



s

e

Museum

Museum

Museum

Oliver Elser, Wilfried Kuehn
und Roland Mönig im Gespräch

Elser: Nähern wir uns von außen, über den neuen Vorplatz, der in Zusammenarbeit mit dem Künstler Michael Riedel gestaltet wurde. Der Platz ist keine „Kunst am Bau“, die später hinzugefügt wurde, sondern es war umgekehrt so, dass die Zusammenarbeit dem Künstler bereits im Architekturwettbewerb begann, der im Jahr 2013 nach langen Wirren die endgültige Entscheidung brachte und auch exakt so umgesetzt wurde, wie Kuehn Malvezzi es vorgeschlagen hatten.

Kuehn: Die Zusammenarbeit mit einem Künstler war keine Vorgabe des Wettbewerbs, sondern eine freie Entscheidung. Die komplexe Situation, in der sich das Projekt befand, brauchte aus unserer Sicht keine inhaltslose Form, die sich über das Bestehende stülpt. Statt mit der unrühmlichen Vergangenheit einfach abzuschließen, ging es uns darum, der Situation eine Form zu geben, die Kunst als Inhalt des Museums zum Ausgangspunkt nimmt. Die damalige Entfremdung zwischen Museum und Öffentlichkeit musste eine Umkehrung erfahren, und es war unser Ansatz, Architektur und Kunst zu Akteuren des Öffentlichen im Verhältnis zur Politik zu machen. Die Textarbeit auf Platz und Fassade ist direkter Ausdruck davon.

Mönig: Es gibt wohl wenige Museumsprojekte, die so krisenhaft und kompliziert verlaufen sind wie die Erweiterung der Modernen Galerie. Das Bauprojekt war aufgrund von Querelen und Schwierigkeiten auf allen Ebenen zum Erliegen gekommen. Die Entscheidung, mit einem Künstler anzutreten, konnte Probleme und Fragen lösen, die vorher nicht gelöst worden waren, etwa die Anbindung an den Stadtraum und die Frage, wie eine Fassadenlösung geschaffen werden kann, die auf der einen Seite die Eigenständigkeit des neuen Baukörpers betont und auf der anderen die Brücke schlägt zu dem Architekturdenkmal von Hanns Schönecker, der die Moderne Galerie entworfen und schon früh Vorschläge zu ihrer Erweiterung gemacht hatte.

Elser: Angenommen, ich versuche mir das jetzt geschaffene Resultat ohne die Textarbeit von Michael Riedel vorzustellen: Ich sehe einen Kubus mit einer grauen, groben Putzfassade, über den sich Betonelemente legen. Das ist erst einmal ein sehr fragmentarisches Bild, etwas, das man in dieser Form als Architekt kaum anstreben würde, oder?

Kuehn: Die Wettbewerbsaufgabe war auf die Fassade fokussiert und bezog den Stadtraum nur marginal ein. Wir haben die Aufgabenstellung für uns umgedreht, weil es uns um die Frage ging, wie das Gebäude in der Stadt steht und wie es aus der Stadt erreichbar ist. Die Ausstellung beginnt schon im Außenraum, denn der Skulpturengarten von Schönecker ist Teil der Ausstellung. Im nächsten Schritt haben wir gesagt, wenn wir den Platz entwerfen, entwerfen wir dadurch zugleich die Fassade. Wir haben den Platz an der Fassade hochgefaltet. Das fragmentarische Bild ergibt sich daraus, dass nicht die Fassade zuerst da war und dann ein Platz dazu entworfen wurde – wie es bei fast jedem anderen Haus ist. Hier hat sich ungewöhnlicherweise die Gestalt des Hauses aus dem Entwurf des Platzes ergeben. Es handelt sich um einen Prozess, der bei Schönecker beginnt, in den Platz übergeht und in der Fassade des Neubaus endet. Uns war der Prozess wichtig und deshalb auch die Zusammenarbeit mit den Landschaftsarchitekten bzw. und den Künstlern – neben Michael Riedel haben wir auch den Fotografen Hans-Christian Schink von Anfang an involviert. Denn es ist eine andere Art des Arbeitens, wenn man nicht von vornherein eine Skizze macht und das Ergebnis kontrolliert, sondern gemeinsam einen Prozess in Gang setzt.

