

ULRIKE BESTGEN

Die Gleichzeitigkeit von Tradition, Gegenwart und Zukunft

Daniel Burens Treppenhaus für das Neue Museum Weimar

Von Weimar nach Europa lautet der beziehungsreiche Titel der Lebenserinnerungen Edwin Redslobs, die 1998, ein Jahr bevor Weimar sein Kulturstadtjahr feierte, von Paul Raabe erneut aufgelegt wurden.¹ Wie der Herausgeber hervorhob, war es an der Zeit, an den Weimaraner und Europäer Edwin Redslob zu erinnern, »im Blick auf das künftige Europa und im Blick auf die Rolle, die Weimar in dieser kulturellen europäischen Landschaft spielen sollte«.² Der Ehrentitel »Kulturstadt Europas« wurde seitens der Europäischen Union für das Jahr 1999 nicht von ungefähr nach Weimar vergeben: 250. Geburtstag Goethes, 80 Jahre Verabschiedung der Weimarer Verfassung, 50 Jahre Inkrafttreten des Grundgesetzes, zehn Jahre Wiedervereinigung – das waren die politik- und geistesgeschichtlichen Parameter, die ausschlaggebend gewesen waren. Die Stadt erhielt die Chance, sich neu in Europa zu verorten.

In seinem Vorwort hielt Redslob das ihn leitende Motto zur Niederschrift seiner Memoiren fest: »Der Rückblick auf ein Leben wie das meine, das so bewußt Tradition und Zukunftswillen zu vereinen bestrebt war, dürfte zur Auseinandersetzung mit Grundfragen geistiger Entwicklung anregen, wie sie von Generation zu Generation unter stets anderen Aspekten gestellt werden und neu gelöst sein wollen.«³ Auf eine solche Verbindung von Tradition, Gegenwart und Zukunft kann das von Daniel Buren zum Kulturstadtjahr 1999 gestaltete Treppenhaus im Neuen Museum wie kaum ein anderes Kunstwerk in Weimar verweisen, führt es doch mehrere Zeitschichten in der Historie Weimars zusammen, deren europäischer Kontext unumstritten ist (Abb. 1). Dass dieses für die Stadt Weimar so bedeutende Ensemble realisiert werden konnte, ist im Nachhinein als glücklicher Umstand nicht nur für das Museum zu bezeichnen, zu dem eine Reihe von Persönlichkeiten, die zum richtigen Zeitpunkt aufeinandertrafen, wesentlich beigetragen haben.

1 Edwin Redslob: *Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes*. Hrsg. von Paul Raabe unter Mitarbeit von Martin Stiebert. Mit einem Geleitwort von Bernhard Vogel. Jena 1998.

2 Ebd., S. 13.

3 Ebd., S. 15.



Abbildung 1
Blick in das von Daniel Buren gestaltete Treppenhaus im Neuen Museum Weimar,
Aufnahme 1999

Ein Museum der Moderne für Weimar

Zahlreiche Baumaßnahmen wurden zum Kulturstadtjahr auf den Weg gebracht, darunter auch die Sanierung und der innere Wiederaufbau des ehemaligen Landesmuseums, das mit dem Beginn des Kulturstadtjahres am 1. Januar 1999 als Neues Museum Weimar wiedereröffnet wurde. Die Überlegung, das 1863 bis 1868 nach Plänen des böhmischen Architekten Josef Zitek errichtete Gebäude wieder als Museum nutzbar zu machen, datiert schon auf die frühen neunziger Jahre. Konkret wurden diese Pläne mit dem Amtsantritt von Rolf Bothe als Direktor der ehemaligen Kunstsammlungen zu Weimar im Dezember 1992. Kurz danach, ab Februar 1993, verfasste Bothe eine Konzeption, in der er Richtlinien für die zukünftige museale Arbeit und für die beabsichtigte Nutzung der zu den Kunstsammlungen gehörigen Gebäude festlegte.⁴ Für die Ruine des Landesmuseums, bis 1918 Großherzogliches Museum, schlug er vor, das Gebäude behutsam einer Nutzung als Museum für moderne Kunst zuzuführen. Moderne Kunst beinhaltete hier dezidiert auch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst und war nicht auf die Klassische Moderne beschränkt. Dieses projektierte Museum sollte hauptsächlich die Sammlung Paul Maenz aufnehmen. Tatsächlich kam die Sammlung Maenz zum 1. Januar 1994 in einer Mischform von Erwerbung, Schenkung und Dauerleihgabe nach Weimar.⁵ Zeitgleich wurde die Einrichtung eines Museums für die Moderne konsequent betrieben: parallel zur Sicherung der Ruine und Beräumung einsturzgefährdeter Teile, die schon 1990 begonnen hatten, legten die Kunstsammlungen 1993 ein museales Nutzungskonzept in ausführlicher Fassung vor. 1994/95 wurden die Eigentümerverhältnisse für das Haus endgültig geklärt und unter der Leitung des Weimarer Architekturbüros von Lutz Krause in Weimar begann der innere Wiederaufbau des Gebäudes.

Schon früh wurde beschlossen, im Landesmuseum bzw. Neuen Museum die Tradition fortzuführen, zeitgenössische Künstler an der Innenausstattung des Baus zu beteiligen. Nicht nur der Eigentümer des Gebäudes (ab 1995 die Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten) und die Geldgeber konnten davon überzeugt werden, sondern auch die Denkmalpflege, die sich als wichtiger Partner des Museums verstand. Die Überlegung, zeitgenössische Kunst dauerhaft im Hause zu installieren, wurde denn auch in die denkmalpflegerische Zielsetzung integriert: »Ziel [...] ist die Symbiose und gegenseitige Beeinflussung der alten Raumdekoration mit der zeitgenössischen Kunst«⁶ Damit war ein

4 Rolf Bothe: Nutzungskonzept. Kunstsammlungen zu Weimar. Manuskript 1993. HAAB.

5 Die Dauerleihgaben aus der Sammlung Paul Maenz gingen im November 2005 an den Sammler zurück.

6 Lutz Krause: Die Sanierungs- und Wiederherstellungsmaßnahmen vom Großherzoglichen Museumsgebäude zum »Neuen Museum«. In: Berichte der Stiftung Thüringer

wesentlicher Grundstein dafür gelegt, dass die Kunst der Gegenwart einen ihrer Bedeutung angemessenen, repräsentativen Ort dauerhaft in Weimar einnehmen konnte.

Paul Maenz ist die Idee zu verdanken, für die Gestaltung des zentralen Treppenhauses Daniel Buren einzuladen. Buren, unbestritten einer der wichtigsten konzeptuell arbeitenden Künstler in Europa, war der Galerie von Paul Maenz seit Mitte der siebziger Jahre eng verbunden. 1976 bis 1981 richtete ihm die Galerie drei Einzelausstellungen aus, wovon die erste parallel in der Kölner Galerie von Paul Maenz und der Düsseldorfer Galerie von Konrad Fischer stattfand. Buren war darüber hinaus an verschiedenen Gruppenausstellungen der Galerie Paul Maenz beteiligt.⁷ Äußerst zahlreich sind die Projekte von Daniel Buren: temporäre Ausstellungen, Aktivitäten im öffentlichen und halb-öffentlichen Raum und Werke vor Ort in einem bestimmten architektonischen Kontext. Und überaus komplex und vielseitig ist sein künstlerisches und theoretisches Werk. »In situ« bezeichnet Buren selbst die ihm grundsätzliche Arbeitsweise, die zugleich auch die Besonderheit seines Œuvres konstituiert. Seit nunmehr vierzig Jahren schafft Buren seine Werke in situ für einen bestimmten Ort, dessen individuelle Eigenschaften, historische und zeitgebundene Gegebenheiten, er in vielfacher Weise thematisiert. Die Konsequenz, mit der Buren seine künstlerischen Intentionen über die Jahrzehnte hinweg verfolgte, die Vielfalt und gleichzeitig Spezifität seiner Konzepte und Projekte waren die wesentlichen Voraussetzungen dafür, ihm die Gestaltung des zentralen Treppenhauses im ehemaligen Landesmuseum anzutragen.

Daniel Buren – Grundlagen in seinem künstlerischen Werk

Burens auf einen speziellen Ort bezogene in situ-Arbeitsweise spiegelt ausdrücklich die Absage des Künstlers an einen traditionellen Werkbegriff. Diese Auffassung entwickelte sich in seinem Œuvre im Laufe der sechziger Jahre über verschiedene Stadien hinweg. Vor dem Hintergrund der gestisch-subjektiven Malerei der École de Paris mit ihrem langen Nachwirken in Frankreich und den Provokationen der Nouveaux Réalistes fertigte Buren zu Beginn seiner künstlerischen Produktion Mitte der sechziger Jahre zunächst noch traditionelle Leinwandbilder an. Ausgehend von Gemälden, die sich auf vereinzelt Formen und Schriftzeichen konzentrierten und die die dreidimensionale Illusion in der Tradition von Cézanne bereits negierten, entstanden ab 1966 gemalte Lein-

Schlösser und Gärten, Bd. 1: Baudokumentation zum Abschluß der Sanierung des Großherzoglichen Museumsgebäudes Weimar und dessen Nutzbarmachung für das Neue Museum 1998. München, Rudolstadt 1998, S. 24.

7 Vgl. Gerd de Vries (Hrsg.): Paul Maenz Köln. 1970 – 1980 – 1990. Eine Avantgarde-Galerie und die Kunst unserer Zeit. Köln 1991, S. 51–53, 255 f., 258.

wandbilder mit den für ihn typischen vertikalen Streifen, reduziert auf weiße und farbige Kontraste. Zu jener Zeit schon dienten ihm die stets gleich breiten Streifen in Weiß und einer kontrastreichen Farbe als Mittel, die Bilder auf ihre objekthaften, rein materiellen Qualitäten zu reduzieren. Es ging Buren dabei vor allem darum, die Grundlagen der traditionellen Malerei zu hinterfragen. Die damit einhergehende Absage an die gängigen Praktiken und Strukturen des Kunstbetriebs wurde zudem im Januar 1967 offenkundig, als Buren und seine Künstlerkollegen Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni ihre am Tag der Eröffnung gemalten Bilder am Abend der Vernissage des Salon de la Jeune Peinture als Manifestation abhängten, die Veranstaltung verließen und die Gäste mit dem lapidaren, provokant gemeinten Hinweis auf einem Transparent konfrontierten: »Buren, Mosset, Parmentier und Toroni stellen nicht aus.«⁸ Die Geste der Verweigerung wurde damit begründet, die Malerei sei ein Spiel, eine Illusion, ein äußerlicher Akt, weil sie mit Rücksicht auf allein ästhetische Belange zur Darstellung von u. a. Blumen, Frauen, Erotik, der Psychoanalyse und des Vietnamkrieges diene.⁹ Im Nachklang der Studentenbewegung wurde die Malerei von den vier Künstlerkollegen, die sich zur Gruppierung BMPT zusammenfanden, grundsätzlich in Frage gestellt und »bis zum Beweis des Gegenteils von der Berufung für objektiv reaktionär«¹⁰ gehalten.

Die Infragestellung bzw. Negierung einer speziellen künstlerischer Handschrift sollte Buren insofern konsequent weiterführen, als er neben anderen Aktivitäten wie beispielsweise Plakataktionen seine Leinwände durch vom laufenden Meter abgeschnittene Markisenstoffe, bedruckte Papiere oder speziell hergestellte Papierfolien ersetzte. »Ich suchte eine visuelle Lösung, die näher an dem wäre, was ich als Nullgrad der Malerei verstand. Ich habe sie entdeckt, als ich ein bestimmtes gestreiftes Gewebe im Kaufhaus Saint-Pierre sah. Diese hat nämlich für mich auf einen Schlag alle Qualitäten angenommen, die ich in meiner eigenen Malerei nicht fand.«¹¹ Grundsätzliches Ausdrucksmittel und Struktureinheit zugleich wurden für ihn seine jeweils 8,7 cm breiten, alternierend weißen oder farbigen Streifen. Jene von Buren ab 1967 entwickelte Form des künstlerischen Werks, das er weniger als Objekt, denn als ›Nullobjekt‹ verstand, war direkt über dem Boden an die Wand zu hängen in der Absicht, mit der ihm eigenen Ausschnitthaftigkeit, Anonymität und Kontextabhängigkeit die Modalitäten des Systems ›Ausstellungsraum‹ zu thematisieren. Die Klassik

8 Vgl. Daniel Buren: Achtung! Texte 1967-1991. Hrsg. von Gerti Fietzek, Gudrun Inboden. Basel 1995, S. 44 f.

9 Vgl. Flugblatt »Kundgebung«, verfasst von Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, verteilt als Einladung zu ihrer Gemeinschaftsaktion am 3. Januar 1967. In: Daniel Buren: Achtung! (Anm. 8), S. 45.

10 Zit. nach: »Brief gegen die Salons«, verfasst von Buren, Mosset, Parmentier, Toroni. In: Daniel Buren: Achtung! (Anm. 8), S. 47.

11 Daniel Buren: Entrevue. Conversations avec Anne Baldassari. Musées des Arts Décoratifs. Paris 1987, S. 12.

Stiftung Weimar verfügt dank verbliebener Stücke der Sammlung Maenz über eine dieser seltenen Arbeiten Burens' aus Markisenstoff. Auf die Unterschiedlichkeit seines Werks zum reinen Industrieobjekt legte Daniel Buren dennoch großen Wert, weshalb er die beiden seitlichen Streifen des Stoffes mit weißer Farbe übermalte und damit ein durch ihn gesetztes Zeichen konstituierte. Durch die Hängung an einem bestimmten Ort wird die Arbeit resp. der Stoff endgültig aus seinem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang herausgelöst und in einen neuen Kontext überführt, in dem die alternierenden Streifen »als visuelles Werkzeug« nicht länger »ein zu sehendes, ein anzusehendes Werk« sind, »sondern das Element, das erlaubt, etwas anderes zu sehen oder zu betrachten«.¹² Der Paradigmenwechsel im Verständnis von Kunst, den Buren vollzog, wird mit dieser programmatischen Aussage des Künstlers offenbar: es geht weder allein um den Ort noch um das Kunstwerk, sondern um die Wechselwirkung zwischen beiden. Der Ort wird durch das Kunstwerk erst definiert und umgekehrt wird das Kunstwerk durch den Ort zum Zeichen für Kunst. Die Aussage Burens impliziert darüber hinaus auch, dass die aktive Beteiligung des Betrachters notwendig ist zur eigentlichen ›Vollendung‹ des Kunstwerks. Damit wird die tradierte Sicht auf das Objekt als autonomes Kunstwerk in Frage gestellt, ja sogar ad absurdum geführt. »Die Malerei im besonderen und die Kunst im allgemeinen wollen autonom sein. Meine Arbeit nicht.«,¹³ stellte Daniel Buren fest. Seine Werke hängen immer explizit von dem Ort ab, für den sie geplant werden, sie verändern den Ort genauso wie sie von ihm verändert werden. Buren fordert dementsprechend auch das ›aktive‹ Schauen des Betrachters ein; er stellt althergebrachte Sehgewohnheiten in Frage und ermöglicht dem Betrachter Wahrnehmungserlebnisse, die im besten Falle zugleich auch Erkenntnisprozesse beinhalten.

Seit Mitte der siebziger Jahre bezog Daniel Buren zunehmend Spiegel, Gläser, Silberpapier, transparente Materialien oder Folien in seine Arbeiten ein. Wie die Streifen werden sie als »visuelle Werkzeuge« aufgefasst, als Mittel, »etwas anderes zu sehen oder zu betrachten«. Zunehmend ersetzte das reflektierende Material den farbigen Part in der Abfolge von weißen und farbigen Streifen, wodurch sich die ›Palette‹ der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten Burens im Hinblick auf Transparenz und Reflexion erweiterte.¹⁴ Wechselnde Licht-

- 12 Daniel Buren: Terminology. In: Daniel Buren. *Metamorphoses – Works in situ*. Ausstellungskatalog University Gallery, Fine Arts Center, University of Massachusetts 1987. Amherst 1987, S. 6, 11. Vgl. auch Daniel Buren: Terminologie. In: Daniel Buren: *Achtung!* (Anm. 8), S. 379. Die Übersetzung wurde leicht korrigiert.
- 13 Daniel Buren im Gespräch mit Suzanne Pagé. In: Daniel Buren. *Ausstellungskatalog*. Staatsgalerie Stuttgart 1990. Stuttgart 1990, S. 346.
- 14 Vgl. Doris Krystof: *Burens Spiegel*. In: Daniel Buren. *Erscheinen – Scheinen – Verschwinden*, Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996. Düsseldorf 1996, S. 17.

verhältnisse bzw. Lichtreflexe können auf diese Weise in das Kunstwerk integriert werden. Ebenso bedeutsam ist die Tatsache, dass durch den Einsatz von spiegelnden Flächen die Umgebung selbst in das Kunstwerk einbezogen werden kann. Doch ermöglicht die Arbeit mit Spiegeln zugleich, dass sich neue Sichtweisen auf bekannte Kontexte ergeben können, vermeintlich Vertrautes in anderem Licht erscheint oder aber in mehrfacher Perspektive sich dem Betrachter darbietet. Zum Einsatz von Spiegeln in seinen Werken äußerte sich Buren 1992 folgendermaßen:

Ich würde sagen, daß der Spiegel hier, wie in vielen anderen Arbeiten seit mehr als fünfzehn Jahren, nicht unbedingt die Ambition hat, etwas zu reflektieren, sondern bestimmte Sachen zu zeigen, die nur Spiegel zeigen können. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, daß der Spiegel nie etwas mimetisch wiedergibt, sondern immer etwas anderes zeigt. Darüber hinaus verändert er den Raum und ermöglicht, mehr und auf andere Weise zu sehen.¹⁵

Letzteres Anliegen ist im Treppenhaus des Neuen Museums mit großer Virtuosität realisiert worden, wie noch zu zeigen sein wird.

Eine weitere spezifische Eigenart des Burenschen Werkes muss angesprochen werden, will man sich mit seinen auf Dauer installierten Arbeiten, im konkreten Fall mit dem Treppenhaus für das Neue Museum Weimar, beschäftigen. Seit den späten sechziger Jahren kritisiert Buren in vielen seiner Texte die Institution Museum, attackiert und analysiert Funktionen und Praktiken öffentlicher Sammlungen. Bisweilen ist seine scharfe Analyse von Ironie und Sarkasmus geprägt.¹⁶ Gleichwohl geht es dem Künstler immer um zwei Dinge, um »Wahrheit und Authentizität von Kunst«;¹⁷ die sich für ihn nur realisieren lassen, wenn Kunst an einem und für einen spezifischen Ort, in einer bestimmten Situation und zu einer besonderen Zeit entsteht. Burens Ansatz ist in diesem Sinne nicht nur radikal, er ist auch im höchsten Maße politisch, weil er für sich in Anspruch nimmt, nicht nur die Rahmenbedingungen des »Betriebssystems Kunst« zu reflektieren. Es ist seine erklärte Absicht, diese – zumindest partiell – auch gestaltend prägen zu können. Insofern ist es nur konsequent, wenn er sich, wie eingangs dargestellt, bestimmten Praktiken des Kunstmarktes verweigert.

15 Zitat ebd., S. 20.

16 Vgl. u. a. den Text: Die Funktion des Museums (I). In: Daniel Buren, Ausstellungskatalog Stuttgart 1990 (Anm. 13), S. 299-304. Als Ausstellungsprojekt zur Untersuchung der Aufgaben und Rahmenbedingungen des Museums vgl. insbesondere die Ausstellungen Burens im Städtischen Museum Mönchengladbach, die Buren in einer Art Fortsetzung als Manifestationen gezielt nutzte und mit Texten begleitete: Position – Proposition, 28. Januar bis 7. März 1971 und A partir de là / Von da an, Eröffnung 12. November 1975. Buren hat in den begleitenden Kassettendruckpublikationen entsprechende Texte veröffentlicht.

17 Armin Zweite: Vorwort. In: Daniel Buren. Ausstellungskatalog Düsseldorf 1996 (wie Anm. 14), S. 9.

Dem Museum als einem wesentlichen Teil dieses ›Betriebssystems‹ spricht Buren die alleinige »Bestimmungsinstanz«¹⁸ ab, hingegen werden Funktionen des Museums, Strukturen von Produktion, Rezeption und Interpretation eines Kunstwerkes von ihm kritisch hinterfragt und offengelegt. Dass diese Haltung letztlich in Marcel Duchamp einen wichtigen Vorläufer hat, dessen Readymades Museen und Ausstellungen als Ort der Nobilitierung des auratischen Objekts überführten, dürfte unumstritten sein, obwohl Buren das Vorgehen Duchamps kritisierte, reale Objekte in den Kunstkreislauf einzuschleusen, die mit der Zeit als Kunstwerke akzeptiert würden und so in der Gefahr stehen, wieder als ›traditionelle‹ Kunst angesehen zu werden.¹⁹

Buren stand mit seiner Kritik an der Institution Museum nicht allein da, wenngleich er sie sicherlich in der schärfsten Form hervorbrachte. Zahlreiche Positionen internationaler Avantgarde-Kunst der sechziger und siebziger Jahre entwickelten sich aus den Widerständen gegen Abhängigkeiten vom Kunstmarkt, von Galerien und Museen, verwiesen sei hier nur auf Joseph Kosuth oder Robert Barry, die ebenfalls in der Sammlung Maenz vertreten sind. Es entstanden Werke, die subversiv die Bedingungen des Systems auf den Kopf stellten und das Spannungsverhältnis zwischen der Kunst, Mechanismen des Marktes und den Instrumenten der Rezeption analysierten. Dennoch bleibt eine gewisse Abhängigkeit zu konstatieren, ein Paradoxon, das sich nicht auflöst. Anlässlich eines Ausstellungsprojektes in Mönchengladbach, in dessen Rahmen Buren Aufgaben und Bedingungen des Museums erforschte, charakterisierte Johannes Cladders diese Ambivalenz wie folgt: »Buren untersucht die Beziehung Museum – Kunst [...]. Er betreibt Phänomenologie – und zwar in Theorie (Katalogtexte) wie Praxis (ausstellungsmäßige Visualisierung), wohl wissend um die Rolle der Spinne Museum. Dieses Wissen konnte ihn nicht vor den Zangen der Spinne bewahren – einerseits –, aber andererseits bedient er sich auch ihrer, indem er sie lockt, sich zu zeigen.«²⁰ Daniel Buren reagiert auf dieses paradoxe Dilemma, indem er viele seiner in situ geschaffenen Werke ausdrücklich nur temporär im Rahmen einer bestimmten Ausstellung gestaltet, weshalb die Arbeiten konsequent zerstört werden, wenn sich die Rahmenbedingungen beispielsweise nach Abschluss einer Ausstellung ändern. Buren verglich dieses Vorgehen mit der Musik, die eine bestimmte Zeit erfüllt und in dem Moment, in dem die Dauer der Aufführung vorbei ist, völlig verschwin-

18 Anne-Marie Bonnet: *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart*. Herausforderung und Chance. Köln 2004, S. 89.

19 Vgl. ebd., S. 89. Zu Burens Kritik an Duchamp vgl. Daniel Buren: *Bezugspunkte*. In: Daniel Buren: *Achtung!* (Anm. 8), S. 111.

20 Johannes Cladders: *Zur Eröffnung der Ausstellung Daniel Buren »A partir de là / Von da an«* am 12. November 1975 im Städtischen Museum Mönchengladbach. Manuskript. Bibliothek de Vries, HAAB, o. S.

det.²¹ Seine »Photo-souvenirs« bleiben hingegen als Dokumentation des Geschehens. Dort, wo sich die Rahmenbedingungen, unter denen das Werk entsteht, nicht ändern, wie z. B. im öffentlichen Raum oder im semi-öffentlichen Raum Museum, ist es für Buren möglich, sich auch auf fest installierte Arbeiten einzulassen. Allerdings behält er sich vor, dass ihm die volle künstlerische Freiheit gewährt wird. So schrieb Buren denn auch, nachdem ihm über Paul Maenz das Weimarer Projekt vorgestellt und er eingeladen wurde, das Treppenhaus zu gestalten, dass er die Einladung akzeptiere, jedoch ohne Beschränkungen jedweder Art. Buren sah die Gestaltung des Treppenhauses als Herausforderung für sich selbst an und es war ihm wichtig, mit Paul Maenz nach langer Zeit wieder zusammenarbeiten zu können.²² Dass die Beschäftigung mit der Historie Weimars in der Folgezeit für ihn zu einem starken Movens wurde, ist dem Briefwechsel zwischen Daniel Buren und Paul Maenz zu entnehmen, der in der Klassik Stiftung aufbewahrt wird.

»Brut mais élégant«

Am 29. Juni 1994 war Daniel Buren zum ersten Mal zu einer Ortsbesichtigung in Weimar. Er sah das damalige Landesmuseum noch im ruinösen Zustand, die zentrale Goethe-Statue, gehauen von dem Spätklassizisten Carl Steinhäuser, war mit Brettern eingehaut, die gliedernden architektonischen Elemente des Hauses bzw. die Treppenläufe harrten zum Teil ihrer Wiederherstellung. Es wurde vereinbart, dass er in der zweiten Hälfte des Jahres Gestaltungsvorschläge für das Treppenhaus vorlegen solle.²³ Ein wesentlicher Punkt, der bei diesem Treffen thematisiert wurde, war die Vergangenheit des Hauses, seine Funktion als Großherzogliches Museum bis 1918, die Zeit der Weimarer Republik bzw. die Zwanziger Jahre mit der fortschrittlichen Ausstellungspolitik unter Wilhelm Köhler, die nationalsozialistische Epoche, in der das Museum umgenutzt wurde und Sitz der Gauleitung Thüringens war, sowie das Schicksal des Gebäudes zur Zeit der DDR, als es sträflich dem Verfall anheim gegeben wurde. Ausführlich wurde auch über die Zukunft des Hauses nach 1999 als erstes Museum für zeitgenössische Kunst in den neuen Bundesländern gesprochen.²⁴ Ende Mai 1995 schließlich wurden die ersten weitergehenden Vorschläge Burens vorgestellt, die Paul Maenz wie folgt zusammenfasste:

- 21 Daniel Buren im Gespräch mit Béatrice Salmon. In: Daniel Buren. Implosion ou la Cabane aux Quatre Piliers. Travail in Situ. Hrsg. vom Musée des Beaux-Arts de Nancy. Nancy 1997, S. 10.
- 22 Fax vom 20. März 1994 von Daniel Buren an Paul Maenz. GSA, Institutsarchiv.
- 23 Vgl. Fax vom 6. Juli 1994 von Paul Maenz an Daniel Buren. Ebd.
- 24 Vgl. Fax vom 1. Februar 1995 von Paul Maenz an Daniel Buren. Ebd.; zur Geschichte des Hauses vgl. Rolf Bothe (Hrsg.): Neues Museum Weimar – Geschichte und Ausblick. München, Berlin 1997.

Teilung des Treppenhauses in eine linke und eine rechte Hälfte:

Auf der einen Seite obere Halbbögen und Wandfelder flächig verspiegelt. Auf der gegenüberliegenden Seite die Halbbögen ebenfalls verspiegelt, jedoch die großen Felder weiß. Aus dem (weichen Gips-) Putz senkrechte 87 mm breite Streifen herausschlagen bis Mauerwerk sichtbar ist.

Die Unterseite der Bögen zwischen Säulen und Wänden mit (eventuell farbigen) Streifen, die von den oberen Spiegeln wiederholt und fortgesetzt werden.

Buren: ›Brut mais élégant‹.²⁵

Die kurze Zusammenfassung muss dahingehend ergänzt werden, dass Buren die vorgegebene Gestaltung der Neo-Renaissance-Architektur des Raumes (die ja zum Teil wiederhergestellt werden musste) vollkommen akzeptierte und er – von ihr ausgehend – seine Rauminstallation für das Treppenhaus entwickelte. Anders hingegen agierte noch Henry van de Velde, der 1907 von dem damaligen Museumsdirektor Karl Koetschau um Entwürfe für eine Gestaltung des Großherzoglichen Museums gebeten worden war und dessen Pläne tief in die historistische Architekturgliederung des Raumes eingriffen. Aus verschiedenen Gründen scheiterten die Umbaupläne van de Veldes.²⁶ Für Buren hingegen war die Akzeptanz der Vorgaben des Ortes unabdingbare Voraussetzung seines künstlerischen Werks. Es ist in der Tat so, dass Burens erstes Konzept für das Treppenhaus und der erste Entwurf die endgültige Realisierung von der symmetrisch aufeinander bezogenen Gestaltung einer Hälfte des Raumes mit Streifen vor dem Mauerwerk und einer verspiegelten Hälfte des Treppenhauses schon nahezu komplett vorwegnahmen, bis auf die Tatsache, dass die Halbbögen über den Seiten des Mauerwerks, die mit den ausgeschnittenen weißen Streifen gekennzeichnet sind, noch als verspiegelt gedacht waren.

Einige Zeichnungen, die Buren in der Folgezeit, d. h. in der zweiten Jahreshälfte 1995 resp. Januar 1996 für das Weimarer Treppenhaus vorlegte, weisen Varianten auf, die insofern aufschlussreich sind, als der Künstler zu jener Zeit über weitere Gestaltungsmöglichkeiten nachdachte, die einzelne Elemente der Architektur besonders hervorheben und unterstreichen sollten. Einer der Entwürfe, die auf Ende 1995 datieren, zeigt, dass Buren zeitweilig überlegte, die halbkreisförmigen Bögen des Gewölbes mit schwarz-weißen Streifen versehen zu lassen, so dass die Decke insgesamt von einem starken Bewegungseindruck her strukturiert worden wäre, ähnlich wie es in der Arbeit *Dominant – dominé* aus dem Jahre 1991 zu beobachten ist, die er in Bordeaux in einer zweischiffigen Halle ausführte. Ein weiterer Entwurf offenbart, dass zeitweilig angedacht war, die Kuppeln und Zwickel des Gewölbes farbig zu gestalten und dabei auf

25 Vgl. Zusammenfassung von Paul Maenz vom 25. Mai 1995. GSA, Institutsarchiv.

26 Vgl. Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum. Gründungs-, Bau- und Sammlungsgeschichte 1869-1918. In: Rolf Bothe (Hrsg.): Neues Museum (Anm. 24), S. 52 f.

die Goethesche Farbenlehre zurückzugreifen – eine Idee, über die Buren bereits mit Paul Maenz während seines ersten Weimarer Aufenthaltes gesprochen hatte. Die Rundungen der inneren Kuppeln sollten dabei mit alternierenden, ›abgeschnittenen‹ Streifen versehen werden, so dass der Raum insgesamt mit einer Vielfalt von Zeichen besetzt worden wäre. Die Idee einer farbigen Gestaltung der Decke wurde noch sehr lange diskutiert und erst nach der Eröffnung des Museums endgültig aufgegeben. Für den in das Treppenhaus hineinführenden Treppenlauf entwickelte Buren schließlich einen Vorschlag, der vorsah, die eine Hälfte mit Streifen zu versehen, die andere Hälfte mit Spiegeln oder natürlichem Marmor.²⁷ Mit diesem Entwurf wird das Moment der Zweiteilung des Raumes auf die untere breite Treppe ausgeweitet, wobei aufschlussreich ist, dass sich Foyer und Fensterfront in den Spiegelteilen fragmentarisch widergespiegelt hätten, worauf bei der Realisierung schließlich verzichtet wurde.

Die endgültige Ausführung zeigt eindrucksvoll, dass inhaltliches wie formales Zentrum des Treppenhauses nach wie vor die um 1851 nach Entwürfen von Bettina von Arnim entstandene monumentale Goethe-Statue mit ihrem beherrschenden Platz oberhalb des ersten Treppenabsatzes ist.²⁸ Wie im Entwurf dargelegt, nimmt Buren die Symmetrie des Baues von Zíték auf und unterteilt den Raum in zwei Hälften. Auf der linken Seite des Treppenhauses gibt es eine Abfolge von weißen, erhabenen und in den Putz eingeschnittenen Streifen – Buren spricht dezidiert von »engraved stripes«²⁹ –, so dass der Blick auf das unverputzte Mauerwerk und damit in das ›Innenleben‹ des Gebäudes fallen kann.³⁰ Buren formulierte im Werkverzeichnis seine Intention dahingehend, dass es die Aufgabe der eingeschnittenen Streifen sei, die Steine und Mauerung, und damit die ›innere‹ Materialität des Gebäudes sichtbar werden zu lassen.³¹ Die rekonstruierte Gesimszone und die vorgeblendeten Arkaden strukturieren dabei den Ablauf der Wandgestaltung von Buren. Die Wände der rechten Hälfte sind dagegen verspiegelt, wobei aus Sicherheitsgründen in Abstimmung mit dem Künstler keine vollflächige Verspiegelung realisiert werden konnte, son-

27 Vgl. Fax von Daniel Buren vom 26. Januar 1996. GSA, Institutsarchiv.

28 Zur Geschichte des Denkmals vgl. Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum. Gründungs-, Bau- und Sammlungsgeschichte 1869-1918. In: Rolf Bothe: Neues Museum (Anm. 24), S. 44-46.

29 So die Bezeichnung auf einer undatierten Zeichnung Burens im GSA, Institutsarchiv.

30 Aus technischen Gründen sind jedoch die weißen Streifen aus Gips vor das Mauerwerk gesetzt worden, da ein ›Einschneiden‹ der negativen Streifen in den Putz, wie es sich Buren vorstellte, nicht ausführbar war.

31 »[...] lassaint apparaître les briques et les pierres constituant les matériaux internes du bâtiment.« Zit. nach Annick Boissard und Daniel Buren: Daniel Buren 1997/1999. Catalogue raisonné chronologique, tome XIII. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris 2002, T XIII – 70, S. 131.

dern einzelne große Spiegel in den jeweiligen Wandkompartimenten eingebracht wurden.

Buren hatte bis zu seiner Arbeit für Weimar bereits einmal an einem ausgezeichneten Ort eine Raumgestaltung für ein der Kunst vorbehaltenes Gebäude vorgenommen, in der die Streifen durch das Weghauen der Putz- und Zementschichten in regelmäßigen Abständen den Blick auf das Mauerwerk freigaben. Das Kunstwerk konstituierte sich auch dort aus der Gegenüberstellung von zwei Gestaltungsprinzipien, konkret aus dem Kontrast von Streifen und un bearbeitet belassenen Wandpartien, und thematisierte das Prinzip der Symmetrie eines repräsentativen Gebäudes für die Kunst. Diese in situ-Arbeit führte Buren im Juni 1986 aus, als er den Französischen Pavillon auf der 42. Biennale in Venedig gestaltete (und für diese Arbeit mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde). In Venedig wurde das Innere des streng symmetrischen Pavillons wie später das Treppenhaus in Weimar in zwei Hälften geteilt, wobei die Schnittlinie wie in Weimar durch die Symmetrieachse gebildet wird. Buren realisierte die Abfolge der drei Räume auf der mittleren Sichtachse hintereinander jeweils mit der alternierenden Gestaltung von weißen Streifen vor reflektierendem Grund, vor schwarzem Grund oder unverputztem Mauerwerk und beließ die andere Hälfte der beiden hintereinander liegenden inneren Räume des Pavillons jeweils un bearbeitet. Seitliche Raumkompartimente waren mit weißen Streifen vor blauem Grund gestaltet. Ziel dieser Arbeit war, so Gudrun Inboden, die Axialität und »gleichsam karikaturhafte Symmetrie« des Französischen Pavillons aus dem Gleichgewicht zu bringen.³² In Weimar hingegen betonte bereits die Strenge des ersten Entwurfs die Axialität des Raumes und den Kontrast zwischen den Materialqualitäten. Diese Prinzipien favorisierte Buren, wie dargestellt, letztlich auch für die endgültige Ausführung des Treppenhauses, jedoch durch die Einbeziehung der Spiegel mit einem besonderen Akzent versehen.

*Burens Treppenhausgestaltung –
»mehr und auf eine andere Weise sehen«*

Das Treppenhaus im Neuen Museum wurde seit der Eröffnung des Neuen Museums in zahlreichen kleineren Publikationen, Museumsführern, Sammlungs bänden und Textanthologien beschrieben,³³ eine ausführliche wissenschaftliche Behandlung erfuhr es 2006 im Rahmen einer Magisterarbeit, die an der Hoch-

32 Daniel Buren. Ausstellungskatalog Stuttgart 1990 (wie Anm. 13), Nr. 50, S. 58: Le pavillon: coupé, découpé, taillé, gravé (Der Pavillon: zerschnitten, ausgeschnitten, eingeschnitten, ausgehauen).

33 Vgl. zur Literatur insbesondere Gerda Wendermann: Das ehemalige Großherzogliche Museum in Weimar und die Kunstdebatten der Zeit. In: Gerd Zimmermann und Jörg Brauns: KulturStadtBauen. Eine architektonische Wanderung durch Weimar – Kulturstadt Europas 1997, S. 46.

schule für Bildende Künste Braunschweig vorgelegt wurde.³⁴ Die Autorin behandelt, ausgehend von der Ansicht Burens, dass es ohne Betrachter kein Werk gebe, das Treppenhaus zum ersten Mal aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive, analysiert ausführlich die Wirkung im Raum sowie die Einbeziehung bzw. ›Aktivierung‹ des Betrachters und thematisiert umfassend das »visuelle Werkzeug« der Streifen und der Spiegel. Zum Teil gehen ihre Analysen und Betrachtungen in wahrnehmungspsychologische Ausführungen über, die – was die Problematik dieses Ansatzes ausmacht – nicht unbedingt generell übertragbar oder nachvollziehbar sind. Auf eine weitere Lesart, die die Autorin eine eher metaphorische nennt, wies bereits Paul Maenz hin, als er das Treppenhaus mit der »geistes- und realpolitischen Dualität«³⁵ des Ortes in Verbindung brachte. Diese Sichtweise ist jedoch weniger metaphorisch gemeint als vielmehr Ausdruck jener »weimarspezifischen Idee« für das Treppenhaus, die Buren entwickelte und die eindrucksvoll zeigt, wie die Historie des Ortes seine komplexe künstlerische Sichtweise auf das Treppenhaus determiniert. Paul Maenz' Interpretation rekurriert auf das Thema der deutschen Teilung, die in der Zeit, als Buren das noch ruinöse Haus zum ersten Mal sah, eine völlig andere Relevanz im öffentlichen Diskurs und im gesellschaftlichen Zusammenleben einnahm, als heute. Für Buren war die Auseinandersetzung mit der jüngeren Geschichte Deutschlands ein wichtiger Schlüssel für seine Arbeit am Treppenhaus, wie Maenz darlegt. »Teilung« versteht Maenz dementsprechend als zentrales Thema von Burens Arbeit für Weimar, die sich faktisch zeigt in den Einschnitten, den ›Verletzungen‹ der einen Seite, welche sich in der glanzvoll verschlossenen Oberfläche der anderen Hälfte des Raumes spiegeln. Die Goethestatue inmitten des Treppenhauses mit der Lyra interpretiert er als »[...] eher Opfer schöner Missverständnisse«, »als Leitfigur der janusköpfigen Geschichte dieser Stadt: ›der Himmel von Belvedere, die Hölle von Buchenwald‹.«³⁶ Maenz' Verweis auf die Historie beinhaltet, dass im Treppenhaus durch den Blick in das Innere des Gebäudes ein Stück authentischer Geschichte sichtbar bleibt, allen perfekten Restaurierungsmaßnahmen zum Trotz: Weimarer wie auch spezifisch deutsche und europäische Geschichte, die in ihren inhaltlichen Bezügen immer auch die politisch-historische Bürde der jüngsten Vergangenheit zu tragen hat. In diesem Sinne kann das Kunstwerk Burens auch als Erinnerungsleistung verstanden werden, die jener Verzeitlichung entgegenwirkt, der alles Menschliche unterworfen ist.

34 Julia Schönfeld: Daniel Burens Treppenhaus im Neuen Museum Weimar. Magisterarbeit. Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Institut für Kunstwissenschaften. Braunschweig 2007.

35 Paul Maenz: Kommentar zum Treppenhaus von Daniel Buren. In: Die Sammlung Paul Maenz. Bd. I: Objekte, Bilder, Installationen. Hrsg. von den Kunstsammlungen zu Weimar. Bearb. von Hans Dickel. Ostfildern 1998, S. 108.

36 Ebd.

Eine weitere Lesart bietet sich an, zieht man die monumentale Statue Goethes inmitten des Treppenhauses in Betracht, die seit Öffnung des Gebäudes unbeirrbar Fokus der Blickrichtungen ist. Diese Interpretation liegt insofern nahe, als die Statue Symbol für ein museales und kunsttheoretisches Verständnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist, das die Moderne in vieler Hinsicht seit Anfang des 20. Jahrhunderts auch in Weimar bekämpfte. Es ging dabei nicht nur um die Positionierung moderner Kunst, sondern auch um die kritische Begleitung musealer Praxis und inhaltlicher Diskurse über die Deutungshoheit von Kunst. Das Neue Museum Weimar, für das Buren das zentrale Treppenhaus von 1994 bis 1998 gestaltete, war vor diesem Hintergrund der Weimarer Museumsgeschichte ursprünglich auch als ein Zukunftsentwurf gedacht, der von seiner geistigen Textur als Ort der Diskussion, der Auseinandersetzung und als Labor für Experimentelles, Neues, seine Bestimmung finden sollte, keineswegs aber als reines Ausstellungshaus oder als Stätte der klassisch gewordenen Moderne intendiert war.

Die Statue im Treppenhaus, die im Zuge der inneren Sanierung des Gebäudes restauriert wurde, stellt Goethe thronend dar und vor ihm Psyche als Sinnbild für die Schönheit der menschlichen Seele. Köhler fasst zusammen: »Diese Statue ist als eine Apotheose des Weimarer Dichturfürsten zu sehen, der sich durch Gewand und Haltung an Sitzstatuen des Zeus annähert. Die Attribute Leier und Lorbeerkrans verweisen auf Apoll, den Gott der Dichtung und der Musik, so dass Goethe in pathetisch-verklärter Weise mit beiden Gottheiten verschmilzt.«³⁷ Die Statue war zunächst an einem anderen Ort in Weimar, im Tempelherrenhaus im Park an der Ilm, aufgestellt worden. Als sich die Museumspläne Anfang der 1860er Jahre konkretisierten, wurde jedoch beschlossen, sie in das neue Großherzogliche Museum, das erste Museumsgebäude Thüringens, zu integrieren.³⁸ Das Treppenhaus wurde durch die Bedeutung Goethes für die Museums- und Geistesgeschichte Weimars zu einer Ruhmeshalle aufgewertet;³⁹ die Parallelen zum Treppenhaus im Residenzschloss, in dem Carl August gleich Zeus als Beschützer von Stadt und Land, von Wissenschaft und Künsten über der Wappentür im oberen Teil des Treppenhauses verehrt wird, sind unübersehbar. Der Zugang zum Treppenhaus im Foyer des ehemaligen Großherzoglichen Museum wurde denn auch durch einen tempelartigen Vorbau mit zwei dorischen Säulen und einer erhöhten Stufe vom Rang her ausgezeichnet, von einem Propylon gewissermaßen, der den Betrachter auf die monumentale Statue vorbereitete, die er, hatte er das Treppenhaus betreten, zuerst in erhöhender Untersicht wahrnehmen durfte. Im oberen Bereich dominierte dann die distanzierende Weitsicht auf den Dichtergott in seiner ihn umgebenden halbrunden Nische, einem weiteren Hoheitsmotiv, das im Treppenhaus ausgeführt wurde.

37 Thomas Köhler: Das Großherzogliche Museum (Anm. 28), S. 46.

38 Vgl. ebd.

39 Vgl. ebd.

Das späte 19. Jahrhundert nahm sich in diesem Sinne antike Bildnisideale zum Vorbild, um dem Dichtergott eine »würdige Gegenwärtigkeit«⁴⁰ zu verleihen und kombinierte sie mit bekannten und beliebten ikonografischen Motiven. Die dem Haus eigene Symmetrie, in die die Darstellung Goethes an zentraler Stelle eingefügt ist, verleiht der Skulptur ein Höchstmaß an Ruhe, die sie ins Überzeitliche transformiert.⁴¹ Das von oben einfallende Licht sollte neben seiner eigentlichen Aufgabe als Beleuchtung des Treppenhauses diesen Effekt unterstreichen, wie unschwer auf Entwurfszeichnungen Zitéks zu erkennen ist.⁴²

Buren nimmt diese auszeichnende Symmetrie der historischen Gliederung zwar auf, durchbricht sie aber durch die Einfügung der Spiegel in der rechten Hälfte des Treppenhauses. Geht der Betrachter heute in das Treppenhaus, so sieht er zwar auch zuerst die Goethe-Skulptur thronend inmitten des Raumes, er sieht zugleich aber auch sich selbst im Spiegel als Teil des Kunstwerks, in das er sich hineinbegibt, das ihn als Raum umfängt. Die hierarchische Erhöhung der Goethe-Statue wird von Buren konterkariert, zieht man in Betracht, wie sich ihre Monumentalität in den rechtwinklig zueinander gestellten Spiegeln nach und nach auflöst, wie sich die Größe der Skulptur zunächst verringert und wie sich in der Vielfalt von Ansichten mehr und mehr Perspektiven einstellen, in denen sie schließlich ganz verschwindet.⁴³ Das von Buren intendierte ›Mehr-Sehen‹ kann im übertragenen Sinne interpretiert werden: Öffnet sich ein Museum der Gegenwart, wird das Neue allzu gern aus der Perspektive der Tradition gesehen; Kontinuität und Stabilität haben Vorrang gegