

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

»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!«¹ Karl Otto Meyer

SONJA
PIZONKA

1965 sprach sich Karl Otto Meyer, der Leiter des Museums für Naturkunde in Dortmund (#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 lärmerfüllt, 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.² 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 (#Musiktheater im Revier). Das Musiktheater sowie das dazugehörige Kleine Haus betrachtete der Architekt Werner Ruhnau als Bauwerke, dank derer eine Neuordnung des Stadtraums möglich sein sollte: »Die Gelsenkirchener Theaterneubauten [...] sind im Herzen einer Großstadt von fast 400 000 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.«³ 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.⁴ Das Konzept der Transparenz



Abb. 1: Musiktheater im Revier, Gelsenkirchen, Werner Ruhнау, 1959, Fotografie des Eingangs am Abend, Bestand Werner Ruhнау, Baukunstarchiv NRW.

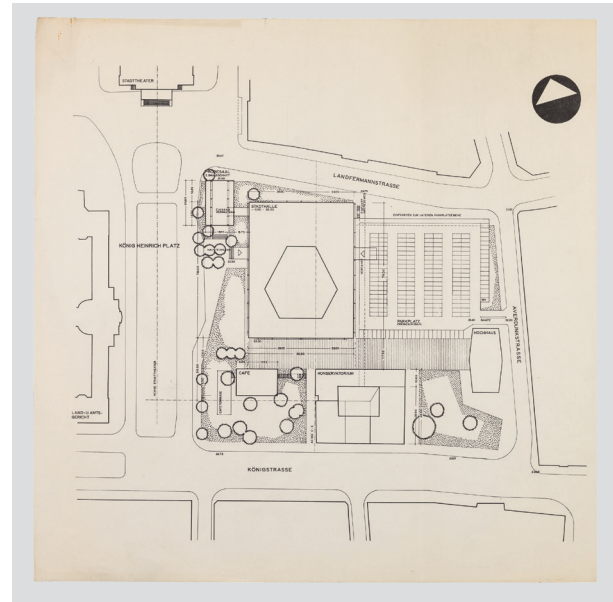


Abb. 2: Mercatorhalle, Duisburg, Gerhard Graubner, Heido Stumpf, Peter Voigtländer, 1962, Lageplan, Bestand Peter Voigtländer, Baukunstarchiv NRW.

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.⁵ 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 (#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 verglaster 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.«⁶ (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 spiel-

te. 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.«⁷ Die Glasfassaden, hinter denen die umlaufenden Foyers 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.«⁸ 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 (#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,⁹ 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.¹⁰ Der von dem Bauamtsleiter Werner Kreutzberger, 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



Abb. 3: Museum Folkwang, Essen, Werner Kreutzberger, Erich Hösterey, Horst Loy, 1960, Fotograf: Walter Moog, Archiv Museum Folkwang.



Abb. 4: Museumszentrum Essen, Kiemle, Kreidt und Partner sowie Allerkamp, Niehaus, Skornia, 1983, Fotografie des Eingangs Bismarckstraße, Klaus Pollmeier, Archiv Museum Folkwang.

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 hinzugewonnene Fläche zu einem Ausbau der öffentlichen Angebote im Haus zu nutzen.¹¹ 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.4). 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. 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 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.«¹²

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 Bedeu-



Abb. 5: Städtisches Museum Gelsenkirchen, Albrecht E. Wittig, 1984, Fotografie der Eingangssituation, Bestand Albrecht E. Wittig, Baukunstarchiv NRW.

