

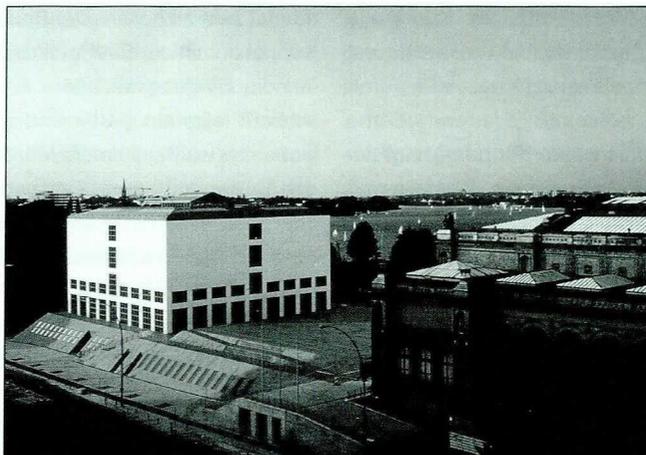
Jürgen Müller

## „Die Heimat ist nicht der Ort“

### Der Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle durch Oswald Matthias Ungers

#### Quadratisches

Mit dem Erweiterungsbau (Abb.1) für die Hamburger Kunsthalle ist Oswald Matthias Ungers seiner bekannten Formensprache treu geblieben.<sup>1</sup> Seine immer wiederkehrende Vorliebe für einfache stereometrische Körper, symmetrische Lösungen und glatte Fassaden findet sich auch im 1997 fertiggestellten Museumsneubau bestätigt. Das Bekenntnis zum Quadrat und zum Würfel als dessen stereometrischem Äquivalent bringt für Ungers eine metaphysische Wahrheit zum Ausdruck. Denn Quadrat und Würfel sind für den Architekten aus dem Rheinland gleichermaßen Voraussetzung wie auch Bestimmung der Architektur. Trotz seiner relativ bescheidenen Ausmaße wirkt Ungers Ergänzungsbau zur Hamburger Kunsthalle



1, 2 Oswald Matthias Ungers: Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle

durchaus monumental: ein kubischer Baukörper wird von einem hohen pyramidenförmigen Sockelgeschoß emporgehoben. Die repräsentative Wirkung ist weder eine Folge der realen Größe, noch durch das Material bedingt, sondern eine Eigenschaft der elementaren Form des Kubus. Der dunkle Sockel trägt den hellen und dadurch leichter wirkenden Baukörper. Auf dem gläsernen Dach des Gebäudes steht ein kleines Glashaushaus, eine Art Paraphrase der „Urhütte“, dessen Dachfirst gleichzeitig die Spitze einer Pyramide bildet, die der Betrachter in der Verlängerung der Sockelschräge ergänzen kann. Die Struktur der Wände ist ganz durch quadratische und rechteckige Formen bestimmt. Dabei betonen die hohen rechteckigen Fenster in der Mittelachse (Abb.2) die Vertikale und vermitteln dem Betrachter wiederum den Eindruck einer aufstrebenden Bewegung. Sowohl Fassade als auch Fenster sind aus gleich großen Quadraten zusammengesetzt, die gleichsam die Einheiten für die Gliederung der Wand bilden. Noch vor aller eingehenden Architekturbeschreibung gilt es, den Apellcharakter von Ungers Neubau zu betonen. Ist er doch in seiner Klarheit und Rationalität zunächst und vor allem ein Bekenntnis zur Moderne. Der Kubus will nichts anderes sein als er ist, eine nicht weiter ableitbare Form, ein Element im stereometrischen Grundwortschatz. Wenn man bedenkt, welchen Anfeindungen eine

solche Architektursprache durch die Postmoderne ausgesetzt war, ist dies durchaus eine mutige Geste, ein Bekenntnis zu einer rationalen Sprache der Formen.<sup>2</sup> Vielleicht darf man sogar sagen, daß dieses Gebäude trotz aller postmodernen Verwerfungen die irreduzible Einheit der Vernunft zum Thema macht.

Folgt man Ungers, so übersteigt der Mensch im Quadrat die Bauweise der Natur und wird sich seines sechsten Sinns bewußt, nämlich dem für die Metaphysik. Die Erkenntnis, daß wir es bei der Geometrie mit einer idealen Wirklichkeit zu tun haben, ist freilich alles andere als neu, man denke nur an Platons Dialog „Menon“, in dem Sokrates einen vermeintlich ungebildeten Sklaven bittet, ein Quadrat zu konstruieren, das doppelt so groß sein soll wie ein gegebenes, um dem thessalischen Edelmann

Menon zu beweisen, daß alles Lernen bloßes Wiedererkennen sei.<sup>3</sup> Dabei steht der genannte Passus aus dem platonischen Dialog nicht im Zusammenhang eines mathematischen Problems, sondern der allgemeineren Frage, ob Tugend lehr- und lernbar sei. Die Lösung geometrischer Probleme bildet bei Platon also nur den Ausgangspunkt für die umfassendere Erkenntnis des metaphysischen Charakters des Menschen, dessen Bestimmung sich nicht aus seinen materiellen Bedingungen herleiten läßt. Auch Aristoteles verwendet in der „Nikomachischen Ethik“ ein Bild der Geometrie, wenn er Tugend als das Vermeiden von Extremen, als die Fähigkeit zum Maßhalten definiert: Tugend ist die Mitte zwischen zwei Extremen.<sup>4</sup>

