

Weißer Wände im Museum: Álvaro Siza biegt sie zu einer Großskulptur, das Büro Kühn Malvezzi braucht sie als Fläche für Projektionen, David Chipperfield verwendet sie schlicht, und Richard Meier setzt sein endloses Spiel mit der frühen Moderne fort.



Transformation des einstigen Malersaals in einen Ausstellungsraum. Im Traufbereich wurde das Dach nach oben aufgestülpt. Das große Foto zeigt die Treppe zur Terrasse.



Sammlung Stoschek

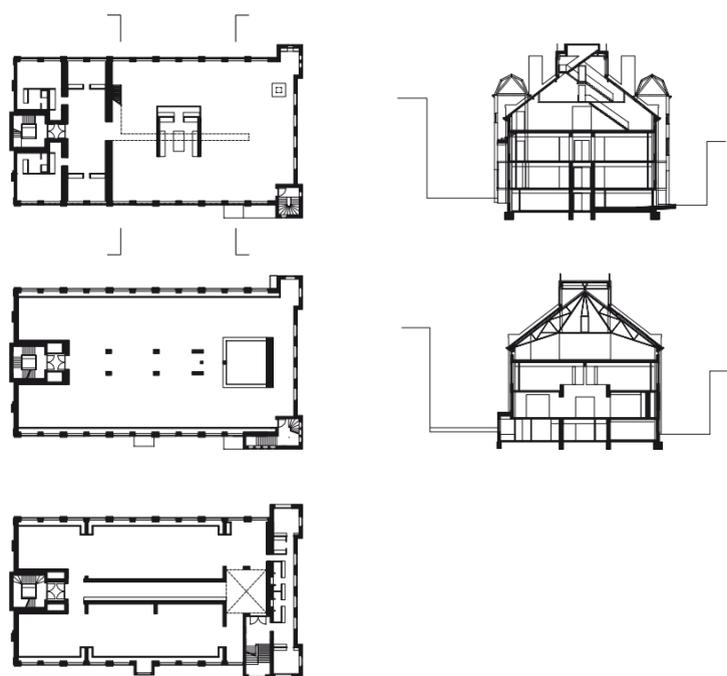
Privatmuseum für Medienkunst: Kühn Malvezzi
Kritik: Kaye Geipel Fotos: Ulrich Schwarz

Ein Sammelsurium unterschiedlicher Produktionsformen fand in diesem Haus zu einem intimen Nebeneinander. Gebaut wurde die viergeschossige Fabrik in der Düsseldorfer Schanzenstraße 1907 von einem Unternehmen für Bühnenausstattung. Es gab eine Schlosserei, eine Schreinerei, eine Sattlerei und unter dem Dach einen riesigen Malersaal. Als die Produktion von Kulissen nicht besonders erfolgreich verlief, zieht noch ein Motorenprüfstand für Luftschiffe ein, und es werden Waffenkästen gefertigt. Nach dem Konkurs des Bühnenausstatters okkupieren Nähmaschinen für Damenkorsette die Etagen. Ab 1936 kommt ein Matratzenfabrikant in das Gebäude, und nach dem Zweiten Weltkrieg fertigt die Firma Conzen hier Bilderrahmen, bis sie den Standort 2002 aufgibt.

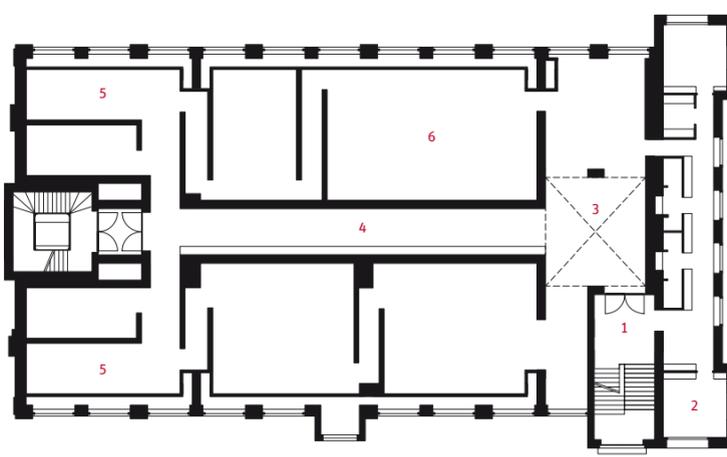
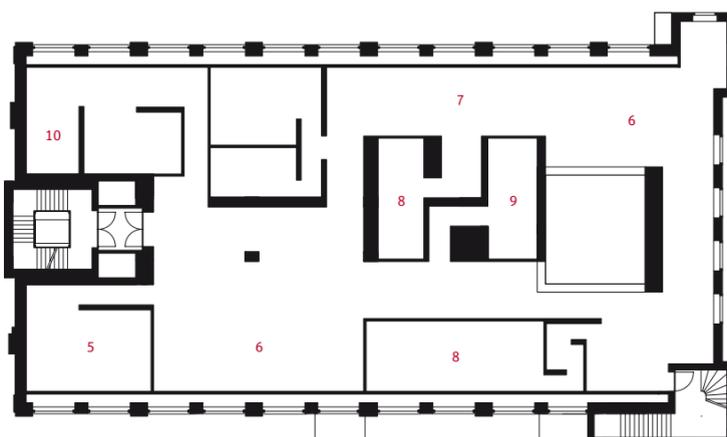
Die Sammlerin Julia Stoschek kaufte den Bau für ihre in wenigen Jahren aufgebaute Kollektion an Medienkunst mit Werken von Marina Abramovic, Douglas Gordon, Tony Oursler und vielen anderen. Das Fabrikhaus liegt im längst arrivierten Stadtteil Oberkassel, in dem einst auch Joseph Beuys sein Atelier hatte. Für das einstige Industriegebiet um den Güterbahnhof am Belsenplatz gibt es einen Masterplan zur städtebaulichen Aufwertung. Zum Rhein hin ist ein Mischgebiet ge-

plant, dazu ein kleiner Park. Der Industriebau steht in zweiter Reihe, übersehen kann man ihn nicht. Mit seiner basilikaartigen Grundstruktur überragt er die Nachbarn. Wilhelminische Schwerfälligkeit charakterisiert die Großform, aber die Fassaden mit ihrer rhythmisierten vertikalen Gliederung und den angedeuteten Türmen in den Ecken haben ihren Reiz.

Wie lässt sich eine ausrangierte Fabrik in ein Medienmuseum transformieren? Trotz der Masse neuer Museen gibt es nur wenige Vorbilder, in denen die Medienkunst eine prägende Rolle spielt. Da ist das ZKM in Karlsruhe, es gibt den kleinen, aber wichtigen Bau von Ingvild Goetz in München, dann die Sammlung von Pamela und Richard Kramlich in Oakville, deren Museum von Herzog und de Meuron immer noch nicht fertig ist, und schließlich das List Visual Arts Center am MIT mit seinem opulenten wissenschaftlichen Hintergrund. Längst sind die Zeiten vorbei, in denen sich Medienkunst passend nur in dunklen, garagenartigen Räumen vorführen ließ. Die Aufgaben, die sich den Museumsmachern heute bei diesem Thema stellen, sind komplexer. Sie lassen sich grob in zwei Fragen fassen. Erstens: Wie kommt man weg von der Kojenästhetik? Bis in die neunziger Jahre waren abgedunkelte Räume, die auf der



- Architekten**
Kühn Malvezzi, Berlin
- Projektteam**
Johannes Kühn, Wilfried Kühn, Simona Malvezzi, Jan Ulmer mit Vincent Rahm, Michael Stoß, Roland Züger
- Bauleitung**
HPP Bau- und Projektmanagement, Düsseldorf
- Haustechnik**
Huber Ingenieur-Technik, Düsseldorf
- Tragwerksplanung**
Ingenieurbüro Krone, Berlin
- 1 Eingang
 - 2 Garderobe mit Nebenräumen
 - 3 Eingangshalle mit seitlicher Projektion
 - 4 Gang mit Monitorarbeiten und Sitzbank
 - 5 Räume für Film- und Videoprojektion
 - 6 Installation
 - 7 In-Situ-Projekt, in die Wand eingelassen
 - 8 dunkler Projektionsraum
 - 9 heller Projektionsraum mit besonderem Schallschutz
 - 10 Fotografien



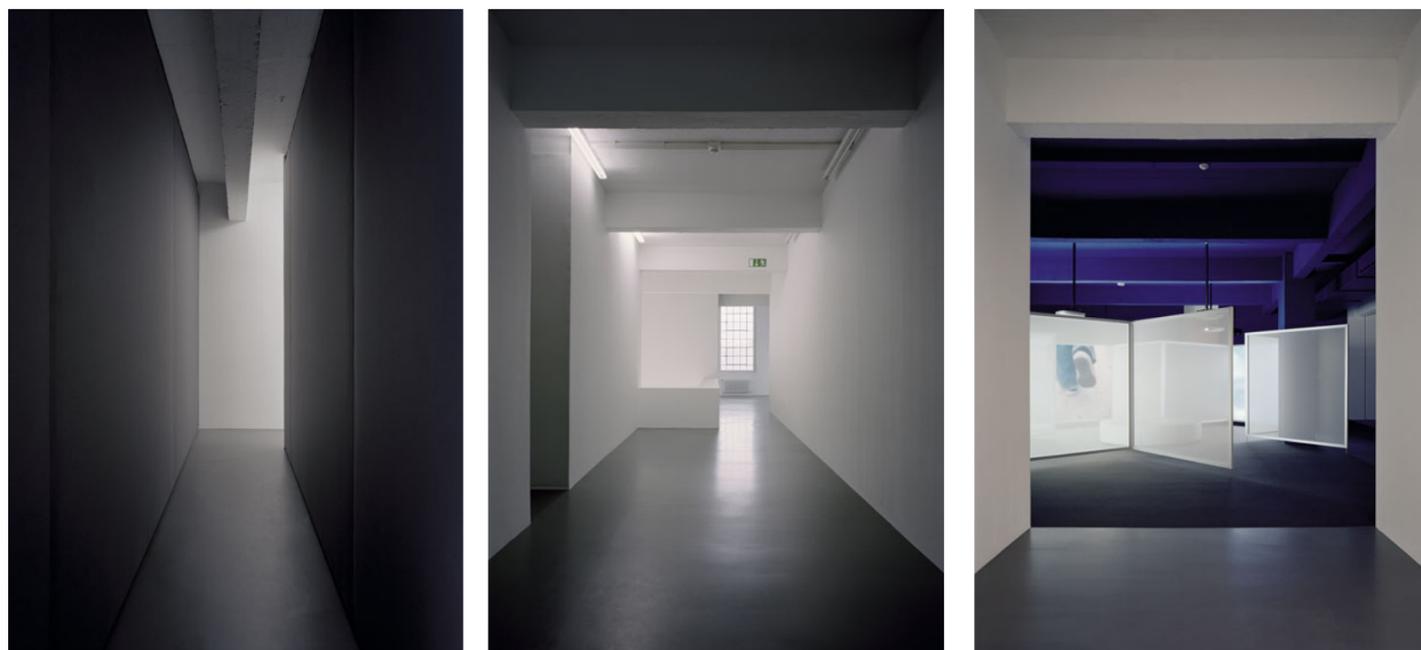
einen Seite einen Eingang hatten und auf der anderen eine große Projektionsfläche aufwiesen, eine Grundvoraussetzung, um 16-Millimeter-Filme, Videos und anderes lichtempfindliches Material präsentieren zu können. Black Box statt White Cube. Doch dann eroberten großformatige Fotografien den Kunstmarkt und wurden in den Galerien plötzlich wie opulente Gemälde vorgeführt. Selbst gediegene Repräsentation, zuvor abgelehnt, wurde ein Thema. Außerdem machten lichtstarke Beamer die Dunkelheit der Garagenräume technisch obsolet.

Eine zweite Frage betrifft die Einbeziehung der Zuschauer, die in einem kinoähnlichen Ambiente den hermetischen Präsentationsbedingungen quasi unterworfen waren. Diese starre Disposition geriet von Seiten der Kunst selbst in die Kritik. Viele Künstler wollten den kritischen Betrachter und keinen, der in die Kunst förmlich hineingesogen wird. Sie entwickelten Werke als Abfolge von fotografischen oder filmischen Montagen, wie es in Düsseldorf unter anderem Monica Bonvicini zeigt, deren große Installation „Destroy she said“ der ersten Ausstellung im Museum für Medienkunst den Namen gab. Bei der Präsentation solcher Kunstwerke stellt die Verknüpfung

von Werk zu Werk eine Herausforderung für die Ausstellungsarchitekten dar. Allerdings können sie auf die Box nicht ganz verzichten. Das hängt nicht nur mit altmodischen Filmprojektoren zusammen, sondern auch damit, dass neue Werke mitunter einen Höllenlärm machen, wie etwa die Motorrad-Arbeiten von Aaron Young. Doch neben der technisch notwendigen Separation braucht es eine Choreographie, die die Exponate in eine inhaltliche Beziehung setzt. Um eine Lösung für den Umbau der Fabrik und für solche Fragen zu finden, lobte die Bauherrin einen internen Wettbewerb aus. Programm war ein zweigeschossiges Sammlermuseum für Medienkunst und unterm Dach eine Wohnung mit einem nicht öffentlichen Ausstellungsraum. Die großen Atelierfenster und das stählerne Fachwerk aus Polonceau-Trägern versprachen für diesen Bereich Spektakuläres. Zur privaten Konkurrenz geladen waren die Berliner Büros Paul und Petra Kahlfeldt, Kühn Malvezzi, Hascher und Jehle, Oda Palmke sowie Arno Brandhuber aus Köln. Kühn Malvezzi gewannen die Ausschreibung. Sie konnten zwei große Referenzen vorweisen: den Umbau der Binding-Brauerei für die Documenta 11 von 2002 und die Flick-Collection am Hamburger Bahnhof in Berlin (Heft 39.2004). Ähnlich

Auf der Dachterrasse wurde die begehbare Skulptur 2-Way Mirror Power von Dan Graham platziert.

Lageplan im Maßstab 1:5000, Grundrisse und Schnitte 1:1000, Grundrisse der aktuellen Ausstellungsarchitektur 1:400
Skulptur: © Dan Graham und Julia Stoschek Collection



Rechte Seite oben: Ein großer Deckendurchbruch verbindet die beiden Hauptausstellungsräume. Im Keller gibt es einen Kinosaal mit Sitzstufen.

Großes Foto rechte Seite und kleines Bild oben rechts: © Doug Aitken und Julia Stoschek Collection

wie bei diesen Bauten setzten die Architekten auf eine systematische, quasi typologische Aufarbeitung unterschiedlicher „Displays“. Der Bau wurde entkernt, und es wurden wenige, einfache Prinzipien für die Museumsarchitektur vorgeschlagen. Im Erdgeschoss wurden die Räume für die erste Ausstellung meist bis an die Wand gebaut, das Obergeschoss ist eher von den eingestellten Kojen geprägt. Das typologische Element des „Gangs“, aus der Museumsarchitektur eigentlich verbannt, wird reaktiviert. Der Rundgang beginnt mit einem suggestiven „Couloir“ mit Sitzbank, der in der Längsachse quer durch das Erdgeschoss führt. Die Besucher rutschen sitzend von Monitor zu Monitor, begleitet von „Soundglocken“, die von der Decke abhängen. Ungemütlich wird die bequeme Position jedoch durch die Kunst. Gleich die zweite Arbeit, ein Video von Mathilde ter Heijne, zeigt, wie sich die Künstlerin an eine Hauswand stellt und dann von explosiven Materialien mehrmals hintereinander in Stücke gerissen wird.

Nicht zarter bauen

Die Wände des Museums sind durchweg weiß gestrichen, die Kojen sind weiß bis dunkelgrau, viele wurden der Akustik

wegen mit Mineralwolle verkleidet und erhielten eine Besspannung. Die Architekten geben bei ihren Umbauten kaum mehr als einen unsichtbaren Standard vor. Das Vorgehen von Kühn Malvezzi ist strategisch, was die Verbindung von Architektur und Kunstwerken betrifft: Die Architektur schiebt sich so weit in den Hintergrund, bis der lapidare Fond selbst eine Bedeutung bekommt. Es gibt in diesem Museum keinen besonderen Stein, keine fließende Form, nicht einmal wertvolle Innenausbauten. Es gibt nur die Überformung und Homogenisierung dessen, was bereits da ist an Form. Besonders deutlich zeigt dies der große Atelierraum unter dem Dach. Die Decken sind mit Industrieblechen verkleidet wie in der Flick-Collection, alle konstruktiven Details sind weiß gestrichen, selbst die spektakuläre Brücke, die über dem riesigen Atelierraum schwebt, ist bloß ein abstraktes weißes U.

„Man kann hier nicht zarter bauen als die alte Struktur“, sagt der Architekt Wilfried Kühn. In der Konsequenz setzen die Architekten auf eine Vergrößerung, die möglichst einfach ist. Das gelingt im Museum. Weniger überzeugend ist es dort, wo die Bauherrin zwischen ihren Kunstwerken wohnen wird. Ganz oben unter dem Dach fehlt in dem vielen Weiß dann

doch eine gewisse Hierarchie. Es gibt Streben, Stützen, Pfeiler, Wandflächen, es gibt die Zahnprofile gegenläufiger Treppen und die Diagonalen der Brüstungen – alles weiße Elemente, die hinein- und emporgeschoben sind in die Konstruktion und die das Ganze vor dem Auge des Betrachters zu einer entrückten Filmarchitektur werden lassen, die so schnell wieder verschwindet, wie sie aufgetaucht ist.

In der Einfachheit der Einbauten, gekoppelt mit typologischer Präzision, liegt die Stärke des Umbaus. Der Überfluss an Raum, der hier zur Verfügung steht, wird für die Kunst gebraucht, nicht für die Erschließung. Es ist dieser ganz auf den Inhalt bezogene Umgang mit dem Typus privates Museum, der dafür sorgt, dass der Umbau der Bühnenfabrik gelungen ist. Die „Julia Stoschek Collection“ hat einmal in der Woche, auf Voranmeldung, geöffnet. Der Besucher muss sich die Hausnummer merken, um die Toreinfahrt in der Schanzenstraße zu finden, die in den Museumshof führt. Es gibt keine Plakate, keinen Parkplatz, und der Eingang ist nicht größer als der einer Garage. Schon das Auffinden dieser Halle der Medienkunst beschert dem Besucher ein sympathisches Paradox, das aus der Routine der Museumsbesuche fällt.

