

Variabel, nicht flexibel

Ausstellungsgebäude der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig

Architekten:

AS-IF Architekten, Berlin

Paul Grundei, Stephanie Kaindl,

Christian Teckert

Mitarbeiter:

Claudia Heger, Michael Montag

Ausschreibung und Bauleitung:

Kobusch + Sedeño Architekten,

Berlin

Tragwerksplanung:

Hörnigke – Hock – Thieroff, Berlin

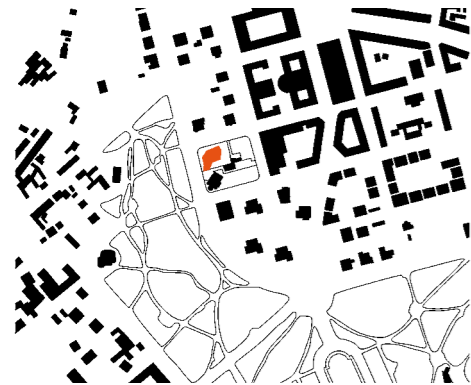
Lichtplanung:

Studio Dinnebier, Berlin

Bauherr:

Galerie für Zeitgenössische Kunst,

Leipzig



Das Museum ist vielleicht der einzige Bautyp, dessen Entwicklung bisher nahezu vollkommen von der Urforderung der Moderne unberührt geblieben ist, ein Gebäude nicht primär unter dem Gesichtspunkt seiner repräsentativen Wirkung, sondern, ausgehend von seiner Funktion, von innen nach außen zu entwerfen. So folgt der Entwurfsprozess bei Museen in der Regel nach wie vor dem Primat der äußeren Erscheinung des Gebäudes und seiner städtebaulichen Einbindung: Zunächst werden die Form des Baukörpers und das Fassadenmaterial festgelegt, erst danach wird versucht, den Entwurf mit den spezifischen Anforderungen des Museums in Einklang zu bringen. Das jüngste Beispiel für dieses Vorgehen bietet der Anfang Dezember eröffnete Neubau des Museums der bildenden Künste in Leipzig (Heft 46/2004).

Einen radikalen Bruch mit dieser Tradition vollzogen die im Berliner Büro AS-IF zusammengeschlossenen jungen Architekten Paul Grundei, Stephanie Kaindl und Christian Teckert, als sie vor zwei Jahren mit dem Entwurf für einen anderen Leipziger Museumsbau, den neuen Ausstellungspavillon der Galerie für Zeitgenössische Kunst beauftragt worden sind. Zum Ausgangspunkt und zur Richtschnur des Planungsprozesses machten sie nicht die Au-

Benwirkung des Gebäudes, sondern die Ausstellungspraxis der Galerie. Den Entwurf erarbeiteten sie in engster Kooperation mit den Mitarbeitern der Galerie.

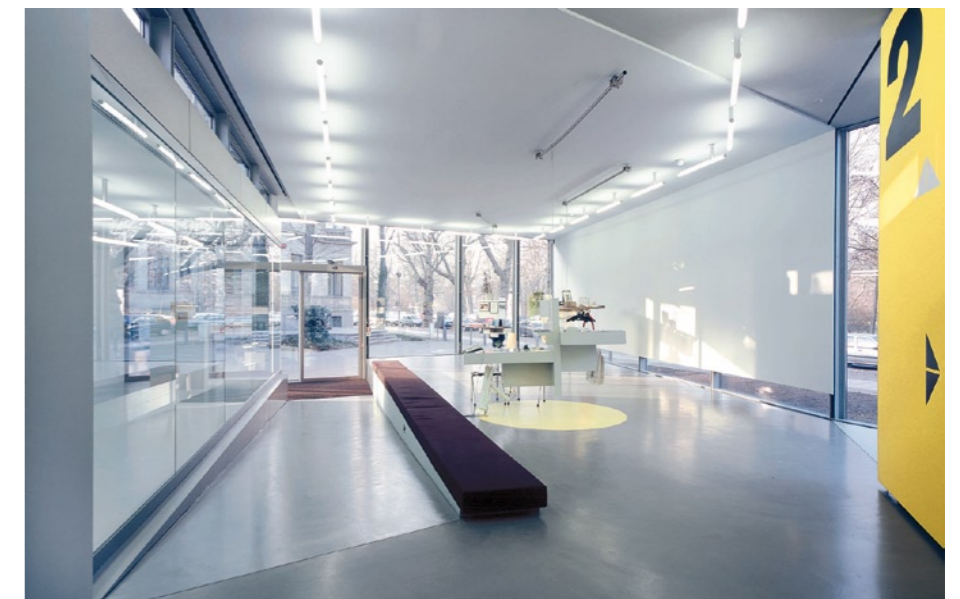
Die von Barbara Steiner geleitete Galerie, bei der es sich genau genommen um ein von der Stadt, dem Land und einem Förderverein getragenes Museum handelt, widmet sich vornehmlich unkanonischen, experimentellen Konzepten der Gegenwartskunst. Klassische Kunstgattungen wie Malerei oder Skulptur sind dort kaum anzutreffen, es sei denn als verfremdete Elemente von Installationen.

Der Pavillon, der nach nur einjähriger Bauzeit fast gleichzeitig mit dem Neubau des Museums der bildenden Künste eingeweiht wurde, dient als Gehäuse für Wechselausstellungen, die gemeinsam von den Kuratoren und Künstlern gestaltet werden. Um diesen möglichst große Entfaltung zu gewähren und gleichzeitig den Einbau aufwendiger temporärer Ausstellungsarchitekturen überflüssig zu machen, konzipierten Grundei, Kaindl und Teckert den tausend Quadratmeter großen, eingeschossigen Flachbau als variable Präsentationsfläche. Mehrere bis zu zehn Meter breite Schiebewände, die trotz ihres beträchtlichen Gewichts erstaunlich leicht handhabbar sind, ermöglichen verschiedene Raumkonfigurationen und



Die Eingangsfront des polygonalen Neubaus wendet sich der Herfurth'schen Villa zu, dem „Stammhaus“ der GFZK. Rechts: der Blick in das Foyer. Linke Seite: Nach Nordwesten öffnet sich der Bau mit einem Café, das nach Schließung der Ausstellung als separate Bar funktioniert.

Lageplan im Maßstab 1:15.000
Fotos: Wolfgang Thaler, Berlin (links und oben); Reinhard Görner, Berlin (rechts)

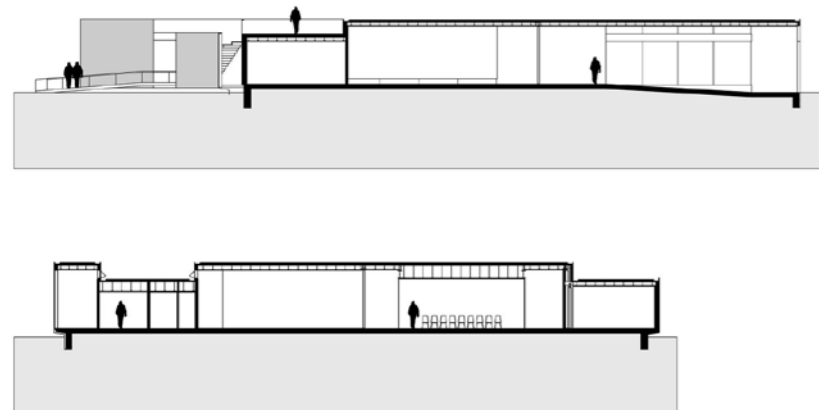




Eine raumhohe Verglasung trennt das Foyer vom Projektraum, der wie der zuschaltbare Sammlungsraum im Zentrum des Gebäudes vollklimatisiert ist. Der größte Teil des Hauses wird über Fensterschlitze und Oberlichter natürlich be- und entlüftet.

Rechte Seite: der Projektionsraum, darüber zwei Raumvariationen im Bereich des Sammlungsraums

Grundriss und Schnitte im Maßstab 1:500
Fotos: Wolfgang Thaler, Berlin

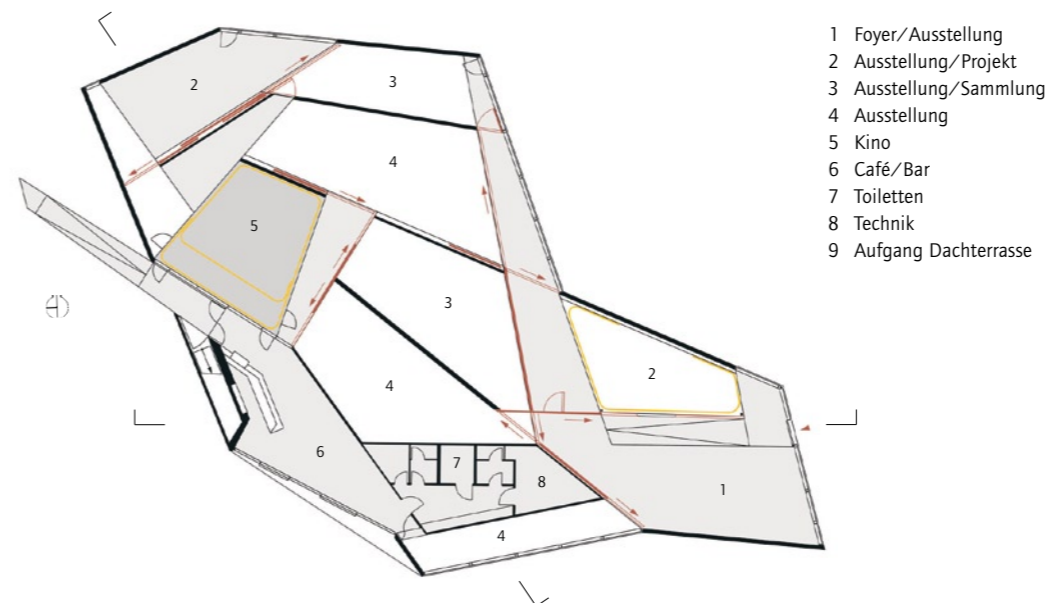


Wegverläufe. Dem Prinzip der Variabilität folgt auch das Beleuchtungssystem, das das Berliner Lichtplanerbüro Studio Dinnebier in Zusammenarbeit mit den Architekten eigens für dieses Gebäude entwickelt hat. In die abgehängten Decken sind senkrechte Metallrohre integriert, in die wahlweise Strahler oder schwebende Leuchtstoffröhren eingesetzt werden können. Die an nur einem Punkt befestigten Röhren sind beliebig drehbar, so dass sie sich sowohl linienförmig als auch in Quer- oder Schrägstellung zu den Wänden anordnen lassen. Werden die Leuchten ganz entfernt, können die Decken sogar als Projektionsflächen genutzt werden.

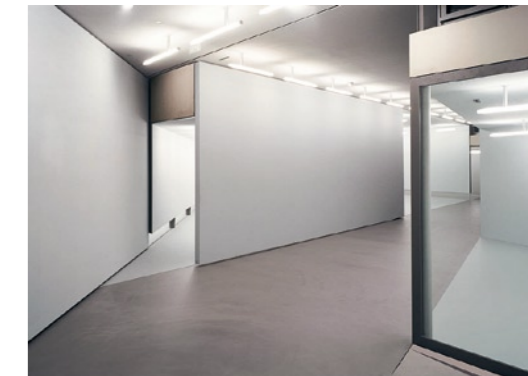
Ist es auch nahe liegend, den Bau als außerordentlich „flexibel“ zu bezeichnen, so reagieren die Architekten doch sichtlich allergisch auf diesen Begriff, den sie mit nivellierender Beliebigkeit auf Kosten räumlicher Qualitäten assoziieren. Es geht ihnen nicht um eine rein praktisch motivierte Veränderbarkeit, sondern um die Möglichkeit, spezifische Raumsituationen zu erzeugen, die jedes Mal aufs Neue „verhandelbar“ sind. Die Architektur soll so zum Medium eines „performativen Akts“ zwischen Ausstellungskuratoren und beteiligten Künstlern werden. Sie fungiert somit, nach dem Verständnis der Architekten, nicht nur als Hülle und Bühne, sondern gleichsam als integraler Faktor der Kunstpraxis.

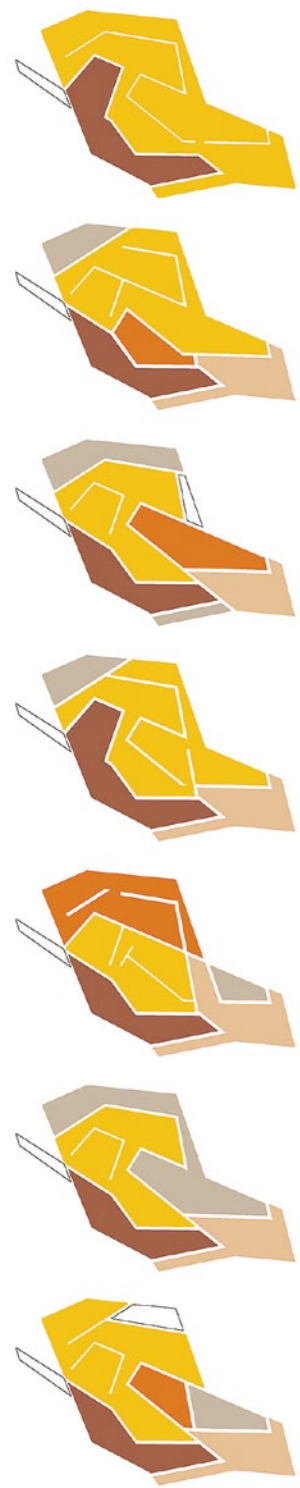
Inwieweit der Bau tatsächlich die Aufhebung der Grenzen zwischen Architektur und bildender Kunst befördern kann, ist wohl Interpretationssache. Jedenfalls hat die ihm zugrunde liegende Idee der Veränderbarkeit bereits jetzt einen künstlerischen Niederschlag gefunden. So hängen der Kassentresen und die Garderobe, von der Berliner Künstlerinnengruppe Bless entworfen, wie Mobiles an einem Stahlseil und irritieren den Nutzer, wenn sie bei jeder Berührung in Bewegung geraten. Das von Anita Leisz eingerichtete ruhige Museumscafé „Neubau“ mutiert indes abends, nach Schließung der Ausstellungsräume, zu einem kulträchtigen, lärmenden Club namens „Weezie“. Eine Neonreklame, die alternativ einen der beiden Namen aufleuchten lässt, informiert über den aktuellen Betriebsmodus des Lokals.

Was die erhofften performativen Akte bei der Ausstellungsplanung erschweren dürfte – vor allem dann, wenn auswärtige Künstler und Kuratoren beteiligt sind –, ist die hochkompli-



- 1 Foyer/Ausstellung
- 2 Ausstellung/Projekt
- 3 Ausstellung/Sammlung
- 4 Ausstellung
- 5 Kino
- 6 Café/Bar
- 7 Toiletten
- 8 Technik
- 9 Aufgang Dachterrasse





- Ausstellung 1
- Ausstellung 2
- Ausstellung 3
- Projekt
- Bar/Kino



zierte Struktur des Pavillons, die unser räumliches Vorstellungsvermögen auf eine harte Probe stellt. Auf einem irregulären polygonalen Grundriss errichtet, hat er, dekonstruktivistische Bauideen zuspitzend, keinen einzigen rechten Winkel und keine zwei parallelen Wände. Bei aller Vielfalt möglicher Schiebewandstellungen lassen sich keine regelmäßigen Räume generieren. Streng genommen besteht der Bau – wie auch immer man ihn konfiguriert – überhaupt nicht aus Räumen, sondern aus ineinander gleitenden Raumzonen. Sollte sich ein Künstler oder Kurator für seine Präsentation eine Folge in sich abgeschlossener, übersichtlicher Ausstellungssäle – also die üblichen „white cubes“ – wünschen, so ist er in dem Pavillon fehl am Platz. Dafür wird ihm die Galerie ihren 1998 eröffneten Hauptbau anbieten können – eine repräsentative Neorenaissancevilla, in der Peter Kulka nach fast vollständiger Beseitigung des ursprünglichen Dekors neutrale Räume für den ungestörten Auftritt der Kunst eingerichtet hat. Der denkbar scharfe formale und konzeptionelle Kontrast zwischen dem Pavillon und der Villa resultiert nicht nur aus der Auflösung des traditionellen Raumgefüges, sondern auch aus dem rigorosen Verzicht auf eine Hierarchisierung der Bauglieder. Der Neubau kommt

ohne ein Zentrum und ohne Blickfänge aus. Er bietet zwar viele Durchblicke, aber keine dominierenden, ordnenden Sichtachsen. Zudem breitet er sich mit einer maximalen Raumhöhe von knapp vier Metern ohne irgendeinen Höhenakzent in der Horizontale aus. Es gibt keinen hervorgehobenen Eingangsbereich, eigentlich noch nicht einmal Fassaden: Die Gebäudehülle besteht aus formal gleichwertigen, großflächig verglasten Wandsegmenten, die Einblicke in das Innere eröffnen, allerdings an keiner Stelle eine echte Schaufassade ausbilden – der unauffällig inmitten von Baumgruppen situierte Bau zeigt dem Betrachter kein Gesicht. Sämtliche Repräsentations- und Pathosformen der Bautradition wurden hier über Bord geworfen. Die Architektur entspricht damit der Mission der Galerie. Diese hat an auratischer Kunst, wie sie in den meisten Museen inszeniert wird, kein Interesse, sondern versteht sich als Forum für diskursive Kunstformen, deren Intention durch einen autoritären Auftritt in einem repräsentativen Rahmen konterkariert würde. Das antiauratische Bauprogramm wird durch die Materialikonographie noch unterstützt. Dem nur zweieinhalb Millionen Euro teuren Pavillon war der Ruf vorausgeeilt, der erste Museumsbau aus Gummi zu

sein. Tatsächlich wurden die unverglaste Teile der Gebäudehülle mit Gummigranulatmatten verkleidet. Das gleiche Material taucht auch im Kinosaal wieder auf, wo es der Schallisolation dient. Auf diese Weise wird eine Verschränkung von innen und außen erzielt, die der Absicht der Architekten entspricht, keinen abgeschotteten Kunsttempel, sondern ein transparentes, unpräzises Gehäuse zu errichten. Wie der Teufel das Weihwasser scheuten sie hochwertige, repräsentative Materialien. Naturstein kam ebenso wenig zur Anwendung wie Parkett, stattdessen Gipskartonwände und Estrichböden mit einem Anstrich in verschiedenen Grautönen. Angesichts dieser programmatischen Materialarmut erstaunt es beinahe, dass einige Wände auch in Sichtbeton errichtet wurden. Doch die Architekten räumten ihm keine dominante Stellung ein und zeigten abermals ihre Entschlossenheit, dem Pathos – in welchem Gewand auch immer – keinen Einlass in ihren Bau zu gewähren.

Wand und Boden der einzelnen Raumsegmente wurden mittels Gipskarton und Epoxidharz akzentuiert.
Links: die möglichen Raumkonfigurationen im Diagramm

Fotos: Reinhard Görner, Berlin (unten und links); Christian Teckert, Berlin (ganz unten)