Ja, es ist geradezu ein Leitmotiv der Philosophiegeschichte, daß die transzendente Verfaßtheit des Menschen in seiner Kenntnis geometrischer und stereometrischer, kurz: mathematischer Wahrheiten offenbar wird. Und schon die einfachsten Urteile über die Welt, die Maß und Zahl betreffen, übersteigen das faktisch Gegebene. Das heißt, nicht erst der rechnende Mensch, sondern schon der anschauende Mensch übersteigt die dingliche Wirklichkeit. Nun ist klar, daß die Fähigkeit des Menschen, die Wirklichkeit mathematisch zu überschreiten, noch keine ethischen Wahrheiten garantieren kann. Dies allerdings kann keine Theorie garan-

tieren. So folgt ja nicht automatisch aus der Fähigkeit des Menschen zur Konsensbildung auch schon der richtige Konsens. Umgekehrt - und darauf kommt es mir an - kann man ebenso wenig die Fähigkeit des Menschen, mit einer ideal-mathematischen Welt umzugehen mit dem prinzipiell totalitären Charakter der Vernunft gleichsetzen. Es bleibt immer dieselbe Vernunft, die im Guten wie im Schlechten die Wirklichkeit zu verstehen und zu gestalten versucht. Jedenfalls tut man besser daran, den dualen Charakter der Vernunft zu betonen, statt sie sofort zu denunzieren. Immer wieder hat Ungers im Rahmen seiner theoretischen Stellungnahmen Geometrie und Stereometrie als den Ort beschrieben, der für den Menschen die Frage nach dem Idealen formuliert und Architektur als eine strenge philosophische Arbeit definiert, als eine Suche nach der Wahrheit der Form.

### Der Turmbau der Vernunft

Vor der Eröffnung des Hamburger Neubaus hat die Kunsthalle dem Architekten eine Ausstellung gewidmet, die realisierte und unrealisierte Projekte zeigte. Im Kuppelsaal der Kunsthalle waren Architekturmodelle ausgestellt, die allesamt auf jedwede Farbe verzichten und die Entwürfe schlicht in weißer Farbe gezeigt haben. Das Oberlicht des Saals, die weiße Farbe, die ebenfalls weißen Sockel haben die Modelle deutlich sakralisiert oder doch zumindest überhöht. Aber das Zentrum der Ausstellung bildete kein Entwurf Ungers, sondern ein Ölgemälde des Turmbaus zu Babel von Hendrick van Cleve III, das die beschriebene Dualität der Vernunft unmittelbar anschaulich werden lassen.<sup>5</sup> Denn das formale Problem von van Cleves Bildentwurf besteht darin, gleichzeitig die Monumentalität und Unabschließbarkeit des Turmbaus deutlich werden zu lassen. Der Betrachter muß zuerst vom gewaltigen Eindruck des Gebäudes überwältigt werden, um dann die Unmöglichkeit des Unternehmens zu erkennen. Der frühneuzeitliche Künstler zitiert in seinem Turmbau das Colosseum und somit das imposanteste Gebäude der Antike. Schon hierdurch ist für den gebildeten Rezipienten der vorprogrammierte Verfall angedeutet. Wie ein gewaltiges Gebirge ragt der Turm in den Himmel. Dieses Bauwerk erscheint höher und gewaltiger als die es umgebende Natur. Außerdem macht der Vergleich mit den umliegenden Wohnhäusern deutlich, wie das eigentliche Maß der Menschen auszusehen hätte. Das Paradox besteht darin, angesichts der architektonischen Leistung Sieg und Scheitern der Vernunft erkennen zu müssen. Gerade weil die Leistung so imposant erscheint, ist das Scheitern desto dramatischer. Ohne Maß, so die Erkenntnis des Betrachters, heißt wohl auch immer ohne Ziel!

### Der Ort

Der Erweiterungsbau in Hamburg steht dem historistischen Bau von Georg Theodor Schirmacher und Hermann von der Uhde wie ein modernistisches Credo gegenüber. Ungers Modernität zeigt sich vor allem im Verzicht auf alle Verspieltheit und jedes Ornament. Der Purismus, der sich in den glatten und in der Schräge des Sockels steilen Flächen ausdrückt, wirkt ebenso streng wie radikal. Die 1869 fertiggestellte Kunsthalle hingegen zeigt eine

reichdekorierte Fassade im Neorenaissance-Stil. Über Säulenarkaden ist die Attika des Kernbaus in quadratische Felder geteilt. Gerahmt wird der Mittelrisalit von zwei flacheren Seitenflügeln ohne Attikageschoß. Der Bau ist durch ein Skulpturenprogramm reich dekoriert, das die Meister der Kunst aus dem Olymp in die Wandnischen des Museumsbaus holt. So zeigt die Vorderfront die größten unter den romanischen Künstlern, Raffael und Michelangelo. Rund um den Bau stehen Nischenfiguren italienischer, spanischer, altniederländischer und deutscher Maler und Bildhauer. An der Front des rechten vorderen Anbaus stehen Schinkel und der Hamburger Architekt Schlüter, darüber Medaillons mit Fischer von Erlach und Knobelsdorff.<sup>6</sup>

Noch vor Ungers Neubau wurde die Hamburger Kunsthalle zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmalig durch den Bau von Albert Erbe erweitert. Der 1919 fertiggestellte Erweiterungsbau stand in seiner Konzeption durch den damaligen Museumsleiter Alfred Lichtwark unter dem zweifachen Anspruch, praktisch und monumental sein zu sollen. Der Bau ist durch eine große Rotunde mit Kuppel dominiert. Ein Portikus mit kannelierten Pfeilern akzentuiert die Eingangssituation. An den monumentalen Kuppelbau schließt links ein glatter und schlicht gestalteter Baukörper an, wobei der weiße, stumpfe Muschelkalk eine gewisse Sachlichkeit des Bauwerks betont. Der nun durch Ungers realisierte Ergänzungsbau mußte sich sowohl der bestehenden topographischen, als auch einer bauhistorischen Situation einpassen, die nicht eindeutig ist.