Mönig: In diesem dialektischen Verfahren war ein Punkt ganz wesentlich: Die Auseinandersetzung mit der Denkmalpflege. Damit kommen wir zur Frage nach Fragment und Einheit. Man bekennt sich zum Fragment, schafft aber in der Wahl der Materialien, der Oberflächen und Farben aus dem Fragment wieder eine neue Einheit. Die Auseinandersetzung mit der Denkmalpflege war deshalb so wichtig, weil wir uns intensiv mit der Frage beschäftigt haben, welchen Farbton die Kunststeinplatten haben müssen, welchen Ton und welche Körnung der Rauputz haben muss. Diese präzise Naht links neben dem Eingang, das heißt die Stelle, wo es zwischen dem Schönecker-Ensemble und der Erweiterung prekär wird, war dabei immer die Nagelprobe.

Elser: Gibt es eine Form von Ensembleschutz, so dass jede Frage der Erweiterung mit der Denkmalpflege abzustimmen ist?

Mönig: Alle Fragen wurden mit der Denkmalpflege abgestimmt.

Elser: Im Sinne eines guten Benehmens oder im Sinne einer klaren Vorgabe?

Mönig: Im Sinne einer klaren Vorgabe und im Sinne eines Wunsches auf beiden Seiten, das Denkmal Moderne Galerie in seiner Einzigartigkeit zu erhalten und zu stärken. Die Landesdenkmalpflege unter Leitung von Prof. Baulig hat uns bei der Arbeit am Erweiterungsbau im Grunde vor zwei Alternativen gestellt: Das Ensemble, auch an der Fassade, zu erweitern und dabei die größtmögliche Nähe an den Bestand zu suchen oder ein eigenes Konzept einzubringen, das in Harmonie zum Bestand steht, sich aber auch abgrenzt – materiell und durch die Beschaffenheit der Oberflächen und Farben. Letzteres ist hier die Lösung gewesen.

Elser: Der Eingang liegt nicht im Erweiterungsbau, sondern man betritt das Museum dort, wo immer das Foyer war. Eine Schwächung des Neubaus?

Kuehn: Die Idee, den Eingang zum Museum in den Erweiterungsbau zu legen, gehört zur Vorgeschichte des Projektes. Für den Schönecker-Bau hätte das aber eine Entwertung bedeutet, da er zum Anbau geworden wäre. Also haben wir diese Entscheidung rückgängig gemacht und dadurch auch den Neubau wesentlich verbessert, indem der höchste Raum in dessen Zentrum jetzt nicht mehr Foyer, sondern ein außergewöhnlicher Ausstellungsraum ist. Da der Eingang jetzt aber von der Altstadt aus gesehen hinter dem Neubau liegt, war es wichtig, ein Leitsystem zu schaffen.

Elser: Das Leitsystem ist die Schrift?

Kuehn: Ja, sie ist gleichzeitig auch ein Leitsystem – der Platz und die Fassade mit der Schrift bilden einen Ort, an dem man zwar noch draußen steht, aber schon in der Kunst, also im Museum ist. Stadt und Haus oszillieren hier.

Mönig: An diesem Punkt möchte ich auch über das Thema Öffentlichkeit sprechen. Der Platz an der Westseite des Museums funktioniert wie ein Forum und bedient wie eine Drehscheibe unterschiedliche Richtungen. Von Nordwesten her kommend kann man nach Süden bis zur Saar hinunter gehen, man kann sich entscheiden, entweder zum Museum zu gehen oder – und da funktioniert die Außengestaltung auch wie eine Art Weiche – die Hochschule für Musik Saar betreten, die

damit auch eine neue Prominenz gewinnt. Die Öffentlichkeit war enorm kritisch. An diesem unglücklich verlaufenen Bauprojekt hing ja nicht zuletzt auch die Identität eines verdienstvollen Museums, das über Jahrzehnte Teil der Gesellschaft war. Aus der Stadt und aus der unmittelbaren Nachbarschaft wurden wir mit vielen Fragen und berechtigter Kritik konfrontiert. Wir hatten gar keine andere Wahl, als uns offen zu zeigen und uns einzulassen auf diese Gespräche. Wir mussten leidensbereit sein, weil andere auch schon gelitten hatten. Wir: damit meine ich nicht nur die unmittelbar am Bauprojekt Beteiligten, sondern das gesamte Team der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Mit Bernd Therre hatte ich einen Verwaltungsvorstand an meiner Seite, der diesen schwierigen Prozess intensiv mitgestaltet und seine enorme Erfahrung mit Bauprojekten in ihn eingebracht hat. Dabei war es ein großer Glücksfall, dass wir alle so viele offene Gesprächspartner fanden – die Landeshauptstadt Saarbrücken mit ihrem Baudezernat, die Hochschule für Musik Saar, das unmittelbar benachbarte Langwiedstift und – nicht zu vergessen! – die verschiedenen Landesministerien: das Ministerium für Bildung und Kultur, das Ministerium für Finanzen und Europa sowie das Ministerium für Inneres und Sport.

Elser: Gab es nicht auch Stimmen, die gefordert haben, einfach mal bauen und nicht ewig an diese Debatte erinnert werden zu wollen? Dass man nicht bis ans Ende aller Tage an diesen Skandal erinnert wird?

Kuehn: Ich kann jeden verstehen, der sich von einer unrühmlichen Vergangenheit befreien möchte. Doch wird diese Befreiung kaum gelingen, ohne sich mit der Vergangenheit zu konfrontieren, sonst wird es leicht traumatisch. Ich habe 2013 eine wirklich vergiftete Atmosphäre in Bezug auf das Projekt erlebt, sichtbar in der Zeitungsberichterstattung wie in der Gereiztheit der Menschen. Wenn man nur einen Befreiungsschlag ohne Auseinandersetzung machen möchte, ist die Gefahr groß, das eigentliche Problem zu verdrängen. Es hätte auch auf eine ganz andere Art als unsere geschehen können. Aber ich glaube nicht, dass man sich mit einem imaginären Neuanfang hätte befreien können.

Elser: Vielleicht hat es tatsächlich etwas von Katharsis, dass man durch diesen Prozess durch muss, und nicht nur über die schöne neue Architektur sprechen kann.

Mönig: Wir waren durch den kommunikativen Charakter des Bauprojekts selbst auch noch verschärft in eine kommunikative Pflicht genommen über alles hinaus, was wir sowieso hätten leisten müssen, um die Wunden und Traumata der Vergangenheit zu heilen. Dieser kommunikative Anspruch, den Michael Riedel und das Kunstwerk, das Platz, Fassade, Verkehrsweg und auch Schautafel ist, an uns heranträgt, hat uns im Museum tief geprägt. Er wird unser Denken und Handeln auch in Zukunft bestimmen.

Kuehn: In dem Moment, in dem man einen Künstler wie Michael Riedel involviert, muss man bewusst eine ganz andere Entscheidung treffen. Nicht, um die Kunst als Alibi zu nehmen und sich hinter einer anderen Autorität zu verstecken, sondern weil dieser Dialog der Architektur als „performativem Raum“ mit der Stadt so anders hergestellt werden kann. Kunst ist hier nicht da, um ausgestellt zu werden – auch Riedel wird nicht ausgestellt. Kunst ist da, um eine Spielregel und eine Dialektik definieren zu können. Es geht mehr um das prozedurale Element. Das ist ein wichtiger Unterschied zu Kunst am Bau, die völlig anders funktioniert, weil sie am Schluss ohne Interaktion mit dem Architekten dazukommt. Was wir hier machen, ist Kunst im Bau.

Elser: Aber glauben Sie nicht auch, dass das relativ schnell wieder verblassen wird, und dass das auch in Ordnung ist? Wenn man die Debatte kennt, bevor man hierher kommt, ist man doch überrascht, wie sehr sich die Vorstellung, man bekäme einen Text zu lesen, auflöst. Man bekommt hier immer wieder Textfragmente zu lesen, aber es entsteht kein Abbild einer zusammenhängenden Erzählung.

Mönig: Das ist der Punkt. Was Riedel geschaffen hat, ist vielschichtig lesbar und wird in der Zukunft auch immer wieder neu und aus verschiedenen Perspektiven gedeutet werden können. Das Kunstwerk ist eben nicht zu reduzieren auf den Text, dessen es sich als Ausgangsmaterial bedient.