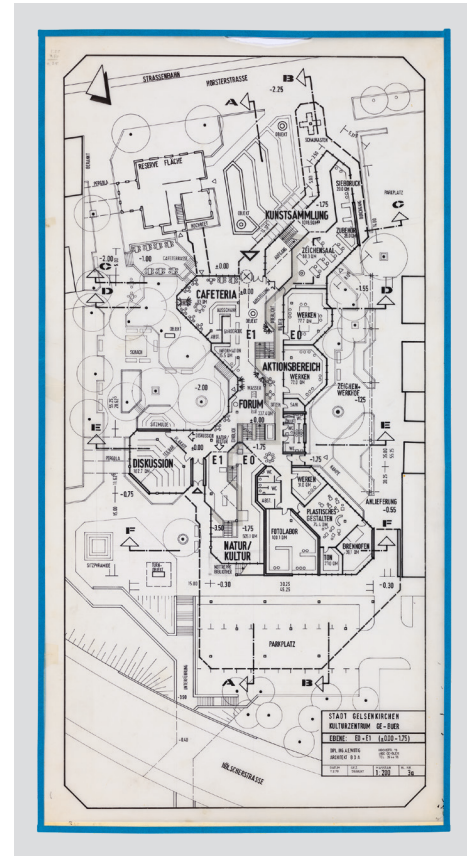


Abb. 6: Städtisches Kunstmuseum Gelsenkirchen, Albrecht E. Wittig, 1984, Grundriss der Ebenen EO + E1, 1979, Bestand Albrecht E. Wittig, Baukunstarchiv NRW.

tung 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.«¹³ 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.5). Er erklärte: »Der Inhalt des Hauses muß nach außen wirken, das Haus aber nicht selbst Monument sein.«¹⁴ Aus finanziellen Gründen wurde der zweite Bauabschnitt jedoch nicht realisiert. Das geplante Kulturzentrum dient heute in erster Linie als Kunstmuseum ([#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. Verborgен bleibt an dieser Stelle die Tie-

fe der Parzelle, auf der das Gebäude als langer Riegel steht (Abb.6). Damit fügt sich das Museum wie mit einer urbanen Mimikry unauffällig in die städtebauliche Situation ein. Einerseits wird so die von Wittig angestrebte Niederschwelligkeit 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 (#Grillo-Theater), erfolgte sogleich der Hinweis, dass die Stadtplane, 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 (#Aalto-Theater). Bei Vertretern der Presse löste es Erstaunen aus, dass diese Planung noch nach mehreren Jahrzehnten umgesetzt wurde.¹⁵ Der Park war gewissermaßen zum städtebaulichen Refugium für eine Idee geworden, die schon in den 1920er Jahren formuliert worden war¹⁶ – 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.¹⁷ 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 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. Insoweit ist der Bau von außen her entworfen.«¹⁸ 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.«¹⁹ 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)²⁰ 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 Solitärbauten, deren grünes Umfeld von einzelnen Scheinwerfern beschienen wird.

Ebenfalls in einem Park wurde 1976 das Bottroper Quadrat gebaut (#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



Abb. 7: Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, Bernhard Küppers, 1983, Postkarte, Bestand Bernhard Küppers, Baukunstarchiv NRW.

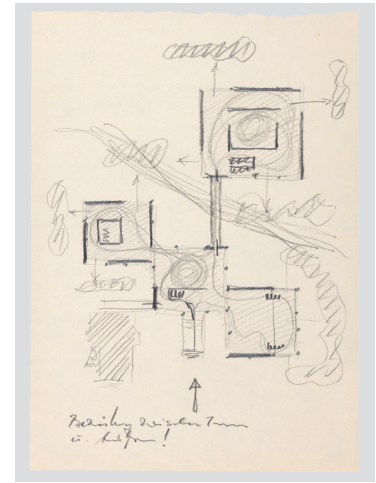


Abb. 8: Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop, Bernhard Küppers, 1983, Grundriss-Skizze »Beziehung zwischen Innen und Außen!«, Bestand Bernhard Küppers, Baukunstarchiv NRW.

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 eisezeitliche Funde und moderne 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.«²¹ 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. 7). 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.«²² 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. Stattdes-

sen 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. 8). Ein Wettbewerb für weitere Sammlungs- und Ausstellungsräume wurde 2016 ausgeschrieben, 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 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.

Der vorliegende Text wurde zuerst publiziert in: Hans-Jürgen Lechtreck, Wolfgang Sonne, Barbara Welzel (Hg.): »Und so etwas steht in Gelsenkirchen...«, Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, Dortmund 2020, S. 202–221.

Zitiervorschlag: Sonja Pizonka, Begegnung, Umschau und Ausschau. Bauten für Kunst und Kultur im Ruhrgebiet und ihre Standorte, <https://stadt-bauten-ruhr.tu-dortmund.de/themen>

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 Bueckschmitt (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-Solgg, 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.