Für den Museumsneubau stand eine an die Kunsthalle angrenzende Fläche zwischen dem Gleisgelände des benachbarten Bahnhofs und den mehrspurigen Straßen von Glockengießerwall und Ferdinandstor zur Verfügung. Die isolierte Position des Grundstücks hat Ungers zu der naheliegenden Lösung geführt, die Inselform zu akzentuieren und das Gebäude aufzusockeln. Dabei vermag gerade die elementare Form des Kubus dem Bau aus weiterer Entfernung, etwa von der Binnenalster aus, eine eindringliche Gestalt zu geben. Diese heroische Geste ist dem Architekten übergenommen worden. Ungers Neubau hat vielfältige, überwiegend aber polemische Reaktionen hervorgerufen. Unpassende Wehrhaftigkeit, Kälte wie auch eine falsche sakrale Überhöhung wurden dem Bau unterstellt. Besonders der pyramidenförmige Sockel, der das Gebäude entrückt, wurde kritisiert. In diesem Zusammenhang hat Adolf Max Vogt auf die französische Revolutionsarchitektur hingewiesen und die Tatsache betont, daß dem Ungersbau eine Pyramide eingeschrieben ist. Die schroffe Ablehnung, die der Bau erfahren hat, sieht er als Konsequenz aus der Unfähigkeit eines heutigen Publikums mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen umzugehen.

Aber schon wenn man sich die Lage des Baus vergegenwärtigt, empfindet man die Polemik als ungerecht, befindet sich das Gebäude doch mitten in einem städtischen Inferno, auf zwei Seiten eingezwängt zwischen mehrspurigen, stark befahrenen Straßen und den Gleisen des benachbarten Hauptbahnhofs. Der pyramidenförmige Sockel ist stark genug, die angrenzenden Straßen optisch zu distanzieren. Wie schon die starken Kanten des Sockels den Blick nach oben lenken, so führt auch der Materialwechsel von rotem Granit und hellem Kalkstein zu einer optischen Aufwärtsbewegung.

Der Kubus hebt sich von seinem Untergrund ab und wirkt leichter. Hier zeigt sich, wie geschickt Ungers den Stein ausgewählt hat. Gerade in der Abendsonne kommt dem portugiesischen Kalkstein die Qualität zu, von Innen heraus zu leuchten.

### Der Platz

Das keilförmig zulaufende Grundstück hat Ungers nicht vollständig für seinen Neubau genutzt, sondern in zwei gleich große Quadrate aufgeteilt. Zwischen Alt- und Neubau schiebt sich dergestalt ein freier Platz, der durch einen flachen Sockel gestaltet wird. Dieser entspricht von seinen Ausmaßen her genau dem Grundriß des Neubaus. Die so entstehende Plattform verbindet und trennt die unterschiedlichen Architekturen des Kunsthallenensembles gleichermaßen. In der Gegenüberstellung der alten Kunsthalle von Schirmacher und von der Hude und dem Erweiterungsbau fallen dem Besucher aber nicht nur die Differenzen, sondern auch die Vermittlung und die Angleichungen auf, die der Architekt vorgenommen hat oder vornehmen mußte. Ungers hat die Traufhöhe des Altbaus nicht überschritten. Auch in Maßen und Proportionen bezieht sich der Erweiterungsbau auf die alte Kunsthalle. Ob dies allerdings schon als gemeinsame Traditionslinie der Schinkel-Schüler Schirmacher und von der Hude und der Ungerschen Architektur aufgefaßt werden darf, halte ich für fraglich.<sup>7</sup>

Ein weiterer Bezug zum alten Bauensemble ist durch Ungers Wahl des weißen portugiesischen Kalksteins geschaffen worden. Korrespondiert dieser doch dem hellen Muschelkalk des von der Plattform aus nicht sichtbaren Erbe-Anbaus der Kunsthalle vom Beginn dieses Jahrhunderts.

Dem Besucher stehen verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, in den Neubau zu gelangen. Sei es, daß er von außen, über die Treppen des Granitsockels zum Museum emporsteigt und dann vorbei am Museumscafé den Eingangsbereich betritt, wo ihn mehrere Büsten des französischen Revolutionärs Saint Just empfangen. Sei es, daß er den im Sockelbauwerk verborgen liegenden Verbindungstrakt zwischen Alt- und Erweiterungsbau nutzt, der ihn durch die künstlich beleuchteten unterirdischen Ausstellungsflächen führt. Für welchen Weg sich der Besucher auch immer entschieden hat, in Ungers Neubau gelangt er zunächst in den Lichthof im Zentrum des Museums.

Während bei der Gestaltung der Außenwände die vertikale im Verhältnis zur horizontalen Fensterreihe Ungers weißen Kubus maßvoll in die Höhe streben läßt, gelingt durch die umgekehrte Fensteranordnung im Lichthof eine dramatische Aufwärtsbewegung zum Licht hin. Die kleinen umlaufenden Lichtbänder bewirken dabei, daß die Wände des Lichthofes bei aller aufstrebenden Dynamik rhythmisiert werden und nicht schachtartig wirken.

Auf allen vier Seiten führen schmale Treppenhäuser in die oberen Geschosse. Die Treppenläufe führen bis in die dritte Etage. Gelangt man in die einzelnen Etagen, bietet sich ein Ausblick durch Fenster in den Lichthof. Von hier aus wird sichtbar, daß Ungers in Schichten gebaut hat: Lichthof, Treppenhaus, Ausstellungsräume und Außenhaut. Alle Zonen lagern sich um ein immaterielles Zentrum. Im ersten Obergeschoß haben die Ausstellungsräume Seitenlicht. Die Fenster reichen vom Boden bis zur halben Raumhö-

he. Der zweite Stock, in dem es pro Seite nur das hohe Fenster in der Mitte der Wand gibt, erhält im wesentlichen Kunstlicht. In diesem Geschoss gibt es abgetrennte fensterlose Eckräume, die sich zur Präsentation von Videoinstallationen etc. eignen. Der dritte Stock schließlich besteht aus einer Abfolge von Oberlichträumen, die der Malerei vorbehalten sind.

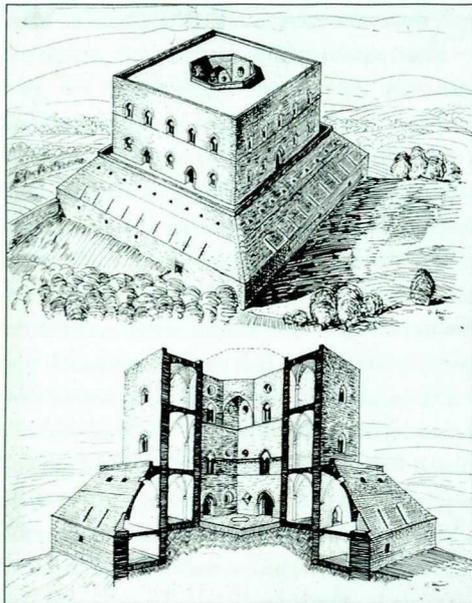
### Zitat oder Archetyp?

In den bisherigen Interpretationen ist Ungers Neubau unter anderem mit von Klenzes Münchener Glyptothek und Mies van der Rohes „Neuer Nationalgalerie“ verglichen worden, beides Museumsbauten, die einen quadratischen Grundriß aufweisen. Aber die Interpreten sind in einer mißlichen Situation, denn Ungers selbst hat in den frühen achtziger Jahren eine kleine Schrift mit dem Titel „Quadratische Häuser“ veröffentlicht, die auch die genannten Beispiele aufführt. Die Kunsthistoriker folgen also oft nur den Spuren, die der Architekt selbst gelegt hat. Denn schon in der genannten Publikation ordnet Ungers seinen Entwurf für den Hamburger Erweiterungsbau den berühmten quadratischen Häusern zu. Aber wann ist ein solcher Bezug wirklich sinnvoll, wie ist ein solches Zitat überhaupt zu bewerten? Warum sollte angesichts der vier gleich gestalteten Seiten des Kubus nicht zusätzlich auf Palladios Villa Rotonda verwiesen werden, die ebenfalls in den „Quadratischen Häusern“ genannt wird.

Im folgenden möchte ich zwei Vergleiche ziehen, die in der bisherigen Sekundärliteratur nicht genannt worden sind und auf die auch Ungers selbst nicht hingewiesen hat. Fragt man nach solchen Zitaten, muß man zunächst darauf hinweisen, daß Ungers Bau nicht nur eine, sondern zwei ideale Ansichten liefert, die weiterführende architekturhistorische Bezüge ermöglichen. Der Blick vom Ferdinandstor, direkt vor der Front des Gebäudes betont stärker den fortifikatorischen Eindruck des steil-schrägen Sockelgeschosses. Hier kann als mögliches Vorbild auf staufische Architektur hingewiesen werden. Der Palast des Stauferkaisers Friedrich II. in Lucera (Abb.3), der zwar nur als Rekonstruktion überliefert ist, den Ungers aber durchaus im Sinn gehabt haben könnte, erhebt sich über einem pyramidalen Sockel, auf dem ein Kubus aufsitzt. In der Mitte des Palastes befindet sich ein quadratischer, nach oben hin achteckiger Innenhof. Sowohl in der Verteilung der Baumassen und der zweiteiligen Gliederung stimmen Lucera und der Neubau der Kunsthalle überein, als auch in der Verwendung des Motivs des umlaufenden Gangs auf dem Sockelgeschoß. Doch glaube ich bei alledem nicht, daß Ungers allein der staufischen Architektur seine Reverenz erweisen wollte. Gemeinhin funktionieren Zitate als Einzelreferenz, in denen das zitierte Vorbild deutlich erkennbar ist, sozusagen als Individuum durchscheint. Ungers hingegen nutzt eine strukturelle Form des Zitats, die es gleichermaßen erlaubt, auf Lucera, von Klenzes Glyptothek oder Mies' „Neue Nationalgalerie“ hinzuweisen. Denn Ungers zitiert das Quadrat, und die Vielzahl der möglichen Referenzen entspricht der Vielzahl der Kombinationsmöglichkeiten, die mit der Form des Quadrats gegeben sind. Während in der Postmoderne das Spiel mit Pasticcio und Eklektizismus zum Gestaltungsprinzip erhoben wird, geht es dem Architekten aus dem Rheinland um den Arche-

typus. Allerdings kann man sich durchaus fragen, ob hier nicht auch kritisch eine naive Vorstellung des Zitats in Frage gestellt wird, denn erst die Syntax der stereometrischen Grundform ermöglicht architektonische „Individualität“. In Ungers System ist jede konkrete Form sozusagen die Abweichung vom Ideal.