Elser: Und auch nicht auf die Traumaverarbeitung.

Kuehn: Es wurde ein Prozess in Gang gesetzt, jetzt sind wir auf einem neuen Level.

Mönig: Dank des Kunstwerks von Michael Riedel hat die Moderne Galerie einen unverwechselbaren Ort bekommen, räumlich wie zeitlich. Wenn man sich das ganze Rauschen ansieht, das in ein Ornament verwandelt worden ist, gibt es eine Sache, die am Ende übrig

und auch im Zentrum des Diskurses bleibt: das Wort „Museum“. Das liest man schon aus mehreren hundert Metern Entfernung. Das ist architecture parlante.

Elser: Und gleichzeitig ist es vollkommen selbstbezüglich und damit auch fast sinnlos, denn es ist das Museum.

Mönig: Natürlich hat es auch einen Dada-Aspekt.

Elser: Man wiederholt das allzu Offensichtliche und schreibt auf ein Museum „Museum, Museum, Museum“.

Mönig: Vielleicht muss man in unserer Gesellschaft manchmal das Offensichtliche wiederholen, damit es überhaupt gesehen wird.

Elser: Es ist fast schon eine Form von inszenierter Verwendung – das heißt, bis man zum Text kommt, sind schon viele Bedenken ausgeräumt, und es findet eine Debatte im Bewusstsein statt, dass sie aufgezeichnet und auf die Fassade gebracht wird. Und im Grunde genommen liegt die Zustimmung aller Beteiligten zu dem Projekt schon vor. Ich sehe diesen Text eher als eine Form von Integrationsmaschine, die voraussetzt, dass jeder der Aufnahme zustimmt. Jeder Bauprozess ist ein Integrationsprozess, weil man die Leute an einen Tisch bringen muss.

Mönig: Unsere politische Interessensvertretung ist eine Integrationsmaschine. Was wir da haben, ist das in Kunst verwandelte Protokoll einer Landtagsdebatte. Und dieses Protokoll ist nicht erst öffentlich geworden, indem Michael Riedel es für dieses enorm große Kunstwerk verwendet hat, sondern es steht einsehbar für Jedermann auf der Webseite des Parlaments und in den Akten.

Kuehn: Der theatrale Begriff der Inszenierung legt eine Art Skript nahe, mit dem das Ganze wie ein großes Stück aufgeführt wird. Es gibt ein Drehbuch und Akteure, es wird aufgenommen und wiedergegeben, und das alles führt zu einem Bauwerk. Diese Theatralisierung des Planungs- und Bauprozesses mit ihren gesellschaftlichen Verwicklungen interessiert uns. Wir verstehen Architektur als Skript und Dialog mit der Öffentlichkeit, nicht als angeliefertes Produkt. Einerseits sind wir Drehbuchschreiber, andererseits bringen wir die Architektur real zur Aufführung. Wir haben es auch mal „katalytische Architektur“ genannt, weil Architektur etwas in Bewegung setzen kann, ohne selbst im Vordergrund zu stehen.

Mönig: So sehr ich das als Theorie schätze und respektiere, wir haben es hier nicht mit Theorie,

sondern mit harter gesellschaftlicher Realität zu tun. Ich muss es leider etwas entzaubern. Die Situation war folgende: Nachdem man dreißig Jahre über die Notwendigkeit, das Museum zu erweitern, diskutiert hatte, sollte der Schritt endlich gemacht werden. Und genau dem Moment, in dem dieses Museum von hohem Rang in die Zukunft aufbrechen sollte, ist es in Existenznot geraten. Es bedurfte keiner Inszenierung oder Theatralisierung, es gab nichts mehr zu dramatisieren. Das Vorgehen war sicherlich eine gute Art, mit dem Drama umzugehen, aber das Drama musste man nicht erst herstellen. Das war die Realität, mit der wir uns alle – die Architekten, das Museum, die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz mit ihren Gremien, der Kultusminister – auseinandersetzen mussten.

Elser: Dem fragmentarischen Charakter der Fassaden begegnet man wieder, wenn man das Haus betritt, zum Beispiel in Bezug auf die offenen Decken. Vielleicht ist es der Stolz der Beschränkung der Mittel, der zum Ausdruck gebracht werden soll?

Mönig: Die Architektur des Erweiterungsbaus zeugt in allen Details von der Konzentration auf die eigentliche Aufgabe des Gebäudes: Kunst optimal zur Geltung zu bringen. Und zugleich zeugt sie von der strikten Disziplin bei der Verwendung der Mittel. Man kann das auch den Stolz der Sparsamkeit oder der manchmal bewusst bescheidenen Entscheidungen nennen. Man muss sich dabei allerdings klarmachen, dass auch Hanns Schönecker in den 1960er Jahren nicht zuletzt deshalb den Wettbewerb gewann, weil er eine bescheidene Architektur entworfen hatte, eine Architektur von äußerster Trockenheit und Einfachheit – ohne jegliches Ornament. Eine Architektur noch dazu, die man in Modulen bauen konnte, so dass man das Ensemble in mehreren Schritten – es gab drei Bauphasen – nach und nach arrondieren konnte. Dieser Stolz auf eine gewisse Sparsamkeit und Bescheidenheit steckt dem Museum in den Genen und ist natürlich unter den dramatischen Umständen hier in gesteigertem Maße zu einer Tugend geworden.

Kuehn: Wir haben immer die Erfahrung gemacht, dass Knappheit der Mittel auch positiv sein kann, weil sie tatsächlich der Disziplin hilft. Man muss dann Prioritäten setzen und sich klar darüber werden, worauf es ankommt. Der fugenlose Bituterrazzoboden ist aufwen-

dig, aber für das Museum wichtig, die offene Technikdecke ist auf elegante Art preiswert. Es geht um die richtige Gewichtung.

Elser: Wird es in der Präsentation der Sammlung eine Form von chronologischer Abfolge geben, quasi den linearen Weg durch die Kunstgeschichte?

Mönig: Bisher hat die Moderne Galerie stark unter räumlicher Beengtheit gelitten. Wir hatten entweder die Möglichkeit, die Höhepunkte der Klassischen Moderne zu zeigen oder die Zeitgenossen. Und dabei mussten wir uns vieler unglücklicher Hilfsmittel und Provisorien bedienen: Wir mussten Fenster verschalen, Stellwände setzen usw. Beides zugleich: die berühmten Klassiker der Sammlung zu präsentieren und zugleich das Museum für die Gegenwart zu öffnen, war unmöglich. Das eine Thema drückte das andere weg. Dank des Erweiterungsbaus wird Schöneckers Pavillonarchitektur endlich entlastet von den Themen, für die sie nicht geschaffen ist. Zugleich können wir endlich wieder aufschließen zur Gegenwart. Das hat einfach mit den veränderten Formaten und Techniken, mit einer neuen künstlerischen Praxis zu tun. Damit ist keineswegs von vornherein ausgeschlossen, dass die klassische Moderne auch mal im Erweiterungsbaus zu sehen sein wird oder umgekehrt Zeitgenössisches in den alten Sammlungspavillons stattfinden kann. Die drei Flügel des Museums sind nach meinem Verständnis kommunizierende Röhren. Sie stärken sich gegenseitig.

Kuehn: Ein Museum ist kein Maßanzug. Es sollte nicht so gebaut sein, dass es nur einer bestimmten Sammlung oder Ausstellungspraxis entspricht. Um unterschiedliche Möglichkeiten und Formen der Nutzung zuzulassen, sind heterogene und jeweils für sich wirklich spezifische Raumtypen und Raummodelle erforderlich, die durch Künstler und Kuratoren angeeignet werden können. Der Schönecker-Bau ist horizontal organisiert, deshalb hielten wir die Vertikalisierung des Neubaus für sehr wichtig und haben das hohe Atrium in den Mittelpunkt der Parcours-Überlegung gestellt: die Besucher umkreisen und erleben das Atrium wiederholt auf dem Weg nach oben. Dies schafft eine präzise Verortung an jeder Stelle des Hauses. Die Räume auf dem spiralförmigen Weg haben jeweils eigenständige Proportionen und Ausrichtungen, ihr Verhältnis zum Außenraum ist auch immer sehr unterschiedlich.

