



Werner Seifert

Eine Lücke wurde geschlossen

Anmerkungen zur Fertigstellung des 'Altstadt/Dom-Rhein-Projektes' in Köln

Köln hat jetzt sein neues Doppelmuseum, eine Philharmonie, eine neue Cinemathek, einen neuen Platz (Heinrich Böll Platz) und einen neuen Rheinpark. Über den ganzen Komplex ist aus Anlaß der Eröffnung Anfang September 1986 in der Tages- und Wochenpresse ausführlich geschrieben worden: über die Vorgeschichte und die Entwicklung des Projekts, die Schwierigkeiten und technischen Probleme, die es zu meistern galt, über die Sammlung Ludwig und darüber, was das Wallraf-Richartz-Museum enthält. Beschrieben wurde natürlich auch die Architektur, die an einer äußerst sensiblen Stelle im Stadtbild von Köln, zwischen Dom und Rhein, entstanden ist. Das 'Werk' hat die Kritiker offensichtlich überrascht. Daß für eine ungewöhnlich schwierige Aufgabe eine raffinierte Lösung gefunden wurde, das ist hinreichend gewürdigt worden. Die Berichte waren informativ, und sie vermittelten ein anschauliches Bild davon, was man nun an Ort und Stelle vorfindet.

Für eine weitere schriftliche Äußerung schien es daher eigentlich keinen Bedarf zu geben. Zudem sind Äußerungen von psychologischer Seite nur gerechtfertigt, wenn der Sachverhalt auch untersucht worden ist. Und unter welcher Fragestellung sollte man die neuen Bauwerke und Anlagen nun schon untersuchen?

Ich änderte meine Meinung, nachdem mir ein Büchlein des Architekten G. HABERER, der zusammen mit P. BUSMANN jenen Gebäude- und Anlagenkomplex gestaltet hat, in die

Hände gefallen war. Dieses Büchlein – „Die architektonische Gestalt; Eine Studie über ein ganzheitliches Vorgehen, architektonische Gestalt zu entwickeln“ (Köln, 1986) – bot mir nämlich die spannendste Fachlektüre seit langem. Unter vielen Kollegen des eigenen Faches sind Ganzheit und Gestalt ja keine ernsthaften Themen mehr. Sie spotten, wenn man so etwas zu Kennzeichen des psychischen Gegenstandes machen möchte. Daß es sogar eine Gestalttheorie und -psychologie gab, das bewegt selbst jene nicht, auf boshafte Abqualifizierungen zu verzichten, die als Verfechter jener 'Konzepte' oder 'Konstrukte' – wie man heute sagen würde – ihre eigene Karriere begannen. Der Generation ihrer Schüler muß man es da nachsehen, wenn aus ihren Reihen erklärt wird, von der Gestalttheorie bzw. -psychologie habe der Architekt nicht viel zu erwarten, weil die Wirksamkeit der Gestaltgesetze, die sie im Labor entdeckte, sich auf ein extrem einfaches Material beschränkte, auf zweidimensionale optische Konfigurationen.¹

Es erschien mir dann doch angebracht, Anmerkungen aus gestaltpsychologischer Sicht zu machen. Freilich stütze ich mich dabei auf eine strukturelle Auslegung des Gestaltbegriffs.² Die empirische Basis meiner Ausführungen sind eigene Erlebnisse an Ort und Stelle sowie unterschiedliche Eindrücke von mehreren Besuchern des Museums und der Philharmonie.

Zunächst jedoch Stichproben aus der Studie

von G. HABERER. Wer daran zweifelt, ob das Konzept der Gestalt außerhalb des Experiments wirklich praktikabel ist, dem sei diese Studie zur Lektüre empfohlen. Die (Gesamt-) Gestalt – so wird ausgeführt – umfasse sowohl das Gegebene als auch das Konzeptionelle, das zu ihrer Verwirklichung geführt hat. Insofern lasse sich zwischen baulicher und architektonischer Gestalt unterscheiden. Zur architektonischen Gestalt gehörten alle Ideen, die ein Gebäude bestimmen oder bestimmt haben. Sie sei natürlich nur dann voll wirksam, wenn sie als bauliche Gestalt gebaut vor uns steht, und wir sie nutzen können. Zu bedenken sei, daß das Konzeptionelle schon davon bestimmt ist, daß Erfahrungen mit bereits realisierten architektonischen Gestalten bei seiner Erarbeitung eingeflossen sind. Die architektonische Gestalt erschließe sich uns nicht auf einmal, sondern erst im Gebrauch, im Umgang mit den Räumen. Sinnzusammenhänge würden oft nur bewußt, indem wir uns mehrfach im Raum bewegen, unsere Standorte, Tätigkeiten im Raum oder im Umräum des Gebäudes wechseln. Durch den täglichen Gebrauch eines Raumorganismus werde die architektonische Gestalt allmählich sinnlich wahrnehmbar.

Auf eine sehr anschauliche Art und Weise ist damit das Konzept des „gelebten Raumes“ erläutert.³ Daß tradierte Außen-Innen-Trennungen, insbesondere die Gefäßfiktion, in diesem Konzept gegenstandslos werden, sei mit folgender Feststellung unterstrichen: „Wenn ich den gebauten Innenraum als Außenraum meines Empfindens, als dessen Spiegel ansehe, ist ein Gegenüberstellen und ein Grenzziehen nicht mehr sinnvoll. Dann nämlich sind wir beide, ich und der Raum, den ich mir als Außenraum meines Innen gestaltet habe, eine Einheit“ (19). Damit ist aus der Sicht des Praktikers überzeugend jene beschränkte Gestaltinterpretation korrigiert, die die Gestalt mit einfachen optischen Konfigu-

rationen gleichsetzen möchte.

Die Studie geht außerdem auf methodische Fragen ein. Die ganzheitliche Methode (sowohl der Gestalterfassung als auch der Schaffung von Gestalten) sei eine Bewegung, die einer Spirale gleiche. Jeder grundlegende Aspekt tauche nämlich immer wieder in anderen Zusammenhängen auf, und eine vielschichtige architektonische Gestalt hänge geradezu davon ab, ob dieselben Aspekte in völlig verschiedenen Zusammenhängen aufgespielt worden sind und die Entscheidungen im Gestaltungsprozeß beeinflußt haben.

Nach dieser Methode mit dem Gestaltbegriff zu arbeiten, das verlangt Aufgeschlossenheit gegenüber dem Phänomen des Wandels. Auch dazu macht die Studie eine klare Aussage: „Die architektonische Gestalt wächst von innen heraus wie eine Pflanze, die Blüten treibt . . . Beim Entwickeln der Gestalt geht es darum, dem nachzuspüren und nachzugeben, was sich aus der Gestaltidee heraus entwickeln will, und es nicht mit unflexiblen Ordnungen und Methoden ‘in den Griff’ bekommen zu wollen. Das ‘In-den-Griff-Bekommen’ kann dieses Entfalten des Neuen, das bei jedem wirklichen Gestaltungsprozeß entsteht, verhindern. Das Neue kann nicht durch Ordnungen erzwungen werden, es will und wird selbst erscheinen. Daher mißtraue ich allen Bauprojekten, die während ihrer Durcharbeitung keine Veränderung in ihrer Gestalt erfahren haben“ (17).

Die Spannung erreichte für mich dort ihren Höhepunkt, wo die Studie darlegt, wie der architektonische Gestaltungsprozeß beim Entwerfen abläuft. Der Entwicklungsprozeß müsse in Phasen oder Stufen unterteilt werden. Denn es gäbe, quasi wie von selbst, ‘Phasen’, in denen wieder alles in Fluß ist. Der entscheidende Vorgang, um zu einer in Zukunft möglichen Gestalt zu gelangen, sei das Über-

setzen von abstrakten Vorstellungen in konkrete Anschauungsmodelle, wobei jene Vorstellungen aufgreifen müssen, was an Zielen, handfesten Absichten, Ansprüchen, baulichen Ideen, konkreten Anweisungen, gewünschten Lösungen oder Teillösungen usw. existiert. Vorentwurfskonzepte haben immer wieder Vereinzelt und Widersprüchliches in ein wahrnehmbares Gesamtkonzept oder Teilkonzept einzufügen bzw. zu vereinheitlichen. Und ganz offensichtlich bzw. deutlich spürbar ist ein solcher Gestaltprozeß keine gradlinig ablaufende Angelegenheit. „Es stellt sich nämlich heraus, daß dem Architekten oftmals in einer späteren Phase wertvolle Veränderungsvorstellungen zur Gestalt einfallen, die, werden sie berücksichtigt, eine bereits vollzogene Phase nochmals aufrollen . . . Ein Orientieren des Gestaltprozesses an der ‘Geschichte’ des Projekts ist also unerlässlich“ (27).

Die gute alte Aktualgenese braucht also nicht im Historienkabinett der Psychologie abgelegt zu werden. Sie ist ein experimentelles Verfahren, mit dem die Eigengesetzlichkeit von Gestaltentwicklungen überhaupt der Beobachtung zugeführt werden. Diese Eigengesetzlichkeit gilt – wie das bei allen Naturgesetzen der Fall ist – auch unter den weitaus weniger übersichtlichen Alltagsverhältnissen. Ein weiteres Zitat aus der Studie von HABERER mag alle jene ermutigen, die, wenn sie dabei sind, etwas zu gestalten, zwischendurch leiden müssen. „Der Gestaltprozeß . . . darf nicht ständig durch allzu frühe Kritik verunsichert werden. Es ist wichtig, daß er auch in Nebenwege ausufert, die später wieder verlassen werden. Jede möglich erscheinende Richtung soll abgetastet werden, weil alles, was mir als Möglichkeit zur Lösung einfällt, auch mit der Lösung, wie ich sie sehe, zu tun hat . . . Zum Gestaltprozeß gehört auch ein Stück Mut, sich in aussichtslos erscheinende Gefilde zu wagen, in denen ein Suchen zunächst

zwecklos erscheint. Erfahrungsgemäß sucht jeder nach einem ganz bestimmten inneren Muster. Und dieses läßt sich nur als Gespür bezeichnen . . ., der Gestaltprozeß soll seine eigene Dynamik entfalten können . . . Dazu gehört manch Spielerisches, vieles einfach auszuprobieren, was im Keim erstickt wird, wenn ich nach jedem Einzelschritt mit logischen Begründungen bei der Hand bin. Wenn ein Ansatz für eine Gestaltidee da ist, entfaltet dieser sich nämlich selbst, wenn es mir gelingt, ihm nachzuspüren“ (32).

Wie eine spezifische Architektur vom Nutzer oder Besucher erlebt und erfahren wird, dem läßt sich in psychologischen Untersuchungen nachspüren. Man stößt dabei auf Verhältnisse, die denen, die in der Studie beschrieben worden sind, gleichen. Auch die *erlebte* Gestalt einer Architektur muß von den baulichen Gegebenheiten unterschieden werden. Auch sie bildet sich im Gebrauch, im Umgang mit dem Gebauten. Das Gebaute stellt ein bestimmt geartetes Möglichkeits- und Widerstandsgefüge für Bewegungen bereit.⁴ Zur erlebten Gestalt kommen die Erwartungen, Erinnerungen, Hoffnungen, Befürchtungen, kurz, die Erlebnisse hinzu, die beim Umgang mit dem Bereitgestellten entstehen. Diese erlebte Gestalt ist uns im vollen Umfang nicht bewußt. Am leichtesten läßt sie sich dann vergegenwärtigen, wenn bestimmte Akzentuierungen – sei es von seiten des Gebauten, sei es aus der seelischen Verfassung heraus – darauf drängen.

Die erlebte Gestalt einer Architektur läßt sich *rekonstruieren*. Das Ganze auf einmal, d.h. mit einem Zugriff, läßt sich nicht erfassen. Dafür ist es zu komplex und uns eben nicht im vollen Umfang bewußt. In verschiedenen Untersuchungen (aus anderen Anlässen) hat es sich als zweckmäßig und praktikabel erwiesen, das Ganze jeweils unter vier Gesichtspunkten bzw. in vier Versionen zu analysie-

ren. In Frageform übersetzt, lassen diese Gesichtspunkte sich so 'definieren':

1. Welchen erlebten bzw. erfahrbaren 'Charakter' hat eine Architektur? Wird etwas Individuelles erfahren? Gewinnt man Klarheit über das Ganze? Welche Dichte, welche Atmosphäre wird verspürt?
2. Gibt es eine Vielfalt? Welche erkennbaren und erfahrbaren Untereinheiten, die in relativer, unter Umständen sehr weitgehender Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit ihre Funktionen erfüllen, gibt es? Welche Spannungen (anschaulicher Art oder hinsichtlich unterschiedlicher Nutzungsmöglichkeiten) sind erfahrbar? Sind Integrationskräfte wirksam?
3. Welche 'inneren Probleme' erwachsen aus der Organisation des Ganzen? Welche Verindeutigungen gelingen; welche Vieldeutigkeiten bleiben bestehen? In welchen Bildern bzw. Symbolen werden Bedeutungen faßbar gemacht? Welche (Gegen-)Bilder stoßen aneinander?
4. Welche Bewegungen, insbesondere Affekte, Engagements, die auf Korrekturen und Veränderungen drängen, stellen sich ein? Welche Entscheidungen wünscht man sich für die Zukunft? Welche Auslegung (Interpretationen) erfährt dadurch die Vergangenheit? Auf welche Eingriffe wird gedrängt? An welchen Symbolen orientieren sich die Korrekturbewegungen; welche Kontrastsymbole gibt es?

Es ist zu früh, um schon alle diese Fragen für das „Altstadt/Dom-Rhein-Projekt“ in Köln zu beantworten. Was sich derzeit und gestützt auf die erwähnte 'empirische Basis' sagen läßt, das hat selbst noch eher den Charakter von Fragen. Die Vorläufigkeit solcher Ergebnisse sollte man jedoch nicht als reine Unver-

bindlichkeit uminterpretieren. Vorläufige Ergebnisse können dazu herausfordern, sich noch einmal, dieses Mal bewußter bzw. expliziter zu fragen, was man sich für die Zukunft wünscht, und was man sich nicht wünschen möchte. Nach den vier Gesichtspunkten geordnet, werde ich zusammenstellen, was sich bisher abzeichnen beginnt. Ich wähle eine kommentierende Darstellung und nehme auch Überschneidungen in Kauf (die vier Versionen sind kein Klassifikationsschema, das exakte Abgrenzungen verlangte – im Gegenteil, jeder wichtige Aspekt des Sachverhalts sollte in jeder Version aufgegriffen werden).

Zu 1:

Die Absicht, jene Lücke im Stadtbild von Köln, die sich zwischen Dom und Rhein auf tat, und die vom Wiederaufbau in den Nachkriegsjahren ausgespart geblieben war und – wie es sich für ein gutes Alibi gehört – aus ganz naheliegenden Gründen (nämlich wegen der unmittelbaren Nachbarschaft zum Hauptbahnhof) als Busbahnhof genutzt wurde, doch endlich so zu schließen, daß diese Stelle das Stadtbild in angemessener und charakteristischer Weise zu akzentuieren vermag, ist im ganzen erfolgreich in die Tat bzw. ins Werk umgesetzt worden. Das Ergebnis hat manch einen überrascht. So selbstverständlich ist das nicht. Es war ja nicht nur eine äußerst sensible Stelle im Stadtbild Kölns betroffen, sondern es mußten Lösungen für eine zudem ungewöhnlich komplizierte städtische Situation gefunden werden.

Zur Sensibilität jener Stelle zwischen Dom und Rhein brauchen lange Ausführungen nicht gemacht zu werden. Köln ist die Domstadt; und Köln liegt am Rhein. Das ist ein Bedeutungskomplex, den es anderswo nicht gibt. Zum Umfeld jener Stelle gehören der Eisenbahnkomplex (Hauptbahnhof und Hohenzollernbrücke), weitere Museen, die Kirche Groß-St.-Martin, das Martinsviertel, der

Gürzenich, die Rathausregion, die Hohestraße. Sehr kompliziert ist die Situation dort, weil die bebaubare, ehemals leere Fläche doch begrenzt ist; und weil wegen der im Zweiminuten-Takt befahrenen Eisenbahnbrücke, der Rheinschiffahrt, der Hochwassergefährdung des Gebiets, des Grundwassers des Rheins, einer stark befahrenen Durchgangsstraße (am Rheinufer), einer vorgesehenen U-Bahn technische Probleme in einer gar nicht ausdenkbaren Vielfalt zu lösen waren. Was man auch immer konkret realisieren wollte, es stand fest, daß nur eine raffinierte Gesamtlösung befriedigen würde – zumal, wenn jede Untereinheit ungestört ihre Funktion erfüllen soll.

Was heute dort steht, hat einen 'Charakter'. Der Gebäudekomplex wirkt nicht ungebührlich aufdringlich. Er fügt sich in seine Umgebung ein und hat doch so viel 'Individualität', um im Stadtbild einen Akzent zu setzen. Das für diese Gestalt typische und sichtbare 'Merkmal' läßt sich mit einer 'einfachen' Skizze leicht veranschaulichen (s.S. 56).

Das 'vielgliedrige' Kulturzentrum und der neue Rheinpark, der interessante Rundblicke gestattet, ergänzen einander. Der Besucher kann sich an Ort und Stelle entscheiden oder es einfach vom Wetter abhängig machen, ob er sich lieber der Kunst zuwenden, oder ob er lieber einen Rhein/Stadt-Bummel unternehmen möchte. Die Philharmonie kann er zwar nicht nach Belieben aufsuchen (derzeit muß man Wochen und Monate im voraus wissen, was man hören möchte), auch ist er an die Einlaßzeiten der Cinemathek gebunden; aber die Museen sind so reichhaltig und vielfältig bestückt, daß er seiner augenblicklichen Laune schon folgen kann. Er wird immer etwas finden. Natürlich kann man auch immer etwas vermissen.

Jene Lücke im Stadtbild hätte man nicht nur

mit einer anderen Architektur, sondern auch mit anderen 'Inhalten' füllen können. Der 'Charakter' dieser Stelle wäre dann ein ganz anderer geworden. Entsprechende Überlegungen hat es gegeben. Man stelle sich vor, dort wären ein neues Luxushotel, ein Jugend- und/oder Seniorenzentrum, ein Hallenbad, eine neue Ladenstadt entstanden. Auch eine solche Lösung hätte wahrscheinlich Zustimmung gefunden. Denn es entsprach dem Trend der Zeit, Nähe zum Bürger dadurch zu suchen, daß man ihn mit derartigen Freizeitangeboten 'versorgen' wollte. In Köln folgte man jedoch dem Gespür dafür, daß die Geschichte eines Ortes und nicht nur eine spezielle zeitgenössische Mode Antworten nahelegt, wenn man vor der Entscheidung steht, die Kontinuität einer Entwicklung neu zu akzentuieren oder mit ihr zu brechen.

Die Vorstellung, daß zwischen Dom und Rhein überhaupt etwas gebaut werden sollte, schockt noch heute einige Zeitgenossen. Man wird die Befürchtung einfach nicht los, das neue Bauwerk müsse den freien Blick auf den Dom versperren. Diese Befürchtung ist verständlich. Die Mentalität der Kölner – und viele Freunde dieser Stadt fühlen da ähnlich – braucht den Blick auf den Dom. Verstellte man ihn, träfe man einen wunden Punkt. Zu Fuß nach Köln gehen zu wollen – um sich diesen Wunsch zu erfüllen, möchte man den Dom so vor sich stehen sehen. Aus großer Ferne angereiste Besucher drängt es, nachdem sie den Bahnsteig gerade verlassen haben, gleich in der Bahnhofshalle zu fragen: Where is the Cathedral?

Vom Domchor aus führt heute eine gerade Gasse zum Museumsplatz. Ist man über ihn gegangen, kann man entweder eine breite Treppenanlage hinunter in den neuen Rheinpark gehen und schließlich das Rheinufer erreichen; oder über die Hohenzollern-Brücke

gehen und den Rhein überqueren. Wollte man diesen Weg schnurgerade in Richtung Osten fortsetzen, stünde man, nach einiger Zeit freilich, im Hof des Bensberger Schlosses.

Zu 2:

Der Altstadt/Dom-Rhein-Komplex zeichnet sich ja gerade dadurch aus, daß er mehrere *Untereinheiten* vereint; aber jede Unter-einheit ihre eigene Funktion zu erfüllen hat. Um Störungen auszuschalten, mußten technische und gestalterische Lösungen gefunden werden, die dem fertigen Werk nun seine Struktur geben. Zwei Museen, ein Kino, ein Konzertsaal, Verwaltungsräume, Werkstätten – allein, um diesen Raumbedarf auf doch begrenztem Platz zu befriedigen, allein deswegen hätte man eine raffinierte Lösung suchen müssen, sollte der Wunsch nach so viel Räumen nicht eine Utopie bleiben. Einen Konzertsaal in unmittelbarer Nähe der ergiebigen Schallquellen des Schienen-, Straßen- und Binnenschiffahrtsverkehrs zu bauen, das muß eine fast aberwitzige Vorstellung gewesen sein. Die technischen und gestalterischen Lösungen mußten hier mit besonderem Geschick zusammengeführt werden. Wie es aussieht, ist die Gesamtlösung in dieser Hinsicht geglückt. Da man sich mit den Baukörpern in der Breite und Höhe Beschränkungen auferlegen mußte, ging man in die Tiefe. Die Rheinuferstraße wurde durch einen Tunnel geführt und der Konzertsaal für 2.000 Besucher unterirdisch gelegt.

Es gehört zur Konzeption des neuen Kultur-zentrums, daß man die Künste (Malerei, Plastik, Musik, Film) zusammenführen und dem Kunstfreund zudem das Bahnhof-Rheinufer-Ambiente zugänglich machen möchte. Der Konzertbesucher soll während der Pausen die Museen betreten können und/oder Zugang zu Terrassen am Rande des neuen

Rheinparks haben. Erste Versuche, die Terrassen zu öffnen, mußten allerdings wieder eingestellt werden. Passanten mischten sich unter die Konzertbesucher und manchen Konzertbesuchern reichte die Zeit nicht aus, um in Richtung Eisenbahnbrücke tatsächlich einen Bummel zu unternehmen. Und läßt sich eine Vermischung von Konzert- und Museumsbesuchern rechtzeitig auseinandertrennen? Möchte man eine Vermischung unterbinden, so müßten die Museumsbesucher abgedrängt werden. Dann dürfte es sich kaum vermeiden lassen, daß der Konzertbesucher als ein privilegierter Kunstfreund gilt, und er sich vielleicht auch bald so fühlt. Denn der Museumsbesucher bliebe ja von den Stätten der Musik ausgesperrt. In dieser Hinsicht gibt es ja schon jetzt Frustrationen. Es wird Probleme schaffen, wenn man die Künste einerseits zusammenführen möchte, andererseits aber Tabuzonen schaffen muß, damit eine Kunst für sich ungestört bleiben kann.

Selbstverständlich kann die Philharmonie nicht durchgehend geöffnet sein. Studioaufnahmen, Üben und Proben wollen und müssen in der Regel ohne Publikum auskommen. Gleichwohl wäre zu prüfen, ob man nicht doch eine dichtere Abfolge von Führungen anbieten könnte, und ob es sich nicht sogar einrichten ließe – dann und wann –, kurze Hörproben, relativ regelmäßig, zu gewähren. Vielleicht gibt es ja Musiker, die nicht immer nur ohne Publikum üben und proben müssen. Vielleicht ließen sich 'Stunden der offenen Tür' sogar mit Musik einrichten.

Mit architektonischen Lösungen ist eine andere Trennung stellenweise aufgehoben. Es gibt Stellen im Treppenhaus des Doppelmuseums, da bilden umhergehende Museumsbesucher und Spaziergänger (draußen) – bei Tageslicht jedenfalls – eine Einheit. Da-

durch kann sich eine Stadtbummel-Atmosphäre bis in das Museum hinein bzw. das Treppenhaus hinauf fortsetzen. Es gibt Zeitgenossen, die das nutzen. Sie gehen in das Museum, um nicht ins Museum zu gehen, sondern um Leute zu sehen und von Leuten gesehen zu werden.

Zu 3:

Mit 'inneren Problemen' einer Gestalt sind nicht etwa ungenügende oder falsche Lösungen gemeint, die zu verbessern oder zu beheben wären. Gemeint sind Konsequenzen, die sich aus der spezifischen Organisation des Ganzen notwendig ergeben – Folgen also, die sich gar nicht vermeiden lassen, gleichgültig, ob man sie gewünscht hat oder nicht; mit denen man jedoch so oder so leben muß.

Eine Auflockerung des Baukörpervolumens, das wegen des anfallenden Raumbedarfs entstehen würde, war geboten. Hätte man die Museen, den Konzertsaal usw. in einem kompakten Baukörper untergebracht, es wäre ein Volumen entstanden, mit dem die damalige Lücke im Stadtbild vollgestopft worden wäre. Man stelle sich – in Anlehnung an einen bekannten Schlager – vor, auf dem Gelände des ehemaligen Busbahnhofs wäre eine Pyramide, die Akropolis, das Pentagon oder der Kreml errichtet worden! Um die Lücke 'sinnvoll' zu schließen, ließ sich von Anfang an nur darüber streiten, wie die Auflockerung zu bewerkstelligen sei. Ein Vergleich mit anderen Entwürfen könnte zeigen, welche Variationsmöglichkeiten damals zur Wahl standen.

Die realisierte Lösung erinnert an aufrecht und auf Stelzen gestellte Kartons, die oben in der skizzierten charakteristischen Weise 'angenagt' erscheinen. Dazu gehört der Eindruck, daß man sich unter und zwischen den 'Kartons' bewegen kann. Um die Innenräume der 'Kartons' miteinander zu verbinden,

blieb wohl keine andere Wahl, als ein großes Treppenhaus mit mehreren Ebenen und mit Ausläufern auf jeder Ebene zu errichten. Die Museumsräume haben daher den Charakter von Fluren, Gängen, Nischen. Abgeschlossene Innenräume (im strengen Sinne der zweiten Raumkonzeption⁵) gibt es nicht. Ich wüßte jedenfalls nicht, wo ich sie finden könnte. Das Ganze erweckt auch den Eindruck eines über- bzw. umbauten Straßennetzes, das auf mehreren Ebenen verläuft. Tatsächlich ist es so, daß einige 'Straßen' nach draußen führen, auf Terrassen enden, die man bei der letztjährigen Herbstsonne sehr gerne aufsuchte, um dort einige Zeit zu verweilen, mit Blick auf den Dom oder zum Rhein hinunter.

Diese Binnengliederung des Museumsgebäudes hat Konsequenzen. Die vertraute Museumsatmosphäre – wahrscheinlich ist das beabsichtigt – nämlich, daß man gemächlich daherkommt, 'andächtig' vor den Kunstwerken verweilt, sich dort höchstens mit gedämpfter Stimme unterhält, diese Atmosphäre dürfte sich hier kaum herstellen lassen. Besucher empfinden es tatsächlich als angenehm, daß sie hier „normal herumgehen“ und sich „mit normaler Lautstärke unterhalten“ können. Es ist auch so, daß in diesem Gebäude viele Menschen ständig hin und her, treppauf und treppab gehen. Ich sah, daß viele Klappstühlchen mit sich herumtrugen; aber ich sah nicht, wo sie sie benutzten. Es kommt auch der Eindruck des Labyrinthischen auf, und man fragt sich sogar: Soll ich mich verlaufen? Erinnerungen an einen Basar stellen sich ebenfalls ein.

Der große Konzertsaal ist kein 'Innenraum', der nur der Logik der zweiten Raumkonzeption gehorchte, wie er etwa durch die Überwölbung eines Zylinders entsteht. Dieser Raum ist eine riesige, zu ebener Erde abgedeckte Mulde oder Kuhle. Der oft angestellte

Vergleich mit einem Amphitheater trifft nicht den Kern des 'inneren Problems'. Betritt man den Konzertsaal, so verspürt man – und dieses Phänomen tritt tatsächlich nicht selten auf – ein leichtes Schwindelgefühl. Mit den ersten Blicken ist ein ebener Boden nicht auszumachen. Es ist irgendwie so, als würde man vom Rand einer großen Kiesgrube aus, den nötigen Sicherheitsabstand noch während, nicht gleich den ebenen Boden erblicken, sondern den Blick für eine Weile nur an einer gebogenen, oben steiler und unten flacher ansteigenden Böschung hinauf und hinab wandern lassen können. Erst nachdem man einige Schritte in den Saal hineingegangen, näher an den Rand der Grube herangetreten ist, erblickt man dort, wo in der Kiesgrube oft ein Wasserloch erscheint, einen Konzertflügel. Ist man schließlich zum Boden (der Grube) herabgestiegen, und blickt man dann die 'Böschung', die die Stuhlreihen trägt, hinauf, überkommt einen manchmal das Gefühl, daß man da nicht hinauf, aus dem Saal (der Grube) nicht hinauskäme. „Wenn hier etwas passiert“ – dieser Gedanke taucht auf – „komme ich hier nicht mehr heraus“. Das ist ein mulmiges Gefühl. Und es läßt sich nicht ausschließen, daß der Gedanke an eine mögliche Gefahr untergründig die (Ur-)Erfahrung belebt, die man in entsprechenden Gruben eindringlich machen kann; nämlich die, daß man, je höher man die Böschung hinaufgeklettert ist, umso häufiger, statt einen Schritt höher hinauf zu kommen, eher zwei oder sogar drei Schritte nach unten zurückschreitet.

Wenn er eintritt, dann macht dieser Gruben- effekt sich untergründig bemerkbar. Normalerweise dürfte er von all dem anderen überdeckt sein, was dem Konzertbesucher lieb und wert ist. Eine bekannte Tatsache ist jedenfalls, daß während der Konzertpausen die Besucherbewegungen geregelt werden müssen, da es sonst zu Staus kommt. Daß die

Gänge zu schmal seien, mag richtig sein; das scheint mir jedoch keine ganz hinreichende Erklärung zu sein.

Weil man nicht sicher ausschließen kann, daß sich der Gruben- effekt im Panikfall gewaltig verstärkt, sei die Frage gestattet, welche Maßnahmen für einen solchen Fall, der niemals eintreten möge, vorgesehen sind. Weiß man, wie eine zügige Räumung des Saales sich bewerkstelligen läßt? Die Notausgänge werden in ihren Ausmaßen den modernen Sicherheitsbestimmungen genügen. Sie sind aber optisch so gut wie gar nicht wahrnehmbar, weil sie sich farblich von ihrer Umgebung überhaupt nicht abheben. Die kleinen beleuchteten Kästchen, die kleine grüne Männchen im Laufschrift zeigen, sind nur aus allernächster Nähe zu orten.

Die Dachkonstruktion, die die 'Grube' abdeckt, greift Konstruktions-Themen der Eisenbahnbrücke auf. Ebenso scheint sie mir von modernen Zeltdachkonstruktionen inspiriert zu sein. Die derart abgedeckte 'Grube' ist eine interessante Variante des Innenraumes. Das 'innere Problem' dieses Raumes ist freilich dadurch bestimmt, daß weniger die Gestaltlogik der Aushöhlung, sondern wohl mehr die Gestaltlogik einer 'Schale' wirksam wird, bei der der obere Rand in die Senkrechte übergeht, so daß ihr 'Inhalt' schwer nach oben entweichen kann – er sogar gezwungen wird, zum Grund hinab zu rutschen. Die räumliche Gesamtwirkung dieser Architektur erhält durch diesen Effekt einen eigentümlichen Reiz. Was wir als reizvoll erfahren, kann uns auch – und sei es 'nur' untergründig – als bedrohlich erscheinen.

Zu 4:

Zum Wesen der Gestalt gehören Unruhe und Bewegung.⁶ Eine echte Gestalt ist niemals fertig (nur unflexible Ordnungen, Schemata

oder Systeme können fertig sein). Die Architektur, die jeweils vor uns steht und uns umgibt, wird deswegen immer auch als *veränderungsbedürftig* erlebt. Sie provoziert in unserem Erleben *Korrekturbewegungen*.

Mißdeutungen wären unvermeidlich, falls man solche Korrekturbewegungen nur danach beurteilte, ob sie realistisch bzw. vernünftig sind. Sie sind Phantasievorstellungen. Ob sie sich verwirklichen lassen oder nicht, das ist nicht das Motiv ihrer Entstehung. Sie entstehen, um angesichts dessen, was nun definitiv gegeben ist, neue Lösungen vorzubereiten.

Zweifellos beeindruckt der Konzertsaal viele Besucher. Daran braucht auch nicht heruminterpretiert zu werden. Er wird als großartig empfunden. Man ist begeistert, weil man von allen Plätzen aus einen Überblick über das Gesamtgeschehen hat. Von der Akustik gibt man sich besonders angetan – und ist es wohl auch. Die Begeisterung ging manchmal recht weit. „Das ist ein wundervoller Raum!“ Er strahle – auch wegen der Farbgebung und Beleuchtung – eine angenehme, obwohl eher kühle Atmosphäre aus. Jedenfalls werde man von keiner Pracht erschlagen. Und man habe das Gefühl, besser als in dieser Umgebung sei Musik gar nicht erlebbar. Wenn das erwähnte Schwindelgefühl eingestanden wird, kommt eine leichte Verlegenheit auf.

Es wird auch davon berichtet, daß man sich in den Pausen beeengt gefühlt habe, daß es Mühe bereitete, seinen Platz wiederzufinden, man leicht verwirrt gewesen sei. Das Gefühl, aus dem Saal nicht heraus zu kommen, stellt sich schon angesichts eines langsamen Vorankommens und dann ein, wenn man gar in einen Stau gerät. „Schmale Gänge“ und „wenig Ausgänge“ werden als (sichtbarer) Grund dafür genannt, daß sich Schlangen und Staus bilden.

Schon nach dem zweiten Besuch wird über noch andere Erlebnisse berichtet. „Als ich mich wohlfühlen wollte, ging das diesmal nicht“. „Da müßte etwas verändert werden, vielleicht müßte man Blumen hinstellen.“ „Mir fehlte etwas (um klassische Musik hören zu können). Das ging so weit, daß ich dachte, man kann gar nicht mehr richtig hören . . . Ich brauche eine bestimmte Atmosphäre.“ Ein Kleidungsstück, das während einer Pause herrenlos auf einer Sessellehne lag, habe eine wohlthuende Abwechslung gebracht. Solch eine kleine Unregelmäßigkeit kann weiterreichende Gedanken auslösen. „Da muß etwas gemacht werden; da möchte ich etwas wegmachen oder ranmachen, egal, jedenfalls etwas gestalten.“ Andere Besucher glauben sicher voraussagen zu können: „Die werden da noch etwas ändern.“

Es gibt inzwischen schon Stimmen, die von Heimweh nach dem Gürzenich sprechen. Seiner Vertrautheit wird eine „Turnhallenatmosphäre“ in der neuen Philharmonie gegenübergestellt. Es bilden sich also durchaus Kontrastvorstellungen. Dem Argument, daß im Gürzenich die Akustik doch so schlecht sei, begegnet man ganz ungebrochen mit der Feststellung, dort noch niemals einen schlechten Platz bekommen zu haben.

Das 'Normale-Herumgehen', zu dem das neue Museumsgebäude einlädt, und das manche Besucher als eine Befreiung von traditionellen Sehgewohnheiten ausdrücklich loben, provoziert ebenfalls Gegenbewegungen. Daß so viele Leute ständig in Bewegung sind, das hindere einen daran, vor Kunstwerken, die man liebt, länger zu verweilen. Man fürchtet sogar, daß man die innige Beziehung, die man zu bestimmten Kunstwerken über Jahre entwickelt habe, nicht mehr halten könne, geschweige denn, daß es gelingen könnte, solche Verhältnisse auch künftig einzugehen. Ein Freund des alten Wallraf-Ri-

chartz-Museums drückte seine Befürchtungen recht ungeschminkt aus. Er möchte das neue Museum in den nächsten zwei Jahren nicht betreten, da er fürchte, gerade sein Lieblingsbild in der neuen Umgebung gar nicht sehen zu können. Für ihn sei das wichtig, sich 'sein' Bild in Ruhe anzusehen. Das sei ein ganz privater Akt, bei dem die vielen Leute nur stören – ja, der Gedanke an die vielen Leute sei äußerst unangenehm, beinahe kämen sie ihm vor wie Zuschauer bei gewissen, sehr intimen Handlungen.

Es entspricht wohl der heutigen Museumsphilosophie, mit 'alten' Sehgewohnheiten zu brechen und Kunst konsequenter als bisher zu veröffentlichen. Die Museumsarchitektur in Köln ist dann in dieser Hinsicht wohl beispielhaft. Denn konsequenter, als daß man sie auf die 'Straße' bringt, läßt Kunst sich nicht veröffentlichen. Vielleicht ist das nur eine Konsequenz der Idee, Kunst dürfe nicht länger ein Schonbereich sein, als eine 'schönere Wirklichkeit' gelten. Warum sollte man dann dem Rezipienten einen Schonraum für seine privaten Gefühle gewähren? Soll er sie doch öffentlich haben!

Was unsere Hörgewohnheiten betrifft, so sind wir – jedenfalls viele von uns – durch die Schule unserer HiFi-Anlagen gegangen. Neuerdings lehrt uns die Digitaltechnik das Staunen. So blieb den Kölnern keine andere Wahl, als das Doppelmuseum mit einem Doppelgebilde für die Musik zu ergänzen. So bauten sie einen Konzertsaal, der (an erster Stelle) ein sehr gutes Studio ist. In Köln braucht in der Tat kein Sessel besetzt zu sein, um Musik von höchster Qualität erklingen zu lassen – die gibt es später auf einer Schallplatte und Compact Disc.

Meine Anmerkungen können nicht vollständig sein; und sie sollten auch unvollständig bleiben. Ich möchte sie deswegen freilich

nicht als 'vorläufige Ergebnisse' verstanden wissen. Sie haben einen fragmentarischen Charakter. Mit ihnen wollte ich – einmal hier, einmal dort – einige von jenen Bewegungen aufspüren, die zur erlebten Gestalt des Altstadt/Dom-Rhein-Komplexes gehören. Es handelt sich um Bewegungen, die aus Erwartungen, Befürchtungen, Erinnerungen und schließlich auch aus dem Gebrauch der 'Raumorganismen' erwachsen. Zusammen bilden auch sie ein 'inneres Muster'. Ja, man darf sagen, nach solchen Mustern bilden Nutzer von Architektur auch ihre erlebte Gestalt von dem Gebauten. Wer mit Architektur sogenannte tradierte Seh- und Hörgewohnheiten verändern, d.h. behandeln möchte, sollte bedenken, daß er dabei auf dieses Muster stößt. Sie sind zu vielem bereit, lassen aber nicht alles mit sich machen, sie wehren sich gegen manches.

Weil die skizzierten Bewegungen aus der Dynamik erlebter Gestaltprozesse ihre 'Energie' beziehen, ist es sinnlos, sie mit logischen oder vernünftigen Argumenten aufheben (widerlegen) zu wollen. Sie selbst sind ja keine vernünftigen oder logischen Argumente – es sei denn, man erkennt in ihnen eine Seelenlogik (Psycho-Logik). Der Sinn jener Bewegungen liegt darin auszuloten, welche 'Wege und Nebenwege' die jeweilige Architektur ihrem Nutzer anbietet, nahelegt und verbietet.

Eines Tages wird auch die erlebte Gestalt ihre Geschichtlichkeit haben. Daher ist es gut, allen Prognosen zu mißtrauen, die sich ihrer Sache heute schon ganz sicher sind. Was wir heute beobachten, wird etwas hervorbringen, dessen konkretes Resultat sich nicht vorhersehen läßt. Wir werden eben auch abwarten müssen, was die Kultur-Rezipienten etwa in zwei Jahren sagen und tatsächlich machen werden. Davon abgesehen – es war wirklich höchste Zeit, an jener sensiblen Stelle die

Lücke im Stadtbild der Domstadt am Rhein zu schließen. ○

Zusammenfassung

Anfang September 1986 wurde in Köln der Neubau für das Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig und für die Philharmonie sowie ein neuer Rheinpark der Öffentlichkeit übergeben. An einer sehr sensiblen und ungewöhnlich schwierigen Stelle zwischen Dom und Rhein wurde eine Lücke im Stadtbild geschlossen: Es wurde ein 'vielgliedriges' Kulturzentrum und eine echte Fußgängerzone geschaffen.

Der Museumsneubau ist ein großes Treppenhaus mit mehreren Ebenen und mit Ausläufern auf jeder Ebene, von denen einige nach draußen führen. Er lädt die Besucher zum Wandern ein, d.h. zu einem ständigen Herumgehen, ja, zum Hindurchgehen. Der Konzertsaal ist eine interessante Variante des Innenraums. In ihm macht sich – untergründig – auch ein Grubeneffekt bemerkbar: Es entsteht das Gefühl, aus diesem Raum nicht mehr herauszukommen.

Der 'Charakter' der Gesamtgestalt dieses Neubaukomplexes ist also von zwei 'Charakterzügen' bestimmt: Es gibt den einen Raum (Philharmonie), in den man schwer (wenn man endlich eine Eintrittskarte erwerben konnte) hineinkommt, wo man – falls man hineingekommen ist – fürchten muß bzw. kann, aus ihm nicht mehr herauszukommen, in dem aber eigentlich niemand drinnen zu

sein braucht, damit er seine Funktion (als Studio) erfüllt. Gleich daneben gibt es die anderen Räumlichkeiten (Museum), die die Besucher anziehen, damit sie durch sie hindurch eilen (gehen) – die kaum dazu einladen, in ihnen zu verweilen, schon eher, sich in ihnen niederzulassen gleichsam wie zu einem 'Picknick'. Der 'Gebrauch' der neuen Räumlichkeiten durch den Nutzer bzw. Kultur-Rezipienten erzeugt schon jetzt spezifische 'Korrekturbewegungen'.

Anmerkungen

¹ GEISLER, E. (1978): Psychologie für Architekten, Stuttgart

^{2 6} SEIFERT, W. (1986): Projektion oder Gestaltung – ein Streit um Worte oder Chance zur paradigmatischen Neuorientierung in der Persönlichkeitsdiagnostik, in: Z.f. Klin. Psychol., Psychopath. Psychother. (34), Heft 4, 327-342

^{3 4 5} SEIFERT, W. (1986): Gestalthohe Gestalten – eine psychologische Deutung der Architektur von Gottfried Böhm, in: ZWISCHENSCHRITTE 2, 93-105

Dr. Werner Seifert
Psychologisches Institut II der Universität Köln
Herbert-Lewin-Straße 2
D-5000 Köln 41

Arbeitsschwerpunkte: Psychologische Diagnostik (TAT), Medienpsychologie (Schwerpunkt Film), Anwendungen der Gestaltpsychologie (Schwerpunkt Architekturpsychologie)

Veröffentlichungen: „Gruppendynamik“, „Der Charakter und seine Geschichten“ (TAT-Diagnostik); „Das Lehrstück Holocaust“ (Mitautor); Aufsätze zur Filmwirkung und Architekturpsychologie