Dies hat meines Erachtens aber auch Konsequenzen für die implizite Geschichtstheorie. Wenn wir an Sterlings Stuttgarter Staatsgalerie denken, so impliziert das dort betriebene Zitieren von Stilen und Gebäuden die Idee einer abgeschlossenen Vergangenheit. Die unterschiedlichen Materialien, die gewollte Uneinheitlichkeit des Baukörpers lassen den Pasticcio-Charakter überdeut-

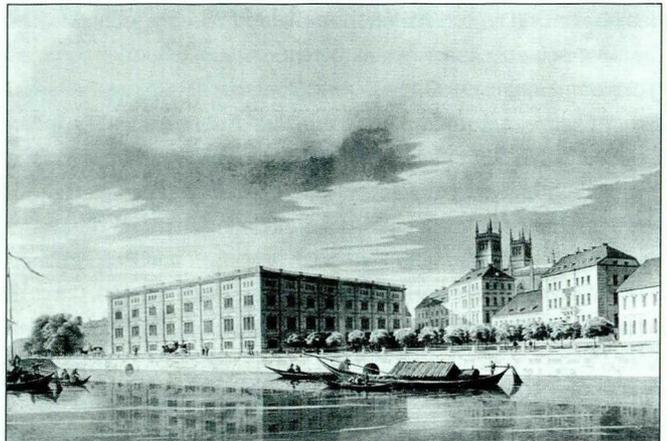


3 Rekonstruktionszeichnung des staufischen Palastes in Lucera

lich werden. In spielerischer Weise wird das Zitieren als eigentliches Gestaltungsprinzip offengelegt. Die Gegenwart, in der dies stattfindet, ist der Endpunkt, von dem aus sich die Abfolge von Stilen und Bauformen überblicken lässt. Anders bei Ungers: Sein strukturelles Zitieren lässt die Vergangenheit als Zukunft aufscheinen. Es ist eine unabgeschlossene Vergangenheit, die uns als Zukunft entgegenkommt. Während Sterling die Vergangenheit abschließt, eröffnet Ungers ein utopisches Potential der Geschichte. Ein Donjon-Typus von blockhafter Einfachheit hat lange vor Ungers schon einem anderen Architekten als Vorbild für einen eigenen Bau gedient. Karl Friedrich Schinkel hat sich für seine Bauakademie (Abb.4) an Norwich Castle orientiert. Der preussische Baumeister hat das englische Schloß nicht selber besucht, es war ihm vielmehr aus dem fünfbandigen „Architectural Antiquities of Great Britain“ bekannt, was durch eine Nachzeichnung belegt ist. Die Bauakademie ist in Sichtmauerwerk, mit vier gleichen Seiten mit je acht Fensterachsen gestaltet. Mit 22 m Höhe und 46 m Breite hat der Bau die stereometrische Form eines halben Kubus. Unter Verzicht auf eine betonte Mittelachse läuft das Fassadensystem als Wechsel von Fenster und Pfeiler im Rapport um. Diese, die Fassade gliedernden Pfeiler bauen sich von unten nach oben auf, treten aus der Fassade hervor. Ihre Basen lagern auf dem Sockel des Gebäudes. Die Etagenhöhen sind durch hori-

zontale Bänder akzentuiert, die hinter den Pfeilern durchlaufen. Die massivere Gestaltung von hervortretendem Sockel und Erdgeschoß geben dem Bau eine feste Basis.<sup>8</sup> Die feine, fast quadratische Sprossenteilung der Fenster läßt an Werkstattfenster denken. Schinkel transformiert in der Bauakademie Architekturen aus Vergangenheit und Gegenwart zu einem neuen, gebrauchsfähigen Muster.

Ebenso wie Schinkels Bauakademie ist auch Ungers Museumsbau als freistehender Baukörper über quadratischem Grundriß konzipiert. Beide Bauwerke sind nicht auf eine Fassade beschränkt, sondern liefern vier identische Seiten. Die Räume sind



4 Karl Friedrich Schinkel: Bauakademie

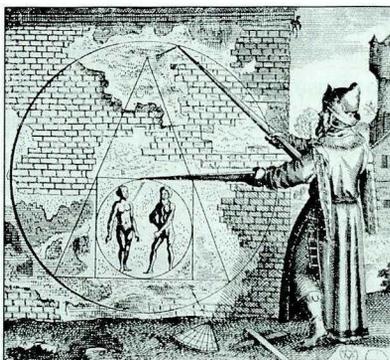
um einen Lichthof im Zentrum des Gebäudes angelegt. Mit dem Hinweis auf Schinkels Bauakademie ist zugleich ein architekturtheoretisches Problem formuliert. Denn auf elementare Weise definiert Schinkel mit seinem Schlüsselbau die Frage nach der architektonischen Form. Die an der Spree gelegene Bauakademie wird erst durch ihre Spiegelung im Wasser zu einem idealen Würfel. Die reale Form wird durch die Spiegelung zur idealen Form ergänzt. Die ideale Form des Würfels macht nun im übertragenen Sinne darauf aufmerksam, daß die Bauakademie, in der zukünftiges Bauen entworfen wird, den Anspruch formuliert, die Zukunft an Idealen auszurichten und sie danach zu gestalten. Nicht ausschließlich Pragmatismus und Nutzen, sondern die Suche nach der Wahrheit wird zum Maßstab der Architektur erklärt. Gerade wenn man die räumliche Freisetzung der Bauakademie im Verbund mit den pädagogischen Idealen sieht, die im Inneren umgesetzt werden sollen, korrespondiert dies - nach Jonas Geist - einer antizipierten politischen Forderung nach freier Beweglichkeit des Geistes und des Kapitals.<sup>9</sup>

Ungers hat dem Problem eine andere formale Pointe verliehen. Geht es bei ihm doch offensichtlich nicht nur um eine Spiegelung des Gebäudes, die von der Binnenalster aus auch möglich ist, sondern das Verhältnis der realen zur idealen Form entspricht dem Verhältnis des gebauten Kubus zur unbebauten Grundfläche des angrenzenden Platzes. Wie schon Ungers Museumsbau den Pyramidenstumpf als Sockel nutzt, so ist auch der Freiplatz durch einen schräg zulaufenden, hohen Sockel aus rotem Granit erhoben. Der Platz wirkt wie ein leerer Sockel. Erst wenn

man hinaufsteigt, erkennt man, daß eine Inschrift angebracht ist: „LA PATRIE N'EST PAS LE SOL, ELLE EST LA COMMUNAUTÉ DES AFFECTIONS“. Dieser Satz des französischen Revolutionärs Saint Just und seine Übersetzungen in drei weitere europäische Sprachen findet sich auf dem Freiplatz zwischen dem Altbau der Hamburger Kunsthalle und dem Erweiterungsbau von Oswald Matthias Ungers. „DIE HEIMAT IST NICHT DAS LAND, SIE IST DIE GEMEINSCHAFT DER GEFÜHLE“, heißt es auf Deutsch, Englisch und Spanisch in der Arbeit von Ian Hamilton Finlay, dem wir die Gestaltung dieses Sockels verdanken. Die Buchstaben sind im Boden der quadratischen Plattform eingelassen. Die Schrift, die entlang der Kanten verläuft, ist in Block gesetzt. Doch stehen die Sätze in den jeweiligen Nationalsprachen nicht, wie man vielleicht vermutet hätte, vollständig nebeneinander, so daß an jeder Seite ein Satz zu stehen gekommen wäre, sondern Haupt- und Nebensatz sind jeweils voneinander getrennt und versetzt angebracht. Entsprechend folgt etwa auf den deutschen Hauptsatz der englische Nebensatz, auf den französischen Haupt- der spanische Nebensatz usw. Will man die Sätze lesen, so ist man gezwungen, an den Rändern des Platzes entlangzugehen. Die Erschließung des Sinns fällt nicht mit der Erschließung des Raumes zusammen, sondern läßt uns immer weitergehen, wie um ein leeres und nie erreichbares Zentrum. Offensichtlich wird der Satz des St. Juste durch die Opposition der Wörter „Boden“ und „Gemeinschaft der Gefühle“ bestimmt. Die Pointe besteht darin, daß Finlay St. Justs apodiktische Behauptung vielstimmig werden läßt. Die Wahrheit ist nicht exklusiv einer Nation und einer Sprache vorbehalten, sondern beginnt jenseits der Wörter und bedarf doch der Wörter als Weg.

### Cointidentia Oppositorum

Eine weiterer Kontext sei für Ungers benannt. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine zitierte Architektur, sondern um die Konzeption der Cointidentia oppositorum. Die Verbindung gegensätzlicher geometrischer Formen zu einer idealen Figur hat in der Formel von der Quadratur des Kreises



5 Michael Maier: Atalanta fugiens, Emblem XXI.

ihre prägnante Formulierung gefunden. In Michael Maiers Emblembuch „Atalanta fugiens“ ist diese Formel in der Pictura eines Emblems (Abb.5) dargestellt.<sup>10</sup> Ein Architekt zeichnet an die Wand eines Hauses eine Kombination von Dreieck, Quadrat und Kreis, in deren Zentrum sich Mann und Frau befinden. Entkleidet man das Emblem seines hermetischen Kontextes, verzichtet man auf das hier nötige alchemistische Schrifttum, so definiert das Emblem die ideale Form als Überwindung der Gegensätze, als Cointidentia oppositorum.

### Innen - Außen

Daß wir uns heute darüber streiten können, wie ein Museum für Gegenwartskunst aussehen soll, hängt offensichtlich damit zusammen, daß der modernen und aktuellen Kunst ein gemeinsamer Fluchtpunkt verlorengegangen ist. Provokation, Tabubruch, politische Kritik und Erinnerungsarbeit, Menschenwürde, Selbsterfahrung und Sensibilisierung, unbegrenzt sind die Stichworte, mit denen sich der heterogene Erfahrungshorizont des modernen Kunstmuseums bezeichnen ließe. Daß dies nicht immer so war, wird deutlich, wenn man an die Museumsbauten von von Klenze und Schinkel denkt. Hier bringt die Verwendung der Tempelfassade gleichermaßen einen ästhetischen und einen moralischen Kanon zum Ausdruck. Damals nobilitierte die äußere Form der Museen per se die kunsthistorischen Inhalte und betonte die Aufgabe, dem Menschen Vorbilder zu vermitteln. So gesehen erinnert das Thema unserer Sektion zugleich an die verlorengegangene Einheit von ethischen, ästhetischen und erkenntnistheoretischen Fragen, die bis weit ins 19. Jahrhundert gegolten hat.

Die Gewißheit in bezug auf das, was der Mensch sei und welche Wahrheiten ihm zu vermitteln seien, ist der Moderne abhand gekommen. Faßt man die Moderne mit der Französischen Revolution als Ziel einer politischen Gemeinschaft, die weder durch Rasse, Geschlecht oder Herkunft, sondern allgemein durch den universellen Anspruch der Menschenwürde verbunden ist, erkennt man sie in Baudelaires Lob des Ephemeren im „Peintre de la vie moderne“ oder in Benjamins „Zeitalter der Reproduzierbarkeit“ und einer damit einhergehenden Entsubjektivierung. Ich denke, daß unsere ästhetischen Urteile über Museumsneubauten in letzter Instanz davon abhängen, in welcher Moderne wir uns zu befinden meinen, was es uns bedeutet zu sagen: „Il faut être absolument moderne.“

Abschließend sei auf die Frage eingegangen, in welchem Verhältnis sich im Hamburger Erweiterungsbau Innen und Außen befinden. Durch den Verzicht auf eine Eingangssituation vermeidet Ungers eine Vermittlung von Innen und Außen, der Bau steht blockhaft abgeschlossen da. Lediglich die vertikale Fensterbahn, die vom Erdgeschoß nach oben führt, betont die Mittelachse, in der die Eingangstüren untergebracht sind. Genau das Gegenteil gilt für die Innenräume. Denn wenn wir die Räume im Inneren durchschreiten, werden wir regelmäßig mit der Präsenz des Außenraums konfrontiert. Jeweils an den Eingängen, die vom Treppenhaus in die Geschosse führen, steht man in der Fensterachse. Durch die Blickrichtung, die sich beim Eintreten in die einzelnen Stockwerke ergibt, werden wir immer wieder auf den Außenraum verwiesen. Darüber hinaus zwingt uns die Raumführung bei unserem Rundgang durch die jeweiligen Etagen jeweils neu in die Fensterachse. Links und rechts von Eingang und Fenster sind Stellwände angebracht, die dem Besucher nur einen schmalen Durchgang lassen, so daß wir entweder ins Treppenhaus und in den Lichthof blicken oder aus dem Fenster in die städtische Umgebung des Museums. Durch die quadratischen Raster der Fenster wird unserem Blick eine Rahmung zugefügt, die das amorphe Außen zum Bild, zu einem reflektierten Erlebnis werden läßt. So als wollte Ungers die Wahrnehmung der Form außerhalb der

Funktion definieren. Derjenige, der Architektur gebraucht, wäre demgemäß nicht derjenige, der ihre Form wahrnimmt. Form bedarf der Kontemplation. Entsprechend muß die Wahrnehmung der Form immer mit einer Distanzierung und Ästhetisierung einhergehen. Man sieht seine städtische Umwelt zwar jeden Tag, aber man nimmt sie erst wahr, wenn sie in einem quadratischen Raster erscheint. Vielleicht darf man sagen, daß es in der alltäglichen Wahrnehmung weder Objekt noch Subjekt gibt, sondern lediglich einen unbewußten Verwertungszusammenhang. Nun wird deutlich, warum das Außen-Innen-Verhältnis mit einer Distanzierung einhergeht. Denn erst in der ästhetischen Wahrnehmung werden wir zu Subjekten, die Objekte wahrnehmen und deren Objektivität zuallererst befragen können. Mehr noch, die Ästhetisierung des Außenraums fällt mit der Aufforderung zu seiner bewußten Gestaltung zusammen. Form wird zur ethischen Forderung.

In der möglichen Metaphorik des Museums hat sich Ungers damit für eine „herbe“ Variante entschieden. Denkt man an Peter Schweger's Wolfsburger Museumsneubau, dann ist der Gegensatz leicht zu erkennen. Unter dem rasterartigen Dach befinden sich verschiedene Baukörper. Stahl und Glas ermöglichen eine gleichmaßen transparente wie ephemere erscheinende Architektur, die den Innenraum immer schon nach außen hin sichtbar macht. Im besten Sinne kann man bei diesem Museum der Volkswagenstadt Wolfsburg von einer Montagehalle der Anschauung sprechen. Der Wolfsburger Neubau ist ein gebautes Understatement. Während Ungers den Innenraum deutlich sakralisiert, liefert Schweger eine variable Architektur, die sich ebenso zurücknehmen wie auch besonders elegant erscheinen kann. Wann wird Pathos hohl, wann Understatement unglaubwürdig? Wieviel Inszenierung braucht die Kunst und wann schadet sie ihr? Ich möchte einen architektonischen Kommentar zu diesem Problem ergänzen. Peichls Kunsthalle der BRD in Bonn ist bei allen Unterschieden ein ähnlich monolithischer Block wie Ungers Hamburger Bau. Der Wiener Architekt scheint sogar noch einen Schritt weiterzugehen, wenn er dem Bau in der Mitte und an der Stelle einer Portalsituation eine schmale, steil ansteigende Treppe einsetzt, die an archaische Tempel denken läßt. Der Block wirkt geschlossen und undurchdringlich, an einer einzigen Stelle ist die hohe, glatte Wand vollständig durchbrochen. Dieser Durchbruch wird zusätzlich durch eine wellenförmige Pflasterung markiert, die auf den schmalen Durchgang hinweist. Folgt man diesem Weg, betritt man einen Innenhof und sieht sich unvermittelt dem Museumseingang gegenüber. Jetzt allerdings folgt eine Überraschung, denn Peichel nutzt einen optischen Effekt, um einen Kommentar über das Erleben von Kunst zu geben. Der Besucher sieht, wie sich in der wellenförmig gestalteten Glasfassade die hohen Wände des Innenhofs spiegeln. Dabei wird die kompakte Mauer in unserem Rücken verflüssigt und löst sich in einer Wellenbewegung auf. Ganz so wie bei diesem Erlebnis, scheint Peichel sagen zu wollen, sollte es auch mit der Kunst sein, die, wenn wir von außen hinzutreten, eine Autorität darstellt, aber Autorität auch in Frage stellt, sobald wir im Innern angelangt sind.<sup>11</sup> Anders als bei Ungers fällt die Reflexion bei Peichel jedoch ironisch aus. Nun halten Sie mich vielleicht für unentschlossen, gar für feige, aber ich finde, daß alle drei Museumsneubauten überzeugen, ich möchte jedenfalls kei-

nen vermissen. Allerdings sei betont, daß noch die Ironie mit dem Anspruch der Wahrheit auftritt. Denn solange wir wollen, daß Museen gebaut werden, gehen wir doch davon aus, daß die Kunst eine nicht zu substituierende Wahrheit darstellt und Erfahrungen bereitstellt, die man nicht so ohne weiteres auch im Frühstücksfernsehen machen könnte.

### Ikarus

Daß jede Zeit ihre Aufgaben mit dem gleichen Mut anfassen soll, wie die vorausgegangenen Generationen, schreibt Susanna Bakkes in der „Frankfurter Rundschau“ zum Ungersbau, sei wohl die beste Bestimmung von Tradition.<sup>12</sup> Dann allerdings hieße Überlieferung nicht einfach wegschließen und sichern, sondern sich in der Gegenwart für die Zukunft zu orientieren. Ja mehr noch, wer die Vergangenheit verstehen möchte, beginnt die Zukunft zu gestalten. Reflektiert man Tradition, so kommt man nicht umhin, die Geschichtlichkeit des Menschen zu betonen, nicht nur auf seine Herkunft zu verweisen, sondern auch darauf, daß er immer noch unterwegs ist.

Von der Schwierigkeit dieses Weges hat schon Schinkel gesprochen, der mit den von ihm entworfenen Terrakotta-Platten der Bauakademie ein ikonographisches Programm gegeben hat, das sich an allen vier Außenwänden oberhalb und unterhalb der Fenster und Portale wiederholte.<sup>13</sup> Der hier erzählte Mythos von Ikarus stellt dar, daß, wer der Sonne zu nah kommt, sich in Gefahr begibt. Man sieht gleichermaßen den fliegenden, den mit Fackeln bestückten Aufklärer, wie auch den abgestürzten Ikarus. Die Pointe dieses Programms besteht darin, daß das Mittel, das uns ermöglicht, die Erdschwere zu überwinden, für den Benutzer zugleich die Gefahr in sich birgt, abzustürzen. Befreiung und Untergang sind nah beieinander. Der preussische Architekt macht jedenfalls deutlich, daß mit dem Maßhalten des Architekten nicht bloß eine ästhetische, sondern eine moralisch-existentielle Kategorie gemeint ist.<sup>14</sup> Auf eindringliche Weise gelingt es auch dem Hamburger Museumsneubau von Oswald Matthias Ungers, diesen Anspruch anschaulich zu machen. Und dies kann in unserer utopiefernen Zeit nicht ohne ein gewisses Pathos vonstatten gehen.

### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Eine erste Übersicht gibt Martin Kieren: Oswald Matthias Ungers; Zürich 1994.
- <sup>2</sup> Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne, Berlin <sup>5</sup>1997, S.19.
- <sup>3</sup> Platon: Menon, in: Ders.: Sämtliche Dialoge, hrsg. und mit Einleitungen, Literaturübersichten, Anmerkungen und Registern versehen von Otto Apelt, 7 Bde., Hamburg <sup>2</sup>1988, Bd.2, 82a - 86a.
- <sup>4</sup> „Da wir früher gesagt haben, man müsse die Mitte wählen und nicht das Übermaß und den Mangel, und da die Mitte durch die rechte Einsicht bestimmt ist, (...)“ Aristoteles: Nikomachische Ethik, übers. und hrsg. von Olaf Gigon, München <sup>6</sup>1986, S.181.
- <sup>5</sup> Vgl. Ausstellungs-Katalog: O.M. Ungers - Architekt, Hamburger Kunsthalle vom 12.5.1994 bis zum 26.6.1994, Stuttgart 1994, S.67.
- <sup>6</sup> Vgl. hierzu Volker Plagemann: Zur Ikonographie des Museums. Das Programm der Künstler selbstbildnisse am Aussenbau der Hamburger Kunsthalle, in: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 12 (1967), S.71-84.

- <sup>7</sup> Hartmut Frank: Museum als Thema. Anmerkungen zum Neubau von Oswald Matthias Ungers, in: Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder, hgg. von Uwe M. Schneede und Helmut R. Leppien, Leipzig 1997, S.191-201, hier S.192.
- <sup>8</sup> Jonas Geist: Karl Friedrich Schinkel. Die Bauakademie. Eine Vergegenwärtigung, Frankfurt am Main 1993, S.30.
- <sup>9</sup> Geist: Die Bauakademie, S.51.
- <sup>10</sup> Vgl. hierzu H.M.E. De Jong: Michael Maier's Atalanta Fugiens, Leiden 1969, S.166.
- <sup>11</sup> Zu Peichls Ausstellungshalle in Bonn vgl. Werner Oechslin: Gustav Peichls Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn, in: Ausstellungs-Katalog Gustav Peichl. Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vom 19. Juni 1992 bis 14. Februar 1993, Ostfildern bei Stuttgart 1992, S.13-21, bes. S.15.
- <sup>12</sup> Susanna Backes: Pathetisch und puristisch, in: Frankfurter Rundschau vom 15.8.1996, S.8.
- <sup>13</sup> Vgl. hierzu Paul Ortwin Rave: Genius der Baukunst. Eine klassisch-romantische Bilderfolge an der Berliner Bauakademie von Karl Friedrich Schinkel, Berlin 1942.
- <sup>14</sup> Vgl. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp.1617.