden als kultureller Erinnerungsort begriffen und aktiviert;<sup>7</sup> Diskurse über kulturelles Erbe und Denkmalpflege werden auf einer breiteren, zivilgesellschaftlichen Ebene ermöglicht. ZukunftsSPUREN beschäftigt sich dabei nicht nur mit den formalen architektonischen Parametern, sondern auch mit den Objektbiografien der Gebäude. Der Diskurs »Objektbiografie« verbindet Artefakte, Personen und Orte miteinander und ist daher besonders geeignet, »gesamtgesellschaftliche Perspektiven der Teilhabe am kulturellen Erbe zu eröffnen«.<sup>8</sup>

Seit gut einem halben Jahrhundert rückte die Besucherorientierung verstärkt in den Fokus der Museumsarbeit und ist mittlerweile eines ihrer erklärten Leitziele geworden. In diesem Zuge haben sich Audio-guides als fester Bestandteil der Museumspädagogik etabliert. Sie bieten der Besucherin und dem Besucher zusätzliche Informationen zu den ausgestellten Objekten und gleichzeitig die Möglichkeit, sich individuell in der Sammlung oder der Ausstellung zu bewegen. Dabei werden die Informationen auditiv aufgenommen und die Besucherinnen und Besucher können ihren Sehnsinn ganz den ausgestellten Objekten widmen.

Schon in den 1970er Jahren bot das British Museum in London akustische Touren mit tragbareren Kassettenrecordern an. Diese Touren waren aufgrund der vorhandenen Technik noch linear strukturiert, doch in den frühen 2000er Jahren erlaubten dann die Digitaltechnik und speziell das mp3-Format für Audioaufnahmen flexiblere und individuellere Nutzungsmöglichkeiten für die Museumsbesucherinnen und -besucher.<sup>9</sup> Dieser Audioguide geht jedoch noch einen Schritt weiter: ZukunftsSPUREN verlässt die Institution Museum. Es handelt sich dabei jedoch nicht einfach um eine akustische Stadtführung, wie sie im letzten Jahrzehnt zunehmend zu »Sehenswürdigkeiten« angeboten werden. Vielmehr bringt ZukunftsSPUREN die in Museen eingeübte Choreographie der Objektanalyse im Wechselspiel zwischen Nahsicht und Kontext in den öffentlichen Stadtraum.

333

334 Für die technische Realisierung greift das Vorhaben dafür auf bereits bestehende Infrastrukturen in Hardware und Software zurück. Ausgehend von der Annahme, dass der Nutzerin oder dem Nutzer ein Smartdevice mit mobilem Internetzugang und Kopfhörer zur Verfügung stehen, werden die produzierten Hörstücke auf eine Webseite hochgeladen. Dort sind sie dann jederzeit ohne vorherige Registrierung und unverbindlich abrufbar ([www.zukunftsspuren.info](http://www.zukunftsspuren.info)). Um auf diese Internetseite zu gelangen, müssen die Nutzerinnen und Nutzer lediglich einen QR-Code mit der Kamera ihres Smartdevice scannen. Danach kann das Hörstück vor Ort gestartet werden. Der QR-Code ist nicht am Bauwerk angebracht. Vielmehr gehört zu den ZukunftsSPUREN ein Faltblatt, gedruckt auf hochwertigem Papier: ein analoges, haptisch transportables Objekt, das die verschiedenen Orte auf einer Landkarte als thematisches Netzwerk erfahrbar macht.

Die Texte des Audioguides sind nicht als Ekphrasis – also das Evozieren von Bildern durch Sprache – zu begreifen (#Essay Lehre). Zwar sollen sie anregend wirken, aber nicht, wie beispielsweise ein ortsunabhängiger Radiobeitrag, Podcast oder ein Hörbuch, eigene Bilder erzeugen. Vielmehr gilt es, sie als Tonspur zum eigentlichen Objekt zu begreifen,<sup>10</sup> die helfen, die visuellen Eindrücke vor Ort zu unterstützen und zu verstärken sowie den Blick zu lenken.<sup>11</sup> Als Leitfaden kann die Vorstellung gelten, mit einer oder einem guten Bekannten das Gespräch zu suchen, zu erzählen, am eigenen Wissen teilhaben zu lassen, vor allem aber gemeinsam zu entdecken.<sup>12</sup> Wichtiges Gestaltungsmittel ist eine ergänzende Klanggestaltung, die der Hörerin und dem Hörer eine auditive Einbettung der Erzählung oder einen auditiven Deutungshinweis liefern kann. Mehrere Erzählstimmen im Wechsel, der Einsatz von Interviews oder O-Tönen können verschiedene Textebenen für die Zuhörerinnen und Zuhörer nachvollziehbar machen. Der Führungsablauf kann linear einer Route folgend oder punktuell und individuell gestaltbar sein. Wichtig ist es, dass die einzelnen Hörstücke nicht zu lang sind und in Abschnitte

335 von wenigen Minuten unterteilt werden. Insgesamt sollte die Länge des Aufenthalts nicht überstrapaziert werden. Kurz zusammengefasst: Das akustisch gestaltete Vermittlungsprogramm sollte wie ein guter, freundlicher Bekannter das Gespräch mit der Hörerin oder dem Hörer suchen, wobei das Gespräch dabei nicht zu weit vom Objekt wegführen sollte. Die Hörtexte sollten professionell produziert und in Einheiten von wenigen Minuten Länge unterteilt sein. Auditiv eingebettet werden die Hörtexte durch Geräusche und Musik. Für den Audioguide ZukunftsSPUREN wurden ein eigenes musikalisches Thema und ein Jingle komponiert und produziert. Der Jingle eröffnet die Hörtexte. Diese musikalischen Beiträge sollen anregend auf Hörerin und Hörer wirken und geben diesen gleichzeitig die benötigte Zeit, das Gehörte zu verarbeiten. Eine gut strukturierte Choreografie soll die Hörenden zielsicher und barrierefrei navigieren, wobei Herausforderungen des öffentlichen Raums wie beispielsweise Umgebungsgeräusche oder Straßenverkehr bedacht werden müssen. Auf dem Faltblatt wird angeregt, bei der Wahl der Kopfhörer und Lautstärke darauf zu achten, dass nicht alle Raumgeräusche ausgeblendet werden. Einerseits sind Umgebungsgeräusche, der Sound des Ortes, wichtiger Bestandteil der Erkundung des Ortes. Andererseits dient dies auch der Sicherheit der Hörerin und des Hörers im öffentlichen Raum.

Der Audioguide ZukunftsSPUREN greift auf die Forschungen des Stadt Bauten Ruhr-Projekts zurück. Das interdisziplinäre Forschungsprojekt widmet sich ausgehend von den Beständen des Baukunstarchivs NRW der Frage nach der Bedeutung architektonischer Medien für die Bewertung von Nachkriegsarchitektur. Untersucht wird auf dieser Folie, in welcher Weise bestimmte Bauten der Nachkriegsmoderne die Metropole Ruhr prägen und zur Identität der Städte beitragen. Einen besonderen Schwerpunkt bildet dabei die Frage, wie sich »gerade im Ruhrgebiet die baukulturelle Überlieferung und die Identitätsdiskurse für die heterogenen gesellschaftlichen Gruppen – und

336 in besonderer Weise auch für Zuwanderer – erschließen und weiterentwickeln<sup>13</sup> lassen. Bearbeitet werden dafür eine Auswahl der Bestände des Baukunstarchivs NRW und die entsprechenden Bauten, kategorisiert in Kulturbauten, Sakralbauten und Bildungsbauten. Erst während der Arbeit mit den historischen Quellen – im Archiv und an den real existierenden Bauten – werden die individuellen Biografien der Objekte nach und nach lesbar. Immer wieder lassen sich gezielte Veränderungen der ursprünglichen geplanten und ausgeführten Architektur erkennen. Gebäude werden wiederaufgebaut, umgebaut, neu genutzt, sie erhalten Anbauten. Teilweise wurden die Bauten versehrt und anschließend wiederaufgebaut, anderen wurde ihre ursprüngliche Nutzung entzogen und schließlich durch bauliche Maßnahmen eine neue und zeitgemäße Umnutzung ermöglicht (#Miniatur Dortmund U). Wieder andere – wie das Museum Folkwang (#Miniatur Museum Folkwang) – wurden schlicht erweitert, beziehungsweise vergrößert, um weiterhin ihren Zweck erfüllen zu können. All diese Baumaßnahmen sind Zeichen des Wandels der Stadt und ihrer Gesellschaft. Die mit dem Wandel verknüpften Ideen und Visionen für den Bau und die Stadt lassen sich als Spuren unmittelbar am Objekt ablesen.

Und genau diese lesbaren Spuren des Wandels bilden den Fokus, mit dem die ersten Objekte für ZukunftsSPUREN ausgewählt wurden. Jeder der Bauten ist Beispiel für unterschiedliche Strategien einer möglichen Zukunftsfähigkeit. Die damit verbundenen Planungen und Diskurse sind direkt am Objekt lesbar. Die Auswahl beinhaltet Wiederaufbau, Konversion, Erweiterung durch Anbau, Umnutzung, aber auch eine visionäre Baukonzeption, die neue Standards setzte (#Essay Weiterbauen). Weiter sollten es Bauten sein, die ihre Stadt prägen – ob als Teil einer markanten Stadtkrone oder als stadtschlosshaft genutzter öffentlicher Ort. Schließlich fiel die Wahl auf Bauten in vier unterschiedlichen Ruhrgebietsstädten, womit der Polyzentrismus der Metropole Ruhr betont wird. Die getroffene Auswahl von Gebäuden zum Thema Zukunftsfähigkeit und Wandel versteht

sich als eine von vielen möglichen Geschichten, die mit Hilfe der Bestände des Baukunstarchivs NRW erzählt werden könnten. In den Nachlässen der Architekten und Bauingenieure finden sich Informationen zu vielen weiteren die Metropole Ruhr prägenden Bauten (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen). Eine Erweiterung dieses Audioguides oder weitere Erzählungen mit neuen Schwerpunkten könnten auch andere Bauten im wahrsten Sinne des Wortes zum Sprechen bringen, gleichzeitig auf den kognitiven Karten<sup>14</sup> der Bürgerinnen und Bürger aktivieren, um sie als Räume des »doing culture«<sup>15</sup> in Besitz zu nehmen.

Berühmte oder ikonische Gebäude werden häufig nur in Fotografien rezipiert. Dabei besteht die Gefahr, dass diese »stärker wirken als das real existierende Bauwerk«<sup>16</sup>. Um die kulturelle Praxis zu durchbrechen, digitale Bilder auf dem Smartdevice zu rezipieren, verzichtet dieser Audioguide auf zusätzliches Bildmaterial. Die Vermittlung geschieht vielmehr ausschließlich durch Sprache. Diese Entscheidung bewirkt allerdings, dass die Hörtexte durch ausführliche Wegbeschreibungen länger werden. Andererseits sind die Audioguide-Benutzerinnen und -Benutzer eingeladen, ihre Augenarbeit zu erhöhen und den Bau als dreidimensionales Objekt im Stadtgefüge und nicht als freigestelltes zweidimensionales Bild oder Solitär wahrzunehmen. Auch sind fachspezifische Grafiken, beispielsweise Architekturgrundrisse, auf denen ein Treffpunkt markiert ist, nicht unbedingt von jeder Hörerin und jedem Hörer lesbar, fordert das Lesen vieler Fachgrafiken doch eine fachspezifische Bildkompetenz.

Das Erzählgerüst sollte so flexibel sein, dass es sich für die heterogene Auswahl an Bauten eignet und genügend Raum für die besonderen Eigenarten der einzelnen Objekte bietet. Die Komplexität der Texte, genauer ihre Syntax, wurde so gestaltet, dass sie sich hörend nachvollziehen lassen. Damit ist ausdrücklich keine Reduktion des zu vermittelnden Inhalts gemeint. Im Gegenteil: ZukunftsSPUREN versteht sich ausdrücklich als Werkzeug der kulturellen Teilhabe

338 und damit auch an Teilhabe an potentiell komplexen Themen.<sup>17</sup> Auch Fachtermini müssen dabei immer mit Hilfe des vorhandenen Objekts nachvollziehbar sein, da ein Nachfragen von Seiten der Hörerin oder des Hörers nicht möglich ist und ein Nachschlagen – beispielsweise im Internet – die Konzentration auf den Text stören würde.

Insgesamt ist aber nicht nur der Inhalt der Texte wichtig, sondern auch der kommunikative Teil des Sprechens. Angestrebt wird ein imaginäres, freundliches Gespräch mit der Hörerin und dem Hörer, das durch sparsam eingesetzten Sprecherwechsel, beispielsweise für Zitate, und Soundschnipsel, anregend produziert ist. In den Zitaten kommen die Architekten des Bauwerks, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker sowie Architekturkritiker zu Wort. Kurze Exkurse führen immer wieder zu Themen wie Stadt, Stadtgesellschaft, zu architektonischen und stadtplanerischen Theorien der Moderne und Nachkriegsmoderne, kehren aber dann immer wieder zum Objekt zurück. Auch wegweisende Architekten dieser Zeit werden vorgestellt.

Aus diesen Überlegungen ergab sich eine Aufteilung der für die Rezipientinnen und Rezipienten benötigten Informationen in vier Kategorien: erstens, wichtige Basisdaten und der nötige QR-Code, die schriftlich fixiert in Form eines gedruckten und in der Materialwahl wertigem Faltblattes vorliegen sollten; zweitens, pro Objekt ein Hörtext von annähernd fünfzehn Minuten Länge, gesplittet in kleinere Teile, und drittens, weitere, kürzere Texte, die bestimmte Teilaspekte des Baus und seiner Geschichte vertiefen, und schließlich viertens, Informationen, die nicht noch einmal zusammengetragen werden, da sie schnell über das Internet abrufbar sind. Darunter fallen beispielsweise die Öffnungszeiten der Gebäude oder Möglichkeiten der Anreise.

Den Startpunkt der Erkundungen entnehmen die Nutzerinnen und Nutzer jeweils dem Falblatt. Er befindet sich in der Regel in einiger Entfernung zum Bauwerk, so dass sich die Hörerinnen und Hörer

einen Überblick über das Gebäude verschaffen können. Für die akus- 339  
tische Führung zum Gebäudeensemble des Folkwang Museums ist dieser Ort beispielsweise die Folkwangbrücke. Sie ist Teil des Essener Kulturpfades, der sich vom Hauptbahnhof bis zum Museum erstreckt und bietet sich als Ausgangspunkt besonders gut an: Die Hörerinnen und Hörer stehen dort erhöht und können den Neubau des Museums und auch Teile des Altbaus überblicken.

Die Geschichte des Objekts wird nicht linear von der Planung des Baus bis heute ausgeführt. Stattdessen beginnt die Erzählung in ZukunftsSPUREN mit einer Rezitation einer Zeitungsmeldung zu einem besonderen Ereignis in seiner Biografie oder einer Aussage eines Architekturkritikers oder Kunsthistorikers, die sich auf das Objekt übertragen lässt. Die Zitate stimmen die Hörschaft auf den Bau sowie die Stadt ein und geben zunächst wichtige Zeit, eigenständig und aus angemessener Entfernung den Blick schweifen zu lassen und sich zu orientieren. Nach der Einstimmung folgt eine Beschreibung der Architektur vom Startpunkt aus. Wichtige Grunddaten – Architekt, Erbauungsdatum, Bausubstanz, Nutzung etc. – sind in die Beschreibung eingewoben. Durchgängig wird das Bauwerk in seiner Beziehung zur Stadt und seiner Bedeutung für den Stadtraum verhandelt. Die sichtbaren Spuren des Wandels, des Fortschritts und der Zukunftsfähigkeit werden sichtbar.

Im nächsten Abschnitt werden Hörerin und Hörer – unterstrichen durch den Einsatz von Geräuschen, wie beispielsweise Schritte oder Straßengeräusche – eingeladen, sich dem Bau zu nähern und ihn, wenn möglich, zu umrunden. Während dieser Erkundung pausiert der Audioguide. Er setzt erst wieder an einem neuen, zuvor verabredeten Treffpunkt am oder im Objekt ein. Hier folgt nach einem kurzen Resümee zur Umrundung beziehungsweise Annäherung an den Bau, ein weiterer gemeinsamer Blick auf die Architektur inklusive weiterer Grunddaten. Dieser Ablauf kann, je nach Größe oder Komplexität des Baus, um weitere Stationen ergänzt werden. Nach einem Hinweis

340 auf weitere Audiotracks, die ausgewählte Themen vertiefen und bei Bedarf Hintergrundinformationen liefern, endet der Haupttext zum Objekt. Nun besteht die Option, diese vertiefenden Tracks zu hören. Jedes der ausgewählten Objekte birgt eine Vielzahl an möglichen Themen, an die weitere Texte anknüpfen könnten. Daher ist ZukunftsSPUREN als Work in Progress zu begreifen. Ebenso wie sich Stadt, Stadtgesellschaft und auch die zu erforschenden Bauten und die Forschungen zu ihnen ändern können, kann sich dieser Audioguide verändern und wachsen.

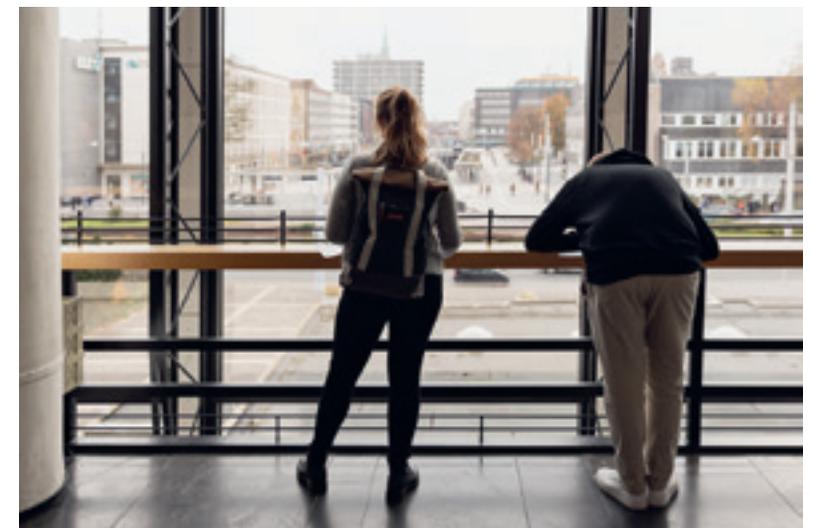
## Anmerkungen

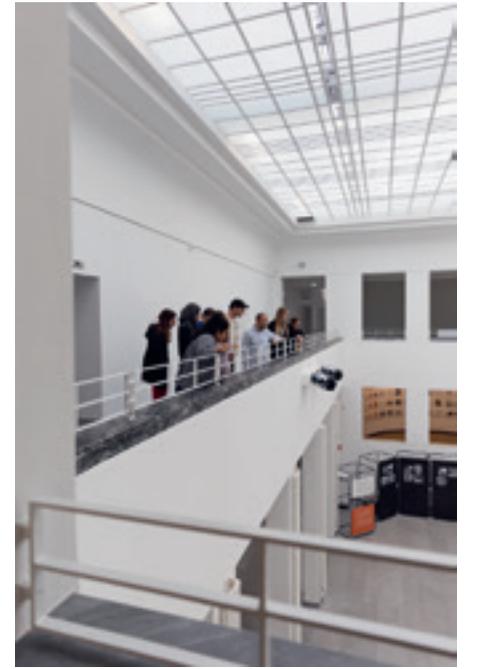
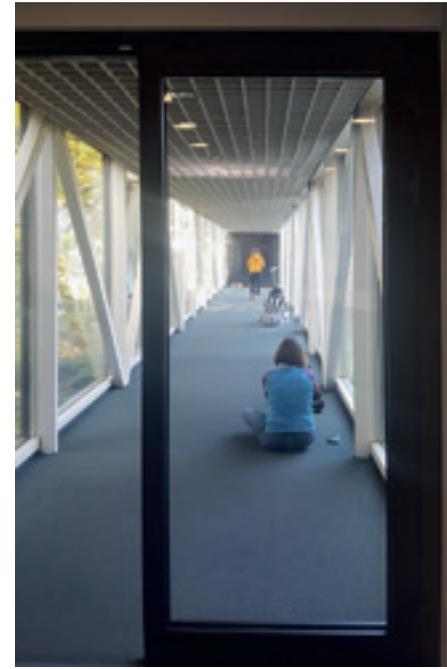
- 1 Art. 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte vom 10.12.1948, deutsche Übersetzung: <https://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf> (29.6.2020).
- 2 Der im Rahmen des Projektes entwickelte Audioguide ZukunftsSPUREN basiert auf der Masterarbeit (TU Dortmund, 2020) »Zukunftsspuren. Audioguides als Werkzeug kultureller Teilhabe« von Judith Klein. Die bereits produzierten akustischen Führungen sind hier abrufbar: [www.zukunftsspuren.info](http://www.zukunftsspuren.info).
- 3 In der »Rahmenkonvention des Europarates über den Wert des kulturellen Erbes für die Gesellschaft«, kurz Konvention von Faro, ein multilateraler Vertrag des Europarates, wird der Schutz des kulturellen Erbes und das Recht der Bürgerinnen und Bürger auf Zugang zu diesem verhandelt. Deutschland hat ihn noch nicht ratifiziert. Siehe: <https://www.bak.admin.ch/bak/de/home/kulturerbe/europaeisches-jahr-des-kulturerbes-2018/konventionen-zum-kulturerbe.html> (Deutschsprachige Übersetzung der Schweiz, original Französisch und Englisch) (23.6.2020).
- 4 <https://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf> (29.6.2020).
- 5 Vgl. Hiram Kümpfer, Frisches Denken an der frischen Luft. Historisch-politische Bildung in einem Gartenkunstwerk der Aufklärungszeit, in: Christopher Kreutchen/Barbara Welzel (Hg.), GartenSPÄHER in Schwetzingen, Oberhausen 2019, S. 51–60.
- 6 Vgl. Barbara Welzel, Stadtpäher vor Ort, in: Klaus-Peter Busse/Barbara Welzel et al., Stadtpäher in Hagen. Baukultur in Schule und Universität, hg. von der Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg 2011, S. 15–17, S. 15.
- 7 Zu Erinnerungsorten siehe: Pierre Nora (Hg.), Erinnerungsorte Frankreichs, München 2005; Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2018; Barbara Welzel, Die Stadtkirche St. Reinoldi. Erinnerungsort Dortmunds, in: Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund. Forschen – Lehren – Partizipieren. Mit einem Findbuch zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte im Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) der Technischen Universität Dortmund, Oberhausen 2016, S. 31–36.
- 8 Katharina Schüppel/Barbara Welzel, Kultur erben. Objekte – Wege – Akteure. In: Katharina Schüppel/Barbara Welzel (Hg.), Kultur erben. Objekte – Wege – Akteure, Berlin 2020, S. 7–14, S. 8.
- 9 Vgl. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/audioguides-in-museen-weltenerklaerer-im-taschenformat-1.1244273> (23.6.2020).
- 10 Max Ackermann, Wer hat Angst vor Sound? Zur akustischen Umsetzung von Inhalten, in: Hannelore Kunz-Ott (Hg.), Mit den Ohren sehen. Audioguides und Hörstationen in Museen und Ausstellungen, Berlin 2012, S. 55–58, S. 57.
- 11 Marion Glück-Levi, Warum »Mit den Ohren« sehen? Anmerkungen zum Zuhören, in: Kunz-Ott, Mit den Ohren sehen, S. 15.
- 12 Die im Folgenden angeführten Qualitätsmerkmale von akustischen Führungen basieren auf: Hanna Buhl/Holger Schulz, Eine Ausstellung hören? Über Notwendigkeit und Qualität von Audioguides, in: Kunz-Ott, Mit den Ohren sehen, S. 27–32.
- 13 Siehe Pressemitteilung zum Projekt: [https://www.tu-dortmund.de/storages/tu\\_website/Referat\\_1/Pressemitteilungen\\_2018/2018\\_135\\_Kunsthistorie.pdf](https://www.tu-dortmund.de/storages/tu_website/Referat_1/Pressemitteilungen_2018/2018_135_Kunsthistorie.pdf) (23.06.2020).
- 14 Vgl. Roger M. Downs/David Stea, Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen, hg. von Robert Geipel, New York 1982.
- 15 Sarah Hübscher, Gärten als Räume des »doing culture«, in: Kreutchen/Welzel, GartenSPÄHER in Schwetzingen, S. 74–75.
- 16 Norbert Huse, Geschichte der Architektur im 20. Jahrhundert, München 2008, S. 31f.
- 17 Vgl. Holger Noltze, Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität, Hamburg 2010.

STADT  
BAUTEN  
RUHR  
**LEHRE**  
ANNA KLOKE,  
SONJA  
PIZONKA,  
CHRISTIN  
RUPPIO,  
CHRISTOS  
STREMMENOS











Arbeit am Objekt, Lehre mit Studierenden der TU Dortmund im Rahmen des Forschungsprojekts »Stadt Bauten Ruhr«, Fotografien von Christin Ruppio, 2018-20.



351

»Die Kunst ist der Bereich, der alle Lebensfragen reflektiert – nicht nur formale Probleme wie Proportion und Ausgewogenheit, sondern gerade auch die geistig-seelischen Aspekte der Philosophie und Religion, ebenso wie der Soziologie oder der Wirtschaft. Und darum ist die Kunst ein bedeutender, unschätzbbarer Erziehungs- und Bildungsfaktor.«<sup>1</sup> Josef Albers

Integrativer Bestandteil des Forschungsprojektes »Stadt Bauten Ruhr« sind Seminare, die als fächerübergreifende Lehrveranstaltungen an der Technischen Universität Dortmund angeboten werden. Studierende der Architektur und des Städtebaus einerseits sowie der Lehramter Kunst und der Kulturanalyse und Kulturvermittlung andererseits arbeiten im Baukunstarchiv NRW gemeinsam mit Archivmaterialien sowie auf Exkursionen zu bedeutenden Stadtbauten des 20. Jahrhunderts in der Region Ruhr. Nicht nur die Studierendenschaft setzt sich transdisziplinär zusammen, sondern auch die Gruppe der Lehrenden. Im Co-Teaching unterrichten hier die vier Mitarbeiter\*innen des Projekts »Stadt Bauten Ruhr«: Christin Ruppio, Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des Seminars Kunst und Kunstwissenschaft der Technischen Universität Dortmund, Sonja Pizonka, Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum Folkwang, sowie Anna Kloke und Christos Stremmenos, beide Planer\*innen und gleichzeitig als Architekturhistoriker\*innen wissenschaftliche Mitarbeiter\*innen am Lehrstuhl Geschichte und Theorie der Architektur der TU Dortmund beziehungsweise am Baukunstarchiv NRW. Aus ihren Professionen heraus berichten sie hier von den Seminaren.

Anna Kloke: »Was ist das für eine Linie?« will ein Student des Lehramts Kunst wissen und zeigt dabei auf einen Grundriss des Museums Quadrat Bottrop aus dem Jahr 1979. Sein Kommilitone aus dem Fach Architektur und Städtebau erläutert ihm diese Strich-Punkt-Linie,

352 an deren Enden Großbuchstaben und Richtungspfeile zu sehen sind, als Schnittlinie und verweist auf die zugehörige Schnittzeichnung. Im weiteren Verlauf des Gesprächs diskutieren die beiden über die Funktionsfähigkeit des Stahlskelettbaus im Bottroper Stadtgarten als Heimstätte sowohl für die Kunst von Josef Albers als auch für die Exponate des Museums für Ur- und Ortsgeschichte. Im so angestoßenen Prozess des peer-learning diskutieren sie aus unterschiedlichen Blickwinkeln über Fragen der Architektur, des Städtebaus wie auch der Kunstvermittlung. Mit übergestreiften Handschuhen untersuchen sie gemeinsam den Nachlass des Architekten Bernhard Küppers, der, so ist dem Archivgut zu entnehmen, in einer heutzutage seltenen Doppelrolle als planender Architekt und Stadtbaurat für das Projekt verantwortlich zeichnete. Anhand von Plänen, Fotografien, Modellen, Zeitungsausschnitten, Korrespondenzen und vielem mehr lernen die Studierenden die Archivarbeit als bedeutenden Baustein der Architekturforschung kennen und erfahren dabei die Medienvielfalt des 20. Jahrhunderts – vom Microfiche bis zum Videotape. Dabei begegnen sie nicht nur Gerätschaften, die noch vor einer Generation zum berufspraktischen Standard zählten, sondern auch heute kaum noch praktizierten Techniken wie dem Korrigieren von Planzeichnungen auf Transparentpapieren mittels Messerklingen. Dies erzeugt charakteristische Kratzspuren auf dem Planmaterial, die einen tieferen Einblick in Entwurfs- und Planungsprozesse gewähren und zur Biografie eines Baus dazu gehören (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen). Ein Ziel des Seminars ist es, genau diese Biografie verstehen und nachzeichnen zu können und sie in einem zweiten Schritt für die Allgemeinheit erfahrbar zu machen. Hierfür erstellen die Studierenden digitale Guides mit Hörtexten und Bildmaterial aus dem Baukunstarchiv, die zukünftig Bausteine eines digitalen Vermittlungsangebots bilden sollen.

Christin Ruppio: »Das war die beste Gruppenarbeit, die ich je gemacht habe«, mit diesen Worten reagierte eine Architekturstudentin auf

353 die Nachfrage nach der Zusammenarbeit mit den Kommiliton\*innen aus der Kunstwissenschaft. Die Herausforderung mit Studierenden aus einem anderen Fachgebiet zu kooperieren und in diesem Prozess – neben dem Audioguide ZukunftsSPUREN (#Essay ZukunftsSPUREN) – einen digitalen Guide (Podcast) mit Hörtexten und Bildmaterial für einen bedeutenden Kulturbau der Region Ruhr zu erstellen, war für diese Gruppe offenbar auch eine besondere Chance. Sie berichteten darüber, dass die unterschiedlichen Fragen, die sich aus ihren jeweiligen Fachrichtungen heraus ergaben, ihren Blick auf das Bauwerk schärfen konnten. So bewirkte diese peer-learning-Situation für die Studierenden der Kunstwissenschaft oft, dass ihre Aufmerksamkeit auf Themen wie Konstruktion und Planungsprozesse gelenkt wurde.<sup>2</sup> Für die Architekturstudierenden wurden hingegen der große Einfluss künstlerischer Positionen in der Ausführung einzelner Bauten und auch ästhetische Besonderheiten im Archivmaterial sichtbar. Während die Architekturstudierenden die Kommunikation über Architektur mit einem fachfremden Publikum einüben konnten – eine Fähigkeit, die ihnen in ihrem zukünftigen Berufsalltag zugutekommen wird –, konnten die Lehramtsstudierenden Vermittlungsmethoden erproben und über die Relevanz baukultureller Bildung für ihren späteren Beruf reflektieren.<sup>3</sup> Letztlich führte dieses Zusammenwirken zweier fachwissenschaftlicher Perspektiven zu sehr vielfältigen Konzepten für die digitalen Guides, die ein großes Themenspektrum an jedem Bauwerk eröffnen konnten. Die Aufgabe war klar formuliert: Einen sinnvoll gegliederten digitalen Guide zu erstellen, der das jeweilige Bauwerk erfahrbar macht; und das auch für Rezipienten, die sich – anders als in dem Konzept des Audioguides ZukunftsSPUREN – nicht vor Ort befinden! Um dies zu ermöglichen, war es von besonderer Bedeutung, dass die Gruppen eine Auswahl von Archivobjekten zusammenstellten, die ihren gesprochenen Text so begleiten, dass sich auch ohne das Ortserlebnis eine Raumvorstellung im Kopf der Zuhörenden entwickeln kann.<sup>4</sup> Die Diskussionen, die bei diesem Vorgang geführt wurden, ähnelten oft

354 den Gesprächen, die auch die Lehrenden bei der Objektauswahl für Lehre und Ausstellung führten. Ist dieses Objekt für jemanden lesbar, der nicht Architektur studiert hat? Zeigen wir auch schwer lesbare Objekte? Wählen wir das Objekt, das ästhetisch ansprechender ist, oder das, was einen wichtigen Beitrag zur Erzählung leistet? Die eigenen Erfahrungen aus solchen Gesprächen konnten die Lehrenden dann wiederum in die Moderation der Gruppenarbeiten einfließen lassen. Beobachtungen aus der Kommunikation innerhalb der Gruppen spiegeln für die Lehrenden dann ebenfalls die besonderen Herausforderungen und Chancen interdisziplinärer Lehre und Forschung.<sup>5</sup>

Sonja Pizonka: Bei insgesamt vier Exkursionen bietet sich die Gelegenheit, die Fragen, Vermutungen und Erkenntnisse, die die Studierenden bei der Sichtung des Archivmaterials gewonnen haben, mit dem Bauwerk selbst abzugleichen. Der Austausch der Studierenden untereinander – das Lernen und Lehren in den Gesprächen, die sich aus der Betrachtung des Archivmaterials ergeben – wird dabei nicht nur in Musiktheater, Museen und Opernhaus verlegt, sondern auch um neue Meinungen und Positionen ergänzt. Denn neben der individuellen Erkundung der Architektur erfolgt bei jedem Besuch auch der Austausch mit einem Experten oder einer Expertin. Diese Personen erläutern jeweils ihre Sicht auf das Gebäude. Im Josef Albers Museum Quadrat Bottrop (#Miniatur Josef Albers Museum Quadrat) berichtet der Direktor Dr. Heinz Liesbrock über das Gebäude und die geplante Erweiterung; im Musiktheater Gelsenkirchen (#Miniatur Das Musiktheater im Revier) ist es Georg Ruhnau, der Sohn des Architekten Werner Ruhnau, der als ebenfalls diplomierter Architekt das Werk seines Vaters vorstellt. Im Museum Folkwang (#Miniatur Museum Folkwang) führt Sonja Pizonka durch das Gebäude, um jene Aspekte noch einmal vor Ort zu vertiefen, die im Seminar angesprochen worden waren, und im Aalto-Theater in Essen (#Miniatur Das Aalto-Theater) ist es die Inspizientin Katrin Reichardt, die als Koordinatorin für die künstlerischen und technischen Abläufe das Haus im

355 Detail kennt und entsprechend beschreiben kann. Von diesen Personen erfahren die Studierenden nicht nur Daten und Fakten, sondern auch persönliche Erzählungen, die sie in der Literatur zu den Bauten in dieser Form nicht finden. Es zeigt sich, wie die verschiedenen Personen mit dem Gebäude umgehen, wie sie die Architektur tagtäglich wahrnehmen und welche Bedeutung diese für sie hat. Für die Studierenden heißt es nun, die diversen Informationen, die sie beim Studium des Archivmaterials, der individuellen Besichtigung und im Gespräch mit den Experten\*innen gewonnen haben, zu ordnen, um sie für ihre eigene Arbeit am digitalen Guide zu verwenden. Beim erneuten Blick auf die Pläne, Zeichnungen und Fotografien im Archiv werden manche Zusammenhänge und Ideen nun klarer; weitere Ergänzungen finden sich in der Literatur. Während im Seminar das eigene Sehen und der Austausch unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen von großer Bedeutung waren, sind die Exkursionen eine gute Grundlage, die räumliche Wirkung der gebauten Architektur zu analysieren und sich mit den verschiedenen Sichtweisen der jeweiligen Nutzer\*innen auseinanderzusetzen. Am Ende ist eine kritische Auseinandersetzung mit den diversen Erkenntnissen erforderlich. Diese werden dann in die Konzeption des digitalen Guides übersetzt.

Christos Stremmenos: »Eine Karte in 45 Minuten« lautete der Titel der Aufgabe, welche die Studierenden gleich zu Beginn der Exkursionen an den Orten der im Seminar behandelten und nun in ihrem stadträumlichen Kontext aufgesuchten Kulturbauten zu bewältigen hatten (#Essay StadtSPÄHER im Lockdown). Die subjektive Lesart des Vorgefundenen und die Art seiner Kontextualisierung standen im Zentrum der Auseinandersetzung und sollten in Form einer Kartierung wiedergegeben werden.

Als Grundlage diente eine vor Ort ausgehändigte Kopie, ein weißes DIN A3-Blatt, auf dem die Kontur des zu untersuchenden Bauwerks zart in feiner schwarzer Linienstärke wiedergegeben war. Sämtliche Darstellungsformen und Ausdrucksmittel, die das subjektiv Erfasste

356 prägnant wiederzugeben vermochten und vor Ort eingesetzt werden konnten, waren zugelassen. Die Studierenden wurden aufgefordert, sich nicht allein auf ihre Sehgewohnheiten zu verlassen, sondern auf der Suche nach Sichtbarem und Unsichtbarem, Wichtigem und Belanglosem, Einzigartigem und Gewöhnlichem, situativ eventuell weitere Sinne mit einzubeziehen. Es galt, sich nicht der Produktion schöner Bilder zu widmen, sondern Destillate von Sinneseindrücken des subjektiv Erfahrenen prägnant zu artikulieren und mittels der Kartierung für andere lesbar zu machen. Sowohl das Haus in seinem stadträumlichen Kontext als auch sein inneres Leben konnten dabei frei thematisiert werden. Den Architekturstudierenden wurde zudem abgeraten, in der zur Verfügung gestellten Kontur den unvollständigen Grundriss sehen zu wollen, den es zu vervollständigen gelte.

Die Ergebnisse fielen vielfältig aus, sehr farbige Eindrücke, oft wiedergegeben und verzeichnet in monochromen Strichen. Sie reichten von haptischen Studien, die in Form von Frottagen an den Oberflächen der unterschiedlichen Materialien der besichtigten Häuser vorgenommen wurden, über Perspektiven, die wie räumliche Aufaltungen in die vorgegebenen Konturen hineingezeichnet wurden bis hin zu Eindrücken, die in Form von Textpassagen verzeichnet wurden, Überschreibungen der Kontur, die die subjektiv erfahrene Beziehungen von einem Innen zu einem Außen wiederzugeben suchten, oder detektierte Atmosphären, die als Zonierungen und Texturen auf dem Papier übertragen wurden.

Die Ergebnisse wurden vor Ort auf den Böden der besichtigten Kulturbauten ein erstes Mal besprochen und abschließend in einem weiteren Termin im Seminarraum vergleichend und abschließend ausgewertet. Ziele der »Sehübungen« waren zum einen die Sensibilisierung für Wahrnehmungsstrategien, die über das Visuelle hinausgehen und zum anderen eine gleichberechtigte Annäherung an im Stadtraum physisch erlebbare Bauwerke vorzunehmen, die zugleich im Seminar über die Bestände und Objekte des Baukunstarchivs NRW erschlossen wurden.

## Anmerkungen

- 1 Josef Albers, Concerning Art Instruction, in: Black Mountain College Bulletin, Nr. 2, 1934. Zitiert nach: Werner Spies, Josef Albers, in: Stadt Bottrop (Hg.), Josef Albers Museum Bottrop, Hannover 1983, S. 13–38, S. 14.
- 2 Zu Chancen und Herausforderungen des peer-learning, vgl. Silvia-Iris Beutel/Wibke Kleina/Christiane Ruberg, Verständigung und Beteiligung – Inklusion durch peerbasiertes Lernen in Schule und Hochschule, in: Stephan Hußmann/Barbara Welzel (Hg.), DoProfiL – Das Dortmunder Profil für inklusionsorientierte Lehrerinnen- und Lehrerbildung, Münster 2018, S. 293–304.
- 3 Die Dynamik zwischen Gruppen von Lehrenden und Studierenden unterschiedlicher Fachrichtungen wurde bereits in früheren Kooperationsprojekten am Lehrstuhl für Kunstgeschichte und dem Lehrstuhl Geschichte und Theorie der Architektur der TU Dortmund erprobt, vgl. etwa Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund.

- 357
- Forschen – Lehren – Partizipieren. Mit einem Findbuch zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte im Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) der Technischen Universität Dortmund, Oberhausen 2016; Klaus-Peter Busse/Barbara Welzel et al., Stadtpäher in Hagen. Baukultur in Schule und Universität, hg. von der Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg 2013. Bettina van Haaren/Barbara Welzel (Hg.), Kunst und Wissenschaft vor Ort. Der Hohenhof in Hagen, Norderstedt 2013.
- 4 Vgl. Barry Blesser/Linda-Ruth Salter, Spaces Speak. Are You Listening? Experiencing Aural Architecture, Cambridge, Massachusetts/London 2009.
  - 5 Zu den Perspektiven kooperativer und reflexiver Lehre, vgl. Dirk Rohr/Hendrik den Ouden/Eva-Maria Rottlaender (Hg.), Hochschuldidaktik im Fokus von Peer Learning und Beratung, Weinheim 2016.

VERORTUNG  
IM ORTLOSEN  
SEMESTER  
**STADTSPÄHER**  
**IM LOCKDOWN**  
BARBARA  
WELZEL



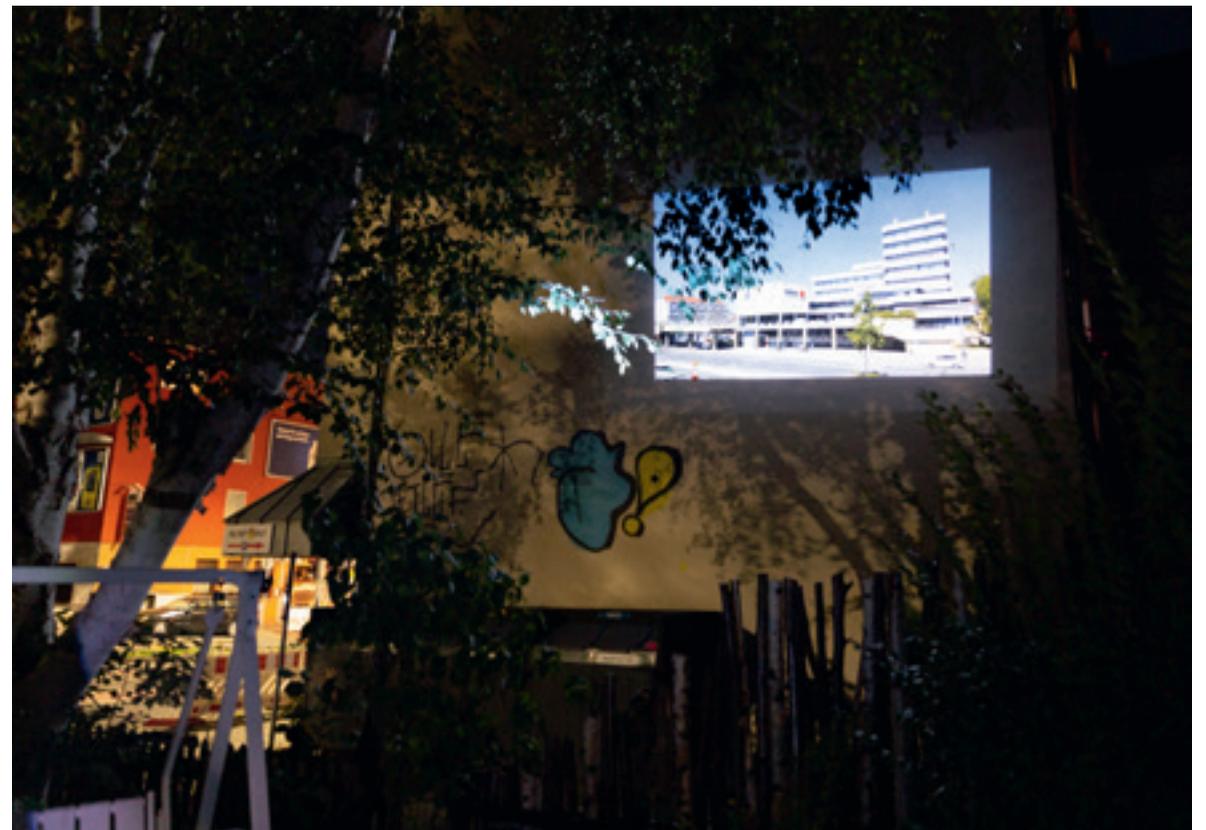
Elvira Neuendank und Stefan Neuendank (früher Krypczyk),  
Fotografie aus der Serie »Student's Corner«, 2010.

2



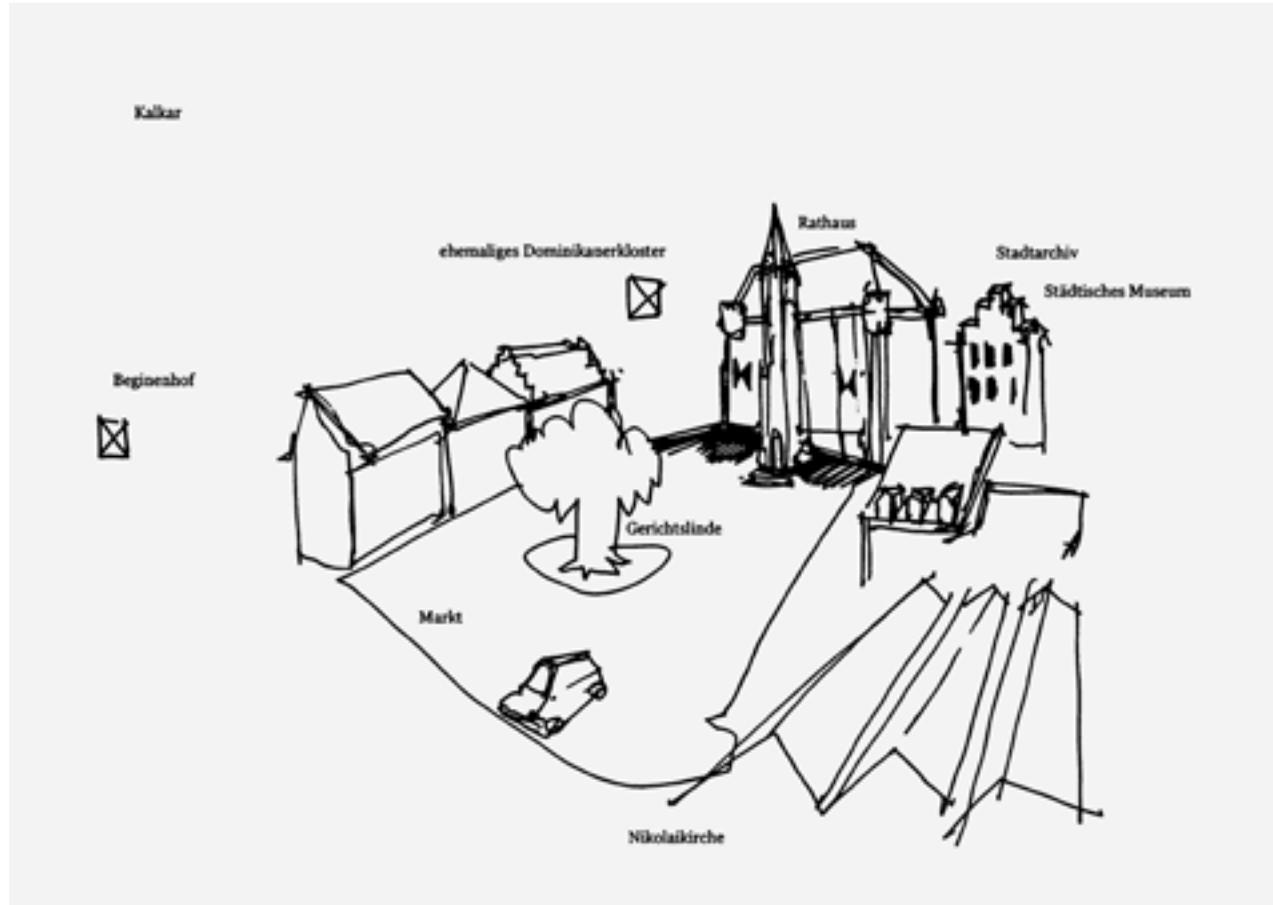
Projektion der »Dortmunder DENKwerkstatt Kunstwissenschaft« auf eine Häuserwand, Fotografin: Birte Frenzel, 2020.

3



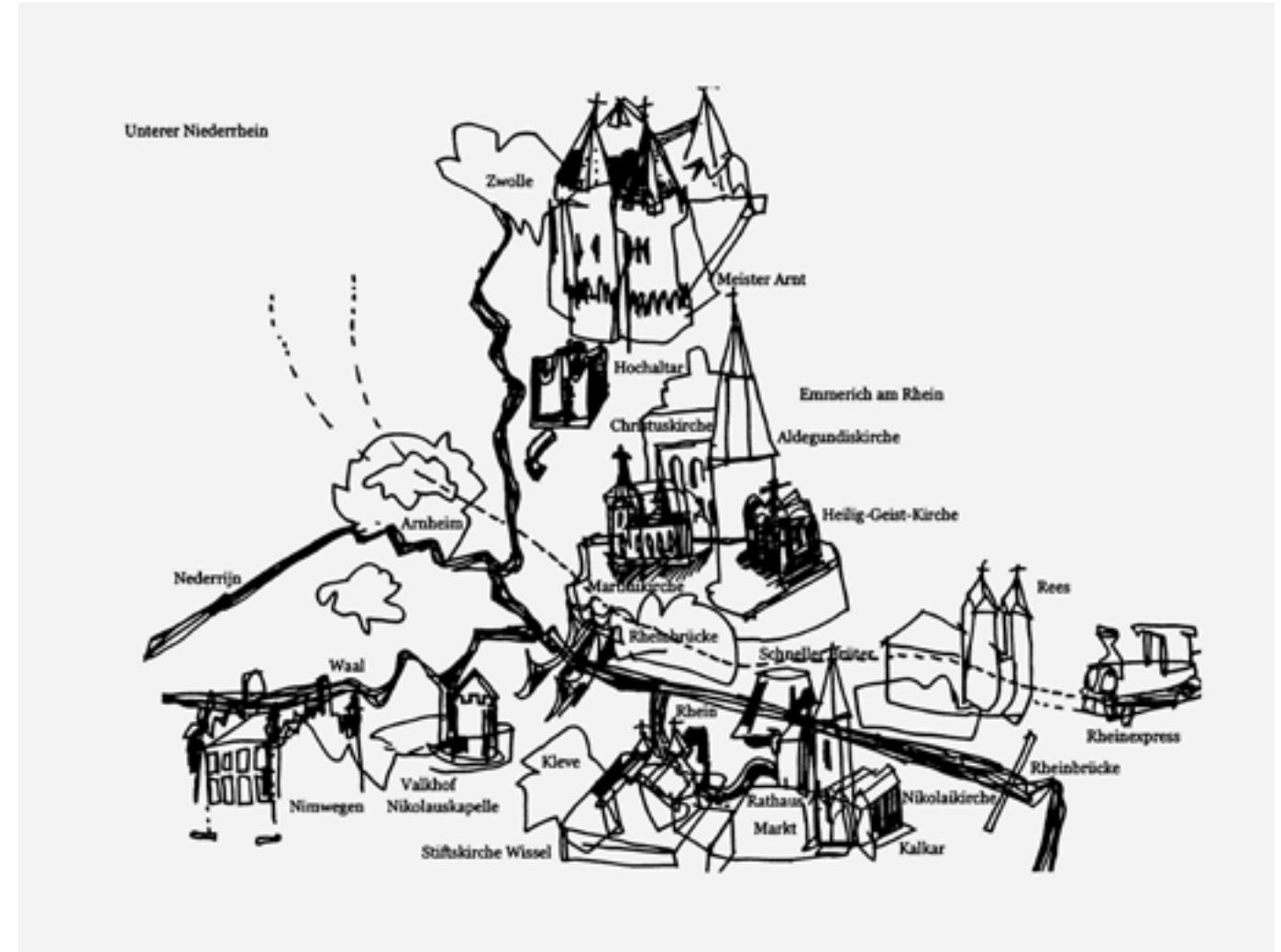
Projektion der »Dortmunder DENKwerkstatt Kunstwissenschaft« auf eine Häuserwand, Fotografin: Judith Klein, 2020.

4



Julius Reinders, Kalkar, Zeichnung aus dem StadtSPÄHER-Logbuch, Sommersemester 2020.

5



Julius Reinders, Unterer Niederrhein, Zeichnung aus dem StadtSPÄHER-Logbuch, Sommersemester 2020.



7

Julius Reinders, Daunenstoff, Graphit und Farbstift auf Papier, 29,7 × 42 cm, 2020.

»Für jeden von uns ist die eigene Stadt ein unverzichtbares mnemotechnisches Theater, ein Orientierungsrahmen für die individuelle Erinnerung und das kollektive Gedächtnis.«<sup>1</sup>  
Salvatore Settis

Der Lockdown Mitte März 2020 änderte von einem Tag auf den anderen das Leben in den Städten: Kulturbauten, Bildungsbauten, Rathäuser und Kirchen (um nur diese Bauten zu nennen, mit denen sich das Projekt »Stadt Bauten Ruhr« eingehend befasst) wurden weitgehend geschlossen und der Öffentlichkeit zeitweise entzogen. Inzwischen ist dieser Lockdown aufgehoben, und es werden neue Choreografien für die Räume entworfen: Abstandsgebote, Mund-Nasenschutz-Regelungen, Einbahn-Wegeführungen, Kontaktdaten-Aufzeichnungen etc. Die zahlenmäßige Begrenzung für Menschen in den verschiedenen Räumen führt zu Ummöblierungen und neuartigen Bildern von Veranstaltungen; Fotos mit gut gefüllten Sälen scheinen einer vergangenen Epoche zu entstammen.

In der Folge des Lockdowns trat Mitte März 2020 ein Betretungsverbot auch für den Universitätscampus der TU Dortmund in Kraft. Der Lockdown als radikale Intervention, um die unkontrollierte Ausbreitung des Corona-Virus SARS CoV-2, der COVID-19-Pandemie, einzudämmen und Infektionsketten zu unterbrechen, veränderte ebenfalls die Planungen und Routinen der Universitäten insgesamt – und ebenso aller ihrer Mitglieder – auf unbestimmte Zeit. Es galt, Arbeitsabläufe, Kommunikationswege, Forschungstätigkeiten und vor allem auch die Lehrveranstaltungen neu zu figurieren – um hier aus der Perspektive der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, mithin der Forschenden und Lehrenden, zu berichten. Für die Kunstwissenschaft, gerade auch für eine objektbasierte Kunstwissenschaft, die sich für Raumchoreografien interessiert,<sup>2</sup> bedeutete eine radikale Veränderung von Orten und räumlichen Möglichkeiten nicht nur eine Umcodierung der Rahmenbedingungen (nach dem Motto: Dann muss

366 das Seminar eben digital abgehalten werden). Vielmehr versetzte die neue Situation – wie sich pointieren lässt – einen Schlag in den professionellen Solarplexus. Alle Ortstermine, bei denen in gemeinsamer Autopsie die Objekte, denen das Studium gilt, erkundet werden sollten, mussten abgesagt werden; alle Archivtermine, in denen eine Gruppe gemeinsam Objekte hantieren und diskutieren wollte (#Essay Lehre), waren nicht wie geplant durchführbar. Mehr noch: Die Veränderungen betreffen, vergleichbar der Soziologie und der Raumsoziologie,<sup>3</sup> unmittelbar die fachlichen Diskurse – oder setzen grundsätzliche und in Teilen durchaus im Hintergrund schon länger aufscheinende Fragen in hartem Licht auf die Agenda. Wie über die Materialität der Objekte, wie über Architektur, Raum und Performanz sprechen, wie über Ortsgebundenheit und räumliche Kontextualisierung etc., wenn digitale Kommunikation und digitale Räume zum neuen Normalfall werden? Wie diese Parameter zum wissenschaftlichen Argument machen? Wie ihre Analyse im digitalen Semester lehren? Und damit sind die Fragen um »Ästhetische Erfahrungen in der digitalen Revolution«, so der Untertitel einer im Frühjahr 2020 erschienenen Untersuchung von Holger Noltze, noch nicht einmal berührt.<sup>4</sup> Kurz: Hier tritt so etwas wie ein epistemischer Ernstfall ein. Dieser besitzt noch eine weitere Dimension: Was kann die Kunstwissenschaft – jedenfalls eine Kunstwissenschaft, wie wir sie in Dortmund verstehen – gewissermaßen in Echtzeit zum »Weltwissen« beitragen?

Als 2010 das zum Kulturbau transformierte Dortmunder U eröffnete (#Dortmunder U), zeigte der Campus Stadt der TU Dortmund die Fotoausstellung »mittendrin. Wie es sich anfühlt, Student zu sein«. <sup>5</sup> Studierende der Fotografie waren in dem von Felix Dobbert konzipierten und geleiteten Projekt ausgeschwärmt und hatten ein Panorama sehr unterschiedlicher Bilder geschaffen. Keine – wirklich keine – dieser Fotografien zeigt eine klassische Lehrveranstaltung in Präsenz auf dem Campus der Universität. Verhandelt werden vielmehr andere Aspekte studentischen Lebens: das Finden von Rollen in dieser

biografischen Phase, das Experimentieren mit einem fachlichen Habitus, die Diskussionen in Kneipen, Musizieren auf dem Campus, überhaupt studentisches Leben in vielen Facetten. Flankiert werden die Fotoserien von einem knappen Einblick in ein soziologisches Forschungsprojekt von Arne Niederbacher, Oliver Herbertz und Ronald Hitzler.<sup>6</sup> Die Forscher bestätigen das fotografische Kaleidoskop, wenn sie herausstellen, dass »die Zusammenhänge zwischen (den) sozialen Rollen ebenso wie die tatsächlichen individuellen Ausgestaltungen der jeweiligen Rollen heute vom Einzelnen selber gemanagt oder doch wenigstens irgendwie zusammengebastelt werden müssen. Das Wechselverhältnis bzw. den Zusammenhang von Wissen, Bildung und Freizeit auszuklammern und ernsthaft in Erwägung zu ziehen, dass die Hochschule in der Zeit des Studiums die zentrale Agentur des Alltags von Studentinnen und Studenten sein muss, geht mithin an der ge- und erlebten Realität vorbei.«<sup>7</sup> Das hat sich mit dem Lockdown im Frühjahr 2020 eher noch deutlich potenziert, zumal wenn »Wissen, Bildung und Freizeit« ergänzt werden um: Lebens- und Alltagsorganisation. Hinzu kommen bei »mittendrin« Bilder vom Campus, die die Studierenden gewissermaßen als Flaneure, als »Campusschlenderer«, <sup>8</sup> eingefangen hatten: etwa Blicke durch Kellerflure mit schweren Brandschutztüren und Feuerlöschern, die auf verschlossene, mit Verbotsaufklebern abweisende Stahltüren zulaufen, oder Einblicke in Waschräume mit überquellenden Papierkörben. Auf das Cover des Katalogs brachte es ein Foto von Elvira Neuendank und Stephan Neuendank (früher: Krypczyk). Es zeigt eine im Jahr 2010 eher Alltagsabsurditäten ins Bild bringende Situation (Abb. 1): das Spiel mit einer verschlossenen Tür zur Studierendenvertretung, nachdem – so ist dem ausgehängten Zettel zu entnehmen – wohl kurzfristig, mithin für den abgewiesenen Studenten unvorhersehbar, die Öffnungszeiten verändert worden waren. Dieser ist nun auf die Querstange der Tür geklettert und sitzt entspannt an der Gebäudewand. Er tanzt gewissermaßen der Situation auf der Nase herum und nimmt sich seinen Campus mit einem künstlerischen Augenzwinkern.

368 Universität ist vor allem auch ein Ort. Doch im Sommersemester 2020 musste die Lehre ohne den Campus auskommen. Es war ein »ortloses Semester«. Was aber würde – denkt man die Fotoserien aus dem Projekt »mittendrin« weiter – am meisten vermisst werden? Wie ein Filter verstärken diese Bilder die Erinnerung an das Hineinkommen in das Foyer des Gebäudes Emil-Figge-Str. 50, das Vorbeigehen an Getränkeautomaten, das Hinüberschauen in die Cafeteria: Sitzt da jemand, den ich kenne? Die Geräusche, die Fahrt mit dem Aufzug, das Foyer vor dem Seminarraum. Ist es nicht gerade dieses Hintergrundrauschen des Ortes, das die Semesterabfolge, die verschiedenen Lehrveranstaltungen, die Begegnungen zusammenhält? Das »ortlose Semester« brauchte also – so die Schlussfolgerung, die wir im Team der Dortmunder Kunstwissenschaft zogen – einen gemeinsamen »Ort«, den alle wie einen durchlaufenden basso continuo miteinander teilen konnten. Entwickelt wurde die »Dortmunder Denkwerkstatt Kunstwissenschaft«, eine wöchentlich erscheinende Folge von kurzen Videobeiträgen, die – so die Idealvorstellung – von allen Lehrenden und Studierenden regelmäßig angesehen sowie in allen Lehrveranstaltungen in der einen oder anderen Weise thematisiert würden.<sup>9</sup> Das Team zeigte sich selbst mit seinen Themen sowie durch die Beiträge von Kolleginnen vom Niguliste Museum in Tallinn, vom Metropolitan Museum in New York und von der Universität Bern in seiner internationalen Vernetzung. Doch wir wollten mehr als einen »Gemeinplatz« schaffen. Vielmehr musste es nach unserem fachlichen Selbstverständnis – auch durchaus im pathetischen Sinne vor der Folie fachlicher Verantwortung und Ethik – immer wieder darum gehen, die Orte aus dem digitalen Raum zurückzubringen in den konkreten, zumeist städtischen Raum, um sie dort zu aktivieren. So wurde die Begrüßung nicht nur vom – menschenleeren – Campus gesendet, sondern weitere Videosequenzen in der städtischen Hauptkirche St. Reinoldi und in der Stadtkirche St. Petri in Dortmund gedreht und verortet; verbunden mit der Einladung, dass diese Orte wenn auch nicht für Gruppen, so doch für einzelne Besucherinnen

und Besucher weiterhin offenstanden. Hier blieben Stadtbauten öffentlich zugänglich. Ein Beitrag zum Rathaus in Iserlohn (Christin Ruppio) leistete einen Übertrag des Stadtbauten-Projekts an weitere Orte, ein anderer Beitrag zeigte auf, dass der Lockdown zwar zeitweise die Museen schließen lässt, aber im städtischen Außenraum Kunst aufgesucht werden kann. Mit nahsichtiger Kameraführung wird das Werk »Inverted House of Cards« von Richard Serra auf den Außenflächen des Museum Folkwang in seiner Materialität geradezu gefeiert (Laura Di Betta). Das Dortmunder U und die Sammlungen des Museum Ostwall werden ebenso thematisiert (Sarah Hübscher) wie der von Jochen Gerz gestaltete »Platz des europäischen Versprechens« in Bochum (Judith Klein) oder die Gartenanlage von Schloss Nordkirchen (Christopher Kreutchen). In allen diesen Videos – wie auch in anderen Beiträgen der »Denkwerkstatt« – wurde fachliche Zuständigkeit und Interesse an öffentlichen Räumen reklamiert. Insistiert wurde und wird auf das »Recht auf Stadt«, auf den Teilhabeanspruch am öffentlichen Raum, an den Orten und am kulturellen Erbe<sup>10</sup> – und das sehr absichtsvoll auf eine Weise, die diesen Anspruch unter Wahrung aller Vorsichtsmaßnahmen zur Eindämmung der Pandemie gleichwohl präsent hält und als ein gemeinsames Anliegen sichtbar, erfahrbar und besprechbar macht. Die Videos wurden – jenseits aller formalisierten Referenzen in Lehrveranstaltungen – von den Studierenden nicht allein in den sozialen Medien geteilt und kommentiert. Sie wurden auch ihrerseits in den konkreten Raum zurücktransportiert, wenn Studierende sie auf Hausmauern projizierten, um sie unter Einhaltung aller Abstandsgebote und Versammlungsverbote in kleinen Gruppen und von den umliegenden Balkonen aus miteinander zu teilen (Abb.2, 3).

StadtSPÄHER sind seit einem Jahrzehnt integraler Bestandteil des Lehrportfolios in der Dortmunder Kunstwissenschaft.<sup>11</sup> In den letzten Jahren wurde eine Choreografie der Vermittlung von Stadt und Baukultur, von Semantik und Grammatik der Städte sowie des

370 »Spazierenguckens« und Flanierens entwickelt; sie wurde in unterschiedlichen Kontexten erprobt, diskutiert und weiterentwickelt. Immer gehören nahsichtige Beobachtungen und Entdeckungen an den Bauten selbst dazu, etwa Nahtstellen zwischen Alt und Neu (#Miniatur Dortmunder U), Spuren der Überschreibung (#Essay Weiterbauen), der Eröffnung von Sichtachsen und Wegeführungen oder deren Blockaden (#Miniatur Musiktheater; #Miniatur Naturmuseum). Regelmäßig begeben sich wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven miteinander in Dialog. StadtSPÄHER begreifen sich nicht zuletzt vor dem diskursiven Horizont und zugleich praktischen Imperativ des »sharing heritage« – des gemeinsamen Teilens von kulturellem Erbe, wie sie im Europäischen Kulturerbejahr 2018 und in der Konvention von Faro des Europarats (2005) formuliert wurden. Im Kontext des Projekts »Stadtbauten Ruhr« vollziehen die StadtSPÄHER gewissermaßen den »Gegenschuss«: Sie ergänzen die Erschließung der konkreten Stadtbauten in der Spiegelung der Bestände des Baukunstarchivs NRW um den Blick auf die Stadt und aus der Stadt auf die Stadtbauten. Genau dieses Wechselspiel der Perspektiven und Blickfelder aus dem Kulturbau auf die Stadt und aus der Stadt auf das Bauwerk war denn auch das Thema für den Foto-Essay von Lukas Höhler (#Foto-Essay; #Miniatur U-Fotos). Einer der Referenztexte für die StadtSPÄHER ist das Manifest »Wenn Venedig stirbt« von Salvatore Settis – und hier insbesondere das Kapitel, in dem Settis »Die unsichtbare Stadt« als unverzichtbare Grundierung heutiger Stadtwahrnehmung, mehr noch: des Lebens in Stadt überhaupt, charakterisiert.<sup>12</sup> Stadtwissen gilt hier – so das eingangs diesem Text vorangestellte Motto – als notwendiger Orientierungsrahmen für das Verknüpfen von individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis. Das »ortlose Semester« 2020 erforderte eine Justierung der StadtSPÄHER-Choreografie für eine Situation, in der keine gemeinsamen Stadtspaziergänge, keine Reflexionen im Seminarraum oder unterwegs auf den Exkursionen möglich waren. Wie würden Stadt, öffentlicher Raum und Stadtbauten unter den Bedingungen des Lockdowns

371 doch Teil der unmittelbar erlebten Lebenswelt sein können? Wie könnten Orte geteilt werden? Wie könnte gleichwohl unter den veränderten Bedingungen gemeinsames Teilen erfahrbar werden? Wie trotz der erforderlichen Distanz gemeinsame Anliegen erlebbar sein? Das Konzept der StadtSPÄHER erwies sich als belastbar. Mehr noch: Die Herausforderung führte zu einer Weiterentwicklung der Choreografien, die auch in Zukunft die StadtSPÄHER bereichern wird. In diesen Wochen des Jahres 2020 konnten sich die StadtSPÄHER nicht gemeinsam auf den Weg machen. Vielmehr war Ausgangspunkt jeder/jedes Einzelnen das Quartier, das im Lockdown als Wohnung bezogen worden war: »Bitte flanieren Sie von Ihrer Wohnung ausgehend in Ihrem Viertel umher. Kartieren Sie Ihre Umgebung. Beginnen Sie Ihr Logbuch. Wo bleibt Ihr Auge beim Spazierengucken haften? Was sind Orientierungspunkte? Was ist besonders auffallend? Warum?« In mehreren Themenblöcken wurden Stadtbauten angesteuert, etwa: »Einer der Zielpunkte sollte die (oder eine der) Kirche(n) in Ihrem Viertel sein. Wie ist dieses Bauwerk in seine Umgebung eingebunden? Als Zentrum? Mit umgebendem Platz? Höher als die umgebenden Bauten? Eine Landmarke? Stammt es aus einer einzigen Zeitschicht, oder gab es Umbauten? Entstand es in der gleichen Zeit wie das umgebende Viertel? Ist die Kirche älter? Welche Materialien? Welche Materialien im Verhältnis zu den Bauten der Umgebung?« Und weiter: »Machen Sie sich in Ihrem Quartier/Ihrer Stadt auf den Weg und wählen Sie ein öffentliches Bauwerk, gern auch das Rathaus, aus. Aus welcher Zeit stammt es? Wie ist es in der Stadt positioniert? Wie verhält es sich zu der Kirche, die Sie letzte Woche erkundet haben? Fertigen Sie eine Skizze und eine kurze Beschreibung an! Schauen Sie, ob Sie Informationen zu diesem Bauwerk im Internet finden.« Den Stadtbauten vor Ort wurden – im digitalen Selbststudium – jeweils Monumente gegenübergestellt, die in die Welterbeliste der UNESCO eingetragen waren: die Altstadt von Tallinn, die in einem der Beiträge der »Dortmunder Denkwerkstatt Kunstwissenschaft« ebenfalls thematisiert wurde (Kerttu Palginömm zum Revaler Totentanz)

372 oder das Bremer Rathaus, wiederum ergänzt um den Beitrag zum Iserlohner Rathaus in der »Denkwerkstatt« (Christin Ruppio). Als weitere Ebene kamen Texte für die diskursive Reflexion hinzu: über »Die unsichtbare Stadt«, über »Kunst und Wissenschaft vor Ort«<sup>13</sup> und über das »endlose Spiegelkabinett«, mit dem Kirchenbauten jedes einzelne Dorf und jede einzelne Stadt in die europäische Geschichte einschreiben.<sup>14</sup> In Videokonferenzen wurden regelmäßig Austauschforen angeboten. Es zeigte sich, dass die vielen einzelnen Stadtextkursionen und der Austausch darüber »Stadt« in ihrer Grammatik und die Fundierung in der »unsichtbaren Stadt« auf einprägsame Weise erfahrbar machten. Eigentlich erst jetzt wurde die »europäische Stadt« erlebbar: gleiche Strukturen und Bauten in Dortmund, in Castrop-Rauxel oder in Dinslaken, in einer Kleinstadt im Sauerland oder am Niederrhein. Der eigene Wohnort, oft bis dahin ein im Hintergrundrauschen der Alltagswege verschwimmender Raum, wurde in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Zugleich wurde er Teil der »großen Welt«. Persönliche Erzählungen (individuelle Erinnerungen), der Austausch zwischen den Generationen (Gespräche mit Eltern und Verwandten) sowie auf den Raum des kulturellen Gedächtnisses hin ausgerichtetes Professionswissen wurden aufeinander bezogen und verwoben. Hier entstand »Weltwissen«, das in Professionswissen begründet werden konnte. Jetzt konnte das gemeinsam geteilte Erbe nicht als Einzelobjekt, sondern in seiner flächendeckenden Vielfalt wahrgenommen, verstanden und geteilt werden.

Im »ortlosen Semester« spielte zudem eine entscheidende Rolle, dass dieses Seminar asynchron das Managen von verschiedenen Rollen der Studierenden im Lockdown und die exponentiell gestiegene Komplexität der Alltagsorganisation in Rechnung stellte. Es erlaubte sogar die Verknüpfung von Wissen, Bildung und Freizeit, wenn manche der Studierenden ihr Viertel gemeinsam mit ihren Kindern erkundeten, andere Fahrradtouren am Wochenende nutzten, um vergleichbare Bauten an anderen Orten aufzusuchen, wieder andere endlich

einmal die Stadt ihrer Universität erkundeten. Es wurde auch noch einmal deutlich, wie sehr Erinnerung überhaupt der Orte bedarf: So verschwammen die Tage und Themen im Home-Office, vor dem immer gleichen Bildschirm, im Ineinanderrutschen von privatem Alltag und Studium. Die Stadtspaziergänge der StadtSPÄHER gewannen Bedeutung im Strukturieren von Zeit und Raum; sie erlaubten »Welt«, sie forderten öffentlichen Raum auch im Lockdown, der im Bundesland Nordrhein-Westfalen glücklicherweise nicht mit einer Ausgangssperre einherging. Das Kontaktverbot konnte – so ein häufiges Feedback – erträglicher werden durch das geforderte und ermöglichte Hinausgehen der StadtSPÄHER und das gemeinsame Teilen von »Stadt« an unterschiedlichen Orten außerhalb der eigenen vier Wände. Das studentische Leben am gemeinsamen Ort Universität konnte auch dieses Seminar selbstredend nicht ersetzen, allerdings verschaffte ein digitales »Denkcafé« in Initiative der studentischen Mitarbeiterinnen (Birte Frenzel, Allegra Höltge, Daria Vogel) wenigstens Linderung.

In diesen Monaten realisierte Judith Klein den Audioguide »ZukunftSPUREN«, der Stadtbauten ebenfalls aus der Perspektive der Stadt und des öffentlichen Raumes erzählt. Die Stadtspaziergänge umkreisen einzelne Bauwerke, erschließen ihre Rolle als »Stadtbauten Ruhr« und charakterisieren die gemeinsame Teilhabe, die den Horizont der individuellen Stadtspaziergänge bildet (#Essay ZukunftSPUREN). Auch die Texte, Fotos und die Gestaltung für vorliegendes Buch »Kultur@Stadt\_Bauten\_Ruhr« wurden – ebenso wie die Ausstellungen »UmBAUkultur« im Dortmunder U (#Miniatur Das Dortmunder U) und »So etwas steht in Gelsenkirchen...« im Museum Folkwang (#Essay Ausstellung) – in dieser Zeit erstellt (#Essay Buch). Ebenso gingen auch die Stadtbauten-Lehrveranstaltungen weiter. Lukas Höhler streifte allein mit seiner Kamera durch Dortmund für seinen Foto-Essay zum Dortmunder U (#Foto-Essay). Julius Reinders, einer der jungen Künstler an der TU Dortmund, kartierte als StadtSPÄHER Xanten und Kalkar (Abb.4, 5), während er

374 zugleich seine eigenen künstlerischen Projekte vorantrieb und ein Graphik-Projekt in der Nikolaikirche in Kalkar realisierte und nach dem Ende des Lockdown im Sommer 2020 in Kalkar in einer Ausstellung öffentlich präsentierte (Abb. 6, 7).<sup>15</sup>

Schon im April des Jahres hatte der Literaturwissenschaftler Fritz Breithaupt in der Wochenzeitung »DIE ZEIT« formuliert: »Wir wissen von Krisen der Vergangenheit, dass sie zumeist genau dann vorbei sind, wenn sich ein Narrativ durchsetzt, das die Ereignisse zusammenfasst. Diese erzählerische Sinnggebung entfaltet eine Langzeitwirkung, die stärker als die Krise sein kann.«<sup>16</sup> Dann listet er fünf Narrative auf: »Corona eine Delle, dann Wiederkehr der Normalität«, »Aufstieg der totalen Kontrolle«, »Die Stärke der kollektiven Aktion gewinnt«, das »Narrativ der Depression« und das »Versagen der egomanischen Mächtigen«. Und Breithaupt schließt seinen »Erzählt die Zukunft!« betitelten Beitrag mit einem Appell: »Entscheidend ist, welches Narrativ Menschen leben und erzählen. Hier kommt den Hochschulen eine Schlüsselposition zu; sie sind es, die den Studierenden mit ihren Aufgaben auch Rollen, also Handlungspotenzial geben. Je mehr die Studierenden sich jetzt als Handelnde begreifen, desto wahrscheinlicher werden auch ihre Narrationen Erzählungen mit Zukunft sein.«<sup>17</sup>

## Anmerkungen

- 1 Salvatore Settis, Wenn Venedig stirbt. Eine Streitschrift gegen den Ausverkauf der Städte, Berlin 2015, S. 19.
- 2 Vgl. Wolfgang Sonne/Barbara Welzel (Hg.), St. Reinoldi in Dortmund: Forschen – Lehren – Partizipieren. Mit einem Findbuch zu den Wiederaufbauplänen von Herwarth Schulte im Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW (A:AI) der Technischen Universität Dortmund, Oberhausen 2016; Christopher Kreutchen/Barbara Welzel, GartenSPÄHER – Neue Choreografien für »sharing heritage« und Garten-Bildung, in: Historische Gärten und Gesellschaft: Kultur – Natur – Verantwortung, hg. von Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), Regensburg 2020.
- 3 Vgl. Michael Volkmer/Karin Werner (Hg.), Die Corona-Gesellschaft. Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft, Bielefeld 2020; hier für unseren Zusammenhang insbesondere Sascha Dickel, Gesellschaft funktioniert auch ohne anwesende Körper. Die Krise der Interaktion und die Routinen mediatisierter Sozialität, ebd., S. 79–86; Hubert Knobloch/Martina Löw, Dichotomie. Die Refiguration von Räumen in Zeiten der Pandemie, ebd., S. 89–99.
- 4 Holger Noltze, World Wide Wunderkammer. Ästhetische Erfahrung in der digitalen Revolution, Hamburg 2020; zum diskursiven Horizont vgl. auch ders.: Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität, Hamburg 2010.
- 5 mittendrin. Wie es sich anfühlt, Student zu sein, hg. von der Technischen Universität Dortmund, Bönen 2010; <https://mittendrin.tu-dortmund.de/mittendrin-katalog> (9.9.2020).
- 6 Arne Niederbacher/Oliver Herberitz/Ronald Hitzler, Studierende: Die unbekanntenen Wesen, in: ebd., S. 21–23.
- 7 Ebd., S. 22.
- 8 Zu diesem Konzept: Barbara Welzel, Campus-Schlenderer – oder: Nah dem Zauber der Universität, von dem sie selber kaum weiß, in: Felix Dobbert/Barbara Welzel (Hg.), MBF. Kunst und Maschinenbau. Eine fotografische Fusion, Dortmund 2016, S. 94–101.
- 9 [www.dortmunder-denkwerkstatt-kunstwissenschaft.de](http://www.dortmunder-denkwerkstatt-kunstwissenschaft.de) (9.9.2020).
- 10 Henri Lefebvre, Das Recht auf Stadt (1968). Aus dem Französischen von Birgit Althaler. Mit einem Vorwort von Christoph Schäfer, Hamburg 2016; Barbara Welzel, Zugehörigkeit vor Ort: Stadt als Bildungsraum, in: Jahrbuch Historische Bildungsforschung 22 (2017), S. 81–104.
- 11 Vgl. Klaus-Peter Busse/Barbara Welzel mit weiteren Autoren, Stadtpäher im Dortmunder U. Baukultur in Schule und Universität, hg. von der Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg 2014; Barbara Welzel, Stadtwandern und Spazierengucken, in: Sidonie Engels/Rudolf Preuss/Ansgar Schnurr (Hg.), Feldvermessung Kunstdidaktik. Positionsbestimmungen zum Fachverständnis, München 2013, S. 159–170; zunehmend kommen GartenSPÄHER hinzu und entwickeln die Choreografien ihrerseits weiter: Christopher Kreutchen/Barbara Welzel (Hg.), GartenSPÄHER in Schwetzingen, Oberhausen 2020.
- 12 Settis 2015 (wie Anm. 1), S. 17–20.
- 13 Barbara Welzel, Ars ecclesia: Kunst und Wissenschaft vor Ort, in: Peter Knüvener/Esther Meier (Hg.), Lüneburg: Sakraltopographie einer spätmittelalterlichen Stadt, Weimar 2019, S. 9–14.
- 14 Etienne François, Kirchen, in: Christoph Markschies/Hubert Wolf (Hg.), Erinnerungsorte des Christentums, München 2010, S. 708–724.
- 15 Julius Reinders, Das unsichtbare Séparée. Ausstellung im Städtischen Museum und Katalog, Kalkar 2020.
- 16 Fritz Breithaupt, Erzählt die Zukunft! Was kommt nach der Corona-Krise? Das hängt auch davon ab, wie Studierende und Professoren davon sprechen, in: DIE ZEIT vom 23. April 2020, S. 35.
- 17 Ebd.

»UND SO  
ETWAS STEHT  
IN GELSEN-  
KIRCHEN...«

**DIE  
AUSSTELLUNG**  
ANNA KLOKE,  
SONJA  
PIZONKA,  
CHRISTIN  
RUPPIO,  
CHRISTOS  
STREMMENOS



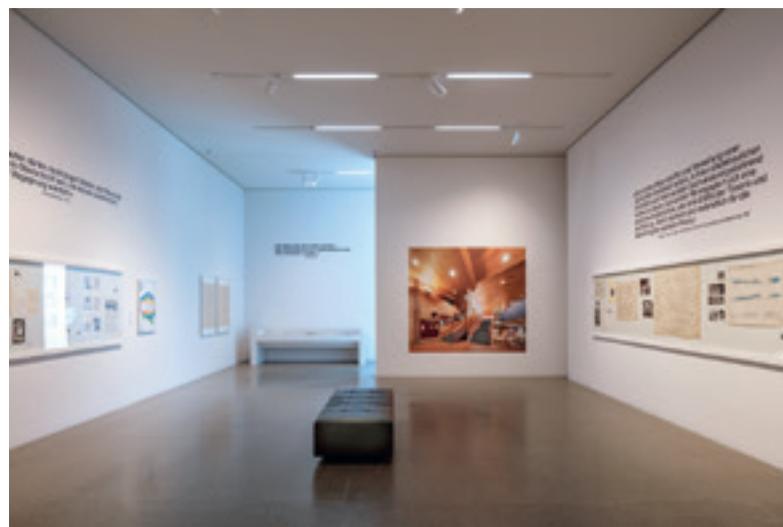






»Ich sehe das Gebäude jetzt mit völlig anderen Augen.«<sup>1</sup> Gisela Peters

Ausstellungen sind ein wichtiges Medium, um die Forschungsergebnisse des Projektes »Stadt Bauten Ruhr« für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die erste Ausstellung fand im Museum Folkwang statt und trug den Titel »»Und so etwas steht in Gelsenkirchen...« – Kulturbauten im Ruhrgebiet nach 1950« (11. September 2020 – 10. Januar 2021). Zehn Jahre nachdem das Kulturhauptstadtjahr das Ruhrgebiet in den Fokus gerückt und das Museum Folkwang einen Anbau von David Chipperfield erhalten hatte, zeigte die Ausstellung auf, dass das Ruhrgebiet in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein Laboratorium für innovative Kulturbauten war. Die Ausstellung wurde von den vier Projektmitarbeiter\*innen Anna Kloke, Sonja Pizonka, Christin Ruppio und Christos Stremmenos gemeinsam kuratiert; auf diese Weise wurde die im Projektdesign angelegte interdisziplinäre Forschung auch in die Ausstellungskonzeption überführt. Im Folgenden hebt jede/r der Kurator\*innen einen für die Ausstellung maßgeblichen Aspekt hervor.



Ausstellung »»Und so etwas steht in Gelsenkirchen...« Kulturbauten im Ruhrgebiet nach 1950« im Museum Folkwang, Fotografien des Aufbaus: Jens Nober, Museum Folkwang, Fotografien der Ausstellung: Detlef Podehl, TU Dortmund, 2020.

Christos Stremmenos: Mit einem großformatigen Regal, Planschränken und Objekten zu zehn prägnanten Kulturbauten des Ruhrgebiets aus der Sammlung zog das Baukunstarchiv NRW im Rahmen der Ausstellung »»Und so etwas steht in Gelsenkirchen... – Kulturbauten im Ruhrgebiet nach 1950« temporär ins Museum Folkwang ein. Schon vom Foyer aus erblickt man durch die spaltförmige Eingangssituation zum Ausstellungsraum einen zunächst befremdlich wirkenden Einrichtungsgegenstand, ein mächtiges Metallregal. Vollgepackt mit Gefäßen, Behältnissen, Karteikästchen, Diaaufbewahrungskisten, Mappen, Schachteln, Planrollen und Köchern transportiert es eine Art Konzentrat der Archivatmosphäre ins Herz des Museums. Die Behältnisse und Gefäße, aus denen Objekte entnommen wurden, finden sich hier in dieser Inszenierung selbst als ausgestellte Objekte im Regal wieder. Die tragende und ordnende Struktur des Regals,

384 zusammengesetzt aus Pfosten und Regalböden, agiert als Rahmen, der die ästhetischen Qualitäten der archivischen Ordnung im Ausstellungsraum zum Tragen bringt.

Das zweite Element, das dem Archiv entliehen und in die Museumshallen implantiert wurde, ist der Planschrank. Anders als das Metallregal, welches im Archiv in vielfältiger Weise Verwendung findet, ist der Planschrank hauptsächlich für die Aufbewahrung von Plänen bestimmt. Nur die kostbarsten und empfindlichsten von ihnen finden sich neben weiteren delikatsten Schätzen, die einer horizontalen Lagerung bedürfen, in den Fächern der Planschränke verwahrt. Hinter übereinanderliegenden äußerlich uniformen schwarzen Schubladenfronten, verbergen sich kleine, ganz unterschiedlich zusammengesetzte Sammlungen, die erst durch ein Herausziehen ihr Inneres preisgeben.

Im Ausstellungsraum werden die Eigenschaften des herausgezogenen Schubfaches als Präsentationsprinzip inszeniert. Die inselartig zu einem Objekt zusammengestellten Planschränke lassen sich die Sammlungsobjekte in raumgreifender Weise entfalten. Plateauartig in unterschiedliche Höhen herausgefahrene Fächer kragen in unterschiedlichen Tiefen in den Raum hinein und stellen Kostbarkeiten des Baukunstarchivs NRW zur Schau. Die aus ihrem Kontext entwendeten Inventare, Planschränke und Metallregale (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen) kommen hier vor den weißen musealen Wänden in ihren materiell-ästhetischen Eigenschaften zur Geltung und inszenieren sich zu Repräsentanten des Archivs. Ihre physische Präsenz trägt Maßstab und Dimensionen des Baukunstarchivs NRW in den Museumsraum hinein.

In Ergänzung zu den zur Schausstellung temporär umgewidmeten Inventaren, findet sich eine Präsentation von zehn Kulturbauten des Ruhrgebiets in einer Erzählung aus Objekten in an den Wänden angebrachten Glasvitrinen zusammengestellt; so auch das Bauwerk, das das Baukunstarchiv NRW beherbergt (#Miniatur Baukunstarchiv). Im Gegensatz zur verbreiteten Auffassung des unsichtbaren und verschlossenen Archivs präsentiert sich das Baukunstarchiv im

Museum in seinem sehr eigenen Wesen: ein offenes Haus, das durch seine Objekte Räume des Diskurses, wie hier inmitten des Ausstellungsraums, immer wieder von Neuem zu choreografieren weiß.

385

Sonja Pizonka: Im Vorfeld der Ausstellung fand ein gemeinsames Seminar der beiden am Projekt beteiligten Lehrstühle zum Thema Kulturbauten statt, bei dem erste Eindrücke in Bezug auf die Vermittlung des Archivmaterials gewonnen werden konnten. Hilfreich war zudem eine eigens angefertigte Liste aller Museen, Theater, Opern und Bürgerzentren, zu denen Pläne im Archiv vorliegen (#Liste der Kulturbauten). Schon zu diesem Zeitpunkt gab es die Idee, den Begriff der Architektur für kulturelle Zwecke weit zu fassen. Am Ende der Diskussionen bestand Einigkeit, das Bürgerhaus Oststadt als ein stadtteilbezogenes Kulturzentrum in die Ausstellung aufzunehmen, Bibliotheken jedoch später unter dem Schwerpunkt der Bildungsbauten zu behandeln. Neben der Entscheidung, Bauten aus verschiedenen Städten des Ruhrgebiets auszuwählen und zu hinterfragen, welche Bedeutung sie für Stadt und Region haben, war es auch wichtig, Beispiele aus verschiedenen Jahrzehnten zu suchen, die sowohl zeitgenössische ästhetische Vorstellungen als auch verschiedene Konzepte für die Gestaltung von Kulturbauten repräsentierten.

Es ging nun daran, das vorliegende Material zu den Bauten im Archiv eingehend zu sichten. Planung und Umsetzung einiger Gebäude, darunter etwa für das Musiktheater Gelsenkirchen, sind bis ins Detail überliefert (#Miniatur Musiktheater). Bei ihnen wurde in erster Linie diskutiert, welche und vor allem wie viele Objekte für eine Ausstellung ausgewählt werden konnten. Schnell ergaben sich zwei grundlegende Prinzipien, die auch für die Auswahl der weiteren Bauten bestimmend waren: Die Entwurfs-, Planungs- und Rezeptionsprozesse sollten für die Besucher\*innen chronologisch nachvollziehbar sein, indem eine Auswahl verschiedener Objekte (Handzeichnungen, Pläne, Konzepte, Fotografien, Zeitungsartikel etc.) jeweils stellvertretend einzelne Schritte in der Entwicklung der Bauten erkennbar machten.

386 Die Heterogenität und Detailfülle des Archivmaterials erforderte für die Ausstellung ein auf den ersten Blick nachvollziehbares Ordnungssystem. Zeitgenössische Zitate an den Wänden dienten als Titel, die neugierig auf das jeweilige Gebäude machen. Die vier Kurator\*innen nutzten einige Ausstellungsmöbel des Museum Folkwang, darunter große Wandvitrinen, die es ermöglichten, das Material zu jedem Gebäude jeweils individuell zu arrangieren und dabei innerhalb einer überschaubaren räumlichen Begrenzung zu bleiben. Die Arbeit mit magnetischen Rückwänden erlaubte das flexible Anordnen der Objekte. Dank der unauffälligen Magnete blieb der Charakter des jeweiligen Archivmaterials weitgehend erhalten. Wenige ausgewählte Objekte wurden gerahmt und damit hervorgehoben. Um den Ort des Archivs auch in den Museumsräumen erlebbar werden zu lassen, wurden Hochregale und Planschränke aus dem Baukunstarchiv NRW nach Essen gebracht. Wandtexte und aktuelle Fotografien von Detlef Podehl bieten notwendige Hintergrundinformationen und eine Vergleichsmöglichkeit zwischen historischen Dokumenten und dem aktuellen Erscheinungsbild der ausgewählten Gebäude.

Anna Kloke: Seit 2015 Leiterin des Bürgerhauses Oststadt (#Miniatur Bürgerhaus Oststadt), begleitete Gisela Peters den Prozess der Unterschutzstellung des Hauses als Denkmal im Jahr 2019. Es folgte eine denkmalgerechte Sanierung auf Grundlage des Archivmaterials, durch die, wie im Eingangszitat festgehalten, die Leiterin das Gebäude neu schätzen lernte. Die im Rahmen der Ausstellung auch der Öffentlichkeit präsentierten Zeichnungen, Fotografien und Texte ermöglichen es, die stark an sozialen Bedürfnissen und künstlerischen Grundsätzen orientierte Entwurfskonzeption in Gänze nachzuvollziehen: Man erkennt einen Grundriss, der in seinem organischen Aufbau einen bewussten Gegensatz zur Rasterstruktur der benachbarten Hochhaus-siedlung bildet und ein Raumprogramm aufnimmt, das am Bedarf der lokalen Bürgerschaft ausgerichtet ist. Der umfassende gestalterische

Anspruch des Architekten zeigt sich zudem an den ausgestellten Detailzeichnungen – vom Geländer bis zum Türschild.

Dient hier das Archivmaterial und dessen Zurschaustellung der Dokumentation, Vermittlung und (Wieder-)Sichtbarmachung eines im Laufe der Nutzung mitunter in den Hintergrund getretenen Entwurfsgedankens, so stellt das Archivmaterial im Fall der Mercatorhalle Duisburg (#Miniatur Mercatorhalle) das einzige physische Überbleibsel dar. Trotz seiner Unterschutzstellung als Denkmal 2001 wurde der Bau vier Jahre darauf abgebrochen und später durch einen Komplex mit Einzelhandel, Gastronomie, Büros, Casino und einen ebenfalls Mercatorhalle genannten Veranstaltungssaal »ersetzt«. Dass eine Bauwerksbiographie nicht mit der Eröffnung eines Hauses beginnt und mit dessen Abriss endet, zeigen Exponate wie Zeitungsausschnitte, die die Dauer des Planungsprozesses kommentieren, Bauta-gebücher, die den Baufortschritt dokumentieren und aktuelle Fotos, die das Fortbestehen der Marke »Mercatorhalle« an der Fassade des 2007 errichteten City Palais aufzeigen.

Die Ausstellung dokumentiert und zeichnet ein Stück Stadt(planungs)geschichte im Ruhrgebiet der Nachkriegsjahre am Beispiel ausgewählter Kulturbauten im Bestand des Baukunstarchivs NRW nach. Sie zeigt vielfältige Lösungen der Bauaufgabe Kulturbau und deren Bedeutung für das Selbstverständnis einer Stadt. Zugleich regt sie Diskussionen über die Gewichtung wirtschaftlicher, sozialer und infrastruktureller Faktoren in Stadtplanungsprozessen wie auch über Herausforderungen des Denkmalschutzes an. Nicht zuletzt verdeutlicht die Ausstellung im Museum Folkwang die Aufgabe und Bedeutung einer der Stadtgesellschaft öffentlich zugänglichen Präsentation von Archivmaterial im städtebaulichen, architekturhistorischen und gesellschaftspolitischen Diskurs.

Christin Ruppio: Eine Architekturausstellung im Kunstmuseum scheint zunächst eher ungewöhnlich und doch verband sich diese Ausstellung eng mit der Folkwang-Tradition. Es war daher eine

388 besondere Freude, für einen begrenzten Zeitraum einen ursprünglichen Aspekt der Sammlung hervorzuheben: die synergetische Verbindung von Architektur mit anderen Bereichen der bildenden und angewandten Künste. Bereits Karl Ernst Osthaus, der das Museum 1902 in Hagen gründete (#Essay Weiterbauen) und den Grundstock der heutigen Sammlung des Museum Folkwang zusammentrug, sah eine besondere Gesellschaftsrelevanz in der Architektur. In der von ihm angestrebten Verbindung von Kunst und Leben ging Osthaus so weit, die von ihm in Hagen initiierten Bauwerke als Teil der Museumsammlung zu verstehen.<sup>2</sup> Osthaus wollte einen Großteil der Bevölkerung befähigen, sich an Architekturdebatten beteiligen zu können, und sie über ästhetische Bildung dazu anregen, ihre Umwelt aktiv mitzugestalten. Zu diesem Zweck richtete er zahlreiche Ausstellungen aus, die neue und teils weniger anerkannte Architektur seiner Zeit als vorbildlich zeigten.<sup>3</sup>

Etwas von diesem Impuls wohnte auch unserer Ausstellung inne. Nachkriegsarchitektur – insbesondere jene, die ab den 1960er Jahren entstand – liegt für viele Bürger\*innen noch so nah, dass es nicht selten schwerfällt, darin historischen oder ästhetischen Wert zu entdecken.<sup>4</sup> Für einige Leuchtturmprojekte unter den Kulturbauten gilt dies vielleicht in geringerem Maße. Aber bereits das Fallbeispiel Bürgerhaus Oststadt beweist, dass häufig erst ein Blick ins Archiv den großen Ideenreichtum und die mittlerweile überformte ästhetische Aussage der Bauten erkennbar macht. Diese Erfahrung bestätigte sich ebenfalls in den projektbegleitenden Seminaren (#Essay Lehre). Während der Laufzeit der Ausstellung fanden auch Seminarsitzungen vor Ort statt, um mit den Studierenden über die Möglichkeiten der Vermittlung durch Ausstellungen zu diskutieren. Wie gut sich der offen gestaltete Ausstellungsraum als Diskussionsforum eignete und wie anregend die Anordnung der Objekte wirken konnte, wurde bereits in der Pressekonferenz am Eröffnungstag deutlich, die von ungewöhnlich angeregten Gesprächen und gemeinsamem Nachdenken geprägt war.

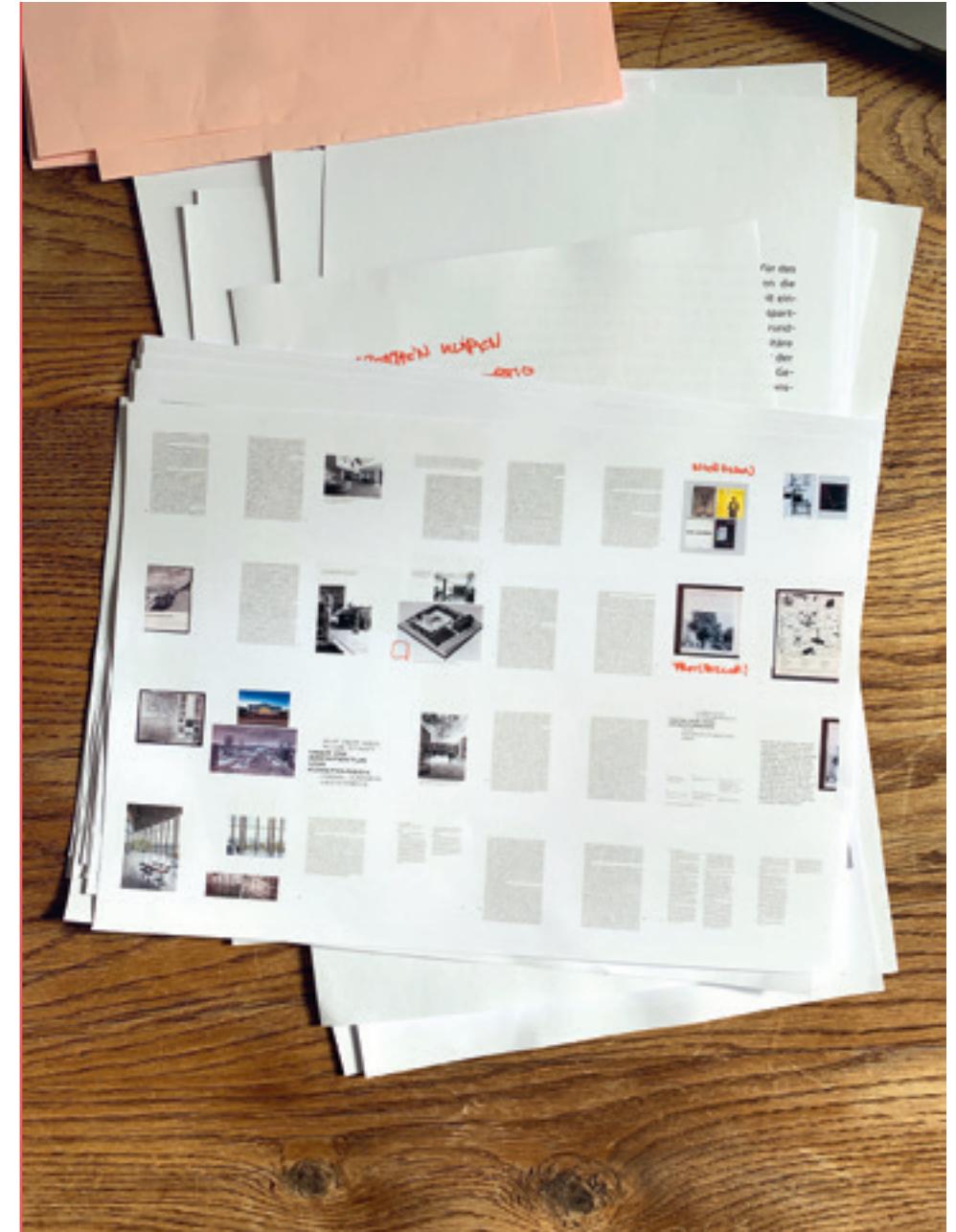
In allen Beispielen der Ausstellung werden über den Blick ins Archiv vor allem die tief greifenden Überlegungen zur Verbesserung der Gesellschaft durch Architektur sichtbar. Mal sehr deutlich in pathetischen Reden und Schriftstücken der Architekt\*innen selbst – oder auch in zeitgenössischen Zeitungsartikeln – und mal dezent in handschriftlich hinzugefügten Notizen, die etwa auf die besondere Bedeutung der Verbindung des Bauwerks mit Menschen und Umwelt hinweisen. Diese Qualität der Bauten wurde in den ausgestellten Objekten wieder erfahrbar und so zu einer möglichen Gesprächsgrundlage – auch für zukünftige Anforderungen an Architektur und Baukultur.

389

## Anmerkungen

- 1 Gisela Peters, Leiterin Bürgerhaus Oststadt, zitiert nach: Simon Gerich, Wie aus einem Bürgerhaus in Essen ein Denkmal wird, in: Neue Ruhr Zeitung, 12.8.2019, <https://www.nrz.de/staedte/essen/buergerhaus-oststadt-soll-unter-denkmalschutz-gestellt-werden-id226363629.html> (4.3.2020).
- 2 Vgl. Museum Folkwang (Hg.), *Moderne Kunst. Plastik, Malerei, Graphik*, Bd. I, bearb. von Dr. Kurt Freyer, Hagen 1912 (Reprint Essen 1983, Reprint Lüdenscheid 2012). Vgl. hierzu auch: Birgit Schulte, Auf dem Weg zu einer »handgreiflichen Utopie« – Karl Ernst Osthaus und der »Hagener Impuls«, in: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 26, H. 4 (2018), S. 123–132, 123.
- 3 Vgl. Laura Di Betta/Christin Ruppio/Barbara Welzel (Hg.), *Vor dem Bauhaus: Osthaus. Einblicke in eine Fotosammlung*, Dortmund 2019.
- 4 Vgl. Hans-Rudolf Meier, *Sharing Heritage? Zur Transnationalität der Denkmale der Spätmoderne und zur denkmalpflegerischen Verantwortung der Überlieferungsbildung*, in: Frank Eckardt/Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann/Wolfgang Sonne (Hg.), *Welche Denkmale welcher Moderne? Zum Umgang mit Bauten der 1960er und 70er Jahre*, Berlin 2017, S. 91–99, 92 f.

STADT  
BAUTEN  
RUHR  
**DAS BUCH**  
JUDITH ANNA  
RÜTHER,  
BARBARA  
WELZEL



»Wenn Geschichtsschreibung mehr ist als subjektive Produktion fingierter Vergangenheiten oder die kollektive Herstellung ideologischer Wünschbarkeiten, dann liegt das an der Quellenkontrolle, der sich jede Historie unterwerfen muß. Jede historische Theorie, jede Hypothese oder Konjektur muß sich der prüfenden Instanz unterwerfen, die mit der Selbstaussage einer Quelle vorgegeben ist. Quellen haben ein Vetorecht.«<sup>1</sup>

Reinhart Koselleck

Wie kann im Medium Buch das historiographische Selbstverständnis des Arbeitens aus dem Archiv zum Ausdruck kommen? Wie können die Quellen in ihrem Eigenwert – nicht als illustrative Zutat zum argumentierenden Text, sondern als starke, mit einem Vetorecht ausgestattete Objekte – im Buch repräsentiert werden? Wie lässt sich darstellen, dass für kulturwissenschaftliche und kunsthistorische Forschung die »Quellen« die überlieferten Objekte sind, auch Bilder, aber keinesfalls allein Schriftquellen?<sup>2</sup> Wie können Erkenntnisformen und Quellenkontrolle der Autopsie, des Hantierens und des Untersuchens materieller Gestalt im Medium Buch zur Anschauung kommen? Das waren Ausgangsfragen für die Gestaltung des Buches »Kultur@Stadt\_Bauten\_Ruhr«. Einigkeit bestand darin, dass ein Buch zu einem Forschungsprojekt, das nach Gestaltung und Gestaltungsentscheidungen fragt, seinerseits sich derartige Fragen würde gefallen lassen müssen – einmal mehr als zentrale Referenzpositionen wie die umfassenden Initiativen des Hagener Kulturförderers und Impulsgebers Karl Ernst Osthaus keinen Bereich des Lebens von der gestalterischen Achtsamkeit ausgeschlossen sehen wollten.<sup>3</sup> Eine erste Entscheidung ließ »Miniaturen« und »Essays« unterscheiden. Die »Miniaturen« sind als Texte konzipiert, in denen aus Objektensembles heraus argumentiert wird und die gewissermaßen die materielle Basis für weiterführende Überlegungen erstellen. Die



394 »Essays« verfolgen übergeordnete Fragestellungen, stellen die Objektensembles in größere Zusammenhänge und weitere Horizonte. Texte argumentieren linear, sie wollen von vorne nach hinten durchgelesen werden. Objekte und Fotos von Objekten aber lassen sich ausbreiten, in ihrer Anordnung verschieben. In Ausstellungen werden sie in Räumen arrangiert und stiften Bewegungen sowie das Hin-und-her-Schauen an. Nachbarschaften eröffnen – auf bewusst komponierte Weise – Assoziationsräume. Ein Buch kann solche Nachbarschaften und das immer von Neuem verschiebende Arrangieren von Bildern in Atlas-Seiten – wenn auch medial stillgestellt – evozieren. Die Fotografien sind daher in diesem Buch nicht in die lineare Textargumentation gewissermaßen illustrierend eingesetzt. Vielmehr sind sie – die Anregungen des Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg adaptierend<sup>4</sup> – in eigenständig arrangierte Tableaus gebracht. Nicht »Bildtafeln« als pure Fläche für schematisch angeordnete Fotos sind hier zu finden, sondern die Buchseiten sind der Fond, auf dem die Bilder in jeweils eigenen Arrangements platziert sind. Diese scheinbar lose Gestaltung evoziert die Beweglichkeit der Bilder, kennzeichnet die Anordnung als eine für den Moment gewählte, die bei weiteren Gedankengängen auch verändert werden könnte. Die Hypothesenbildung aus der erkundenden Auseinandersetzung mit den Quellen – und deren Veto-Kraft – findet so eine Form in der Buchgestaltung. Doch zuvor galt es, neue Fotografien der Archivobjekte zu erstellen, die die Objekte in ihrer Objekthaftigkeit ins Buch zu transportieren vermochten – um dann mit einem Lay-out darauf zu antworten, das die Eigenständigkeit der Objekte als Quellen und ihre Autonomie noch im Medium Buch aufscheinen lässt.

Nachdem im Baukunstarchiv NRW immer von Neuem die »Medien der Architektur« thematisiert werden (#Essay Bewahren, Erforschen, Ausstellen)<sup>5</sup> – und die Ausstellungen, die hier erarbeitet werden, die Medienvielfalt zum Sprechen bringen (#Essay Ausstellung) –, musste auch das Buch medial verhandelt werden. Es bedurfte also einer

Gestaltung, die sich nicht wie eine Fensterscheibe durchsichtig macht, sondern prononciert zu erkennen gibt – und das, ohne die dem Buch anvertraute Sache zu übertönen. Wichtiges Mittel ist die Typografie. Mehr noch: Schriften wirken auf den Inhalt. »Somit entsteht, wenn die Form der Schrift der Form der Sprache begegnet, eine Wechselwirkung. Die Schrift beeinflusst und interpretiert den Text.«<sup>6</sup> Die Schrift kann verstärken oder bestimmte Facetten beleuchten, sich anschmiegen oder irritieren. Meist nicht bewusst wahrgenommen, wirkt sie unterschwellig. Die Wahl der Schrift ist die erste große Richtungsentscheidung im Gestaltungsprozess. Sie gibt einen emotionalen Pfad vor, der die Lektüre im Hintergrund begleitet und prägt.

Für dieses Buch fiel die Wahl auf die Schrift »Konsole«. Sie ist von Elena Schneider 2019/2020 geschnitten worden. Elena Schneider ist eine deutsche Schriftgestalterin, die heute in Island lebt. Nachdem sie an der Fachhochschule Dortmund Visuelle Kommunikation studiert hatte, hat sie einen Master in Type Design von der Universität in Reading, England, erworben (Designer wissen, dass das eine der zwei wichtigsten europäischen Hochschulen für Type Design ist). Ihre Schriften sind international ausgezeichnet.<sup>7</sup>

Schriften werden über Jahre hergestellt, eine Sisyphusarbeit. »Konsole« ist ein sehr junge, nicht voll ausgereifte Schrift; so fehlen beispielsweise noch Ligaturen und Kapitalchen. Es werden sicher über die kommenden Jahre viele Überarbeitungen kommen. »Konsole« ist ein Kind ihrer Zeit. Elena Schneider selbst charakterisiert die Schrift als »a clean sans serif typeface with a touch of technology. Inspired by audio equipment, it gives off robotic energy«.<sup>8</sup>

Die Formensprache der Buchstaben ist dynamisch und technisch. Sie hat etwas, das sich als »sperrig« und »unangepasst« bezeichnen lässt. Sie kombiniert raffiniert eine sehr junge und moderne Ästhetik mit Elementen aus einer technischen Welt. Sehr besonders ist, dass diese Schrift nicht nur die klassischen Schriftschnitte, die sich durch ihren Fetten unterscheiden, bereithält, sondern auch einen weiteren Satz von Schriftschnitten, in denen sie in unterschiedlichen Weiten

396 daherkommt: sehr schmale über normal breite bis sehr weite Buchstaben. Dadurch kann eine ganz andere Klaviatur der Typografie gespielt werden. Während die Fließtexte in einer recht erwartbaren Weite auftreten, dreht die Schrift in den Überschriften und anderen Textelementen voll auf. Die Vertikale und die Horizontale werden zum Thema: Beschleunigung, Verlangsamung. Leser und Leserinnen fragen sich: Ist es wirklich die gleiche Schrift? Ein reicher Einsatz der Schrift ist möglich.

»Miniaturen« und »Essays« sollten zusammengehörend und doch unterschiedlich beim Durchstöbern des Buches erkennbar sein. Es galt, die Anordnung der Kapitel auf eine Weise auszuhandeln, dass das Buch als Objekt Präsenz gewinnen kann und jede Anmutung als schlichter Container für die Inhalte erst überhaupt nicht aufkommt. Die Gestaltung und die zahlreichen – mit einem #hashtag eine weitere mediale Ebene aufrufenden – Querverweise in den Texten stiften zu assoziativen Verknüpfungen an. Die Aufteilung der Textseiten der »Miniaturen« und »Essays« variiert dezent. Die Bilder der »Essays« werden von »klassischen« Bildlegenden in durchlaufender Nummerierung begleitet. Anders bei den »Miniaturen«: Hier sind die Informationen auf der jeweiligen Frontseite in einem Block zusammengefasst und mit Buchstaben versehen. Auf den Bildseiten sind die Fotos dann gerade nicht in der Reihenfolge der Buchstaben angeordnet, vielmehr wird das Hantieren und Verschieben der Bilder als Erkenntnismethode mitten im Prozess gewissermaßen für den Moment der Buchpublikation eingefangen und lediglich unterbrochen.

Die Bildseiten zeigen nicht ausschließlich Objekte aus dem Archiv. Vielmehr werden diese mit »ihren« Bauten im Ruhrgebiet ineinander gespiegelt. Integriert werden folgerichtig aktuelle Fotografien, die unter den Fragestellungen des Projekts aufgenommen wurden. Doch wie diese Fotografien ins Buch bringen? Als eigene Bildkapitel? Getrennt von den Archivobjekten? Immer in Farbe? Manchmal wurden sie auch schwarz-weiß konvertiert, um in den Bilddialogen die

Archivalien nicht zu übertönen und keinen höheren Grad an Wirklichkeitsnähe zu behaupten. 397

Zum Schluss noch einmal Reinhart Koselleck: »Wir haben den Weg ausgemessen, der von der geschehenden Geschichte zum Archiv führt und von den gehegten Archivalien zurück über die Quellenexegese zur erzählten Geschichte. Sicherlich: Archivalien sind keine Geschichte, aber sie enthalten in sich jene Quellen, ohne die keine wissenschaftliche Historie betrieben werden kann.«<sup>9</sup> Unser Buch, das nicht zuletzt von Medien der Architektur handelt sowie Kunst-, Architektur- und Stadtgeschichte aus dem Archiv schreibt, experimentiert – so sehen wir es: folgerichtig – mit einer der historiographischen Haltung kongenialen, medial begründeten Gestaltung.

## Anmerkungen

- 1 Reinhart Koselleck, Archivalien – Quellen – Geschichten, in: ders., Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten, hg. und mit einem Nachwort von Carsten Dutt, Frankfurt am Main 2010, S. 68–79, S. 78.
- 2 Zum Übertrag von Kosellecks Vetorecht der Quellen auf materielle Kultur: Gudrun M. König, Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur, in: Karin Priem/Gudrun M. König/Rita Casale (Hg.), Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft 58), Weinheim 2012, S. 14–31.
- 3 Referenzwerk zu Osthaus ist noch immer: Herta Hesse-Frielinghaus et al. (Hg.), Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971; als Quellenedition: Karl Ernst Osthaus, Reden und Schriften. Folkwang – Werkbund – Arbeitsrat, hg. von Rainer Stamm, Köln 2002; künftig auch die Dissertation von Christin Ruppio, Karl Ernst Osthaus und der Hohenhof in Hagen: Ein Modell kultureller Vermittlung, TU Dortmund (msch.) 2020.
- 4 Aus der Fülle der Literatur: Aby Warburg, Der Bilderatlas »Mnemosyne«. Gesammelte Schriften Bd. II, 1, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Denk, Berlin 2000; ders., Bilderatlas MNEMOSYNE: The Original, hg. vom Haus der Kulturen der Welt Berlin/The Warburg Institute, Berlin 2020. In unserem Kontext aber auch: Uwe Fleckner et al. (Hg.), Aby M. Warburg, Bildersammlung zur Geschichte von Sterngläubigkeit und Sternkunde im Hamburger Planetarium, Hamburg 1993.
- 5 Sonja Hnilica/Wolfgang Sonne/Regina Wittmann (Hg.), Die Medien der Architektur. Eine Ausstellung des A:AI Archiv für Architektur und Ingenieurbaukunst NRW, Dortmund 2007.
- 6 Hans Peter Willberg: Das Buch ist ein sinnliches Ding. Mainz 1993.
- 7 Vgl. <https://elenaschneider.com> (16.10.2020).
- 8 Elena Schneider, <https://www.futurefonts.xyz/elena-schneider> (16.10.2020).
- 9 Koselleck, S. 78.

# IMPRESSUM

398 Eine Publikation aus der Schriftenreihe des Baukunstarchivs NRW

**Herausgeber/-in**  
Hans-Jürgen Lechtreck, Wolfgang Sonne, Barbara Welzel

**Autorinnen und Autoren**  
Niklas Gliesmann, Judith Klein, Anna Kloke, Hans-Jürgen Lechtreck, Sonja Pizonka, Judith Anna Rüter, Christin Ruppio, Wolfgang Sonne, Christos Stremmenos, Barbara Welzel, Regina Wittmann

**Liste der Kulturbauten**  
Lara Brand, Linus Herrmann

**Foto-Essay**  
Lukas Höhler

**Grafische Gestaltung**  
Judith Anna Rüter

**Gesamtherstellung**  
Druckerei Kettler, Bönen

**Erschienen im**  
Verlag Kettler, Dortmund  
www.verlag-kettler.de

**ISBN**  
978-3-86206-835-7

© Baukunstarchiv NRW gGmbH,  
Verlag Kettler

**Abbildungen**  
© Alle Abbildungen, sofern nicht anders vermerkt,  
Baukunstarchiv NRW gGmbH  
Fotografien von Detlef Podehl,  
TU Dortmund

**Abbildung Titel**  
Werner Ruhnau, Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Perspektive der Theaterfoyers mit Schwammreliefs, undatiert, Bestand Werner Ruhnau, Baukunstarchiv NRW

 **tu** technische universität dortmund



BAUKUNSTARCHIV  
NRW

**Museum Folkwang**



Kompetenzfeld  
Metropolenforschung

GEFÖRDEBT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

**KULTUR@STADT\_  
BAUTEN\_RUHR**