Mönig: Die Böden spielen eine wesentliche Rolle, das habe ich besonders deutlich gespürt, als wir den neuen Museumsteil in einer Leer-Eröffnung erstmals für das Publikum zugänglich machten. Dieser Eindruck bestätigt sich jetzt, da wir nach und nach die Kunst einbringen. Der Bituterrazzo nimmt sich zurück, aber auf der anderen Seite hält er den Raum mit diesem Grundton, einem ruhigen Mittelgrau. Er fließt frei ohne Fugen von Raum zu Raum und ermöglicht so auch das freie Fließen der Bewegungen der Besucher. Es gibt keine Schwellen, sondern man kann ungehemmt flanieren.

Elser: Schöneckers Bau hat einen Parkettboden.

Mönig: Ja, jetzt ist er durchgehend mit Parkett ausgestattet. Ursprünglich gab es Teppich- und in einem Pavillon sogar Fliesenboden. Das Parkett ist jetzt eine gute Lösung, aber es ist nicht Schöneckers eigene Lösung. Zu den Böden des Erweiterungsbaus ist noch zu sagen, dass sie eine Entsprechung in der Gestaltung der Decke finden. Der sehr straffe Charakter des Bodens – straff auch im dem Sinne, dass es kein Element gibt, das sich hervortut – entspricht der sehr straffen Organisation der offenen Decken, in denen die Leitungen mit äußerster Strenge verlaufen. Dieselbe Strenge haben wir auch im Lichthimmel, der ausgestattet ist mit der Abstraktion einer Werkstattleuchte.

Kuehn: Eine Leuchte, die wir zusammen mit unserem Lichtplaner Bamberger Ingenieure selber entwickelt haben. LED-Leuchten haben an sich keine spezifische Form, LED ist nur eine Technologie. Wir haben sie einer Formalisierung unterzogen, die gerade nicht nach Design aussieht, so dass die Leuchten wie das Modell einer Lampe erscheinen, wie das mock-up einer Leuchte.

Mönig: Wie die platonische Idee einer Leuchte.

Kuehn: Das entspricht der Schönecker-Idee der Gusslampe, wie man sie im Foyer antrifft. Sie hat, bezogen auf die 60er Jahre, eine ähnliche Einfachheit. Sie war damals für ein Museum wahrscheinlich eher unter- als überkandidelt. Man muss mit jedem Detail sehr sorgfältig umgehen, und trotzdem geht es um sehr viel mehr als um die Addition von Details. Wir haben Teakholz im Neubau und gebeizte Eiche im Altbau, wir haben also den Schönecker mit der gebeizten Eiche in seinem Foyer weiter-sprechen lassen, dann aber dieses Material nicht mit hinüber in den Neubau genommen

und trotzdem mit dem Teakholz ein Holz gefunden, das der gebeizten Eiche sogar ähnlich ist.

Mönig: Es war gerade im Bereich des Foyers wichtig, dass wir immer wieder mit dem Landesdenkmalamt vor der Herausforderung standen, Lösungen zu finden, die sich im Dialog bewähren konnten. Wir haben mehrfach hin und her überlegt und neue Ansätze gefunden. Kuehn Malvezzi waren sehr konsequent darin zu sagen, dass man sich in dieser sensiblen Zone des Übergangs zurücknehmen und eine Art „Mimikry“ betreiben sollte, zum Beispiel bei der Vertäfelung, die als Inlet in L-Form das seit dem Umbau seinerseits L-förmige Foyer auf einer Seite durchgehend begleitet.

Kuehn: Es gibt hier nicht die Schwarz- oder Weiß-Entscheidung zwischen Alt-Neu-Kontrast und kompletter Amalgamierung, sondern es gibt hier ein sehr bewusstes Verarbeiten von Graustufen dazwischen. Da, wo man ganz nah am Schönecker-Bau ist, sozusagen an der Bruchstelle, sind Sie schon sehr nah am Amalgamieren, an anderen Stellen geht es dann auch wiederum ganz weit davon weg. Es ist immer eine kalibrierte Entscheidung, die gerade deswegen radikal situativ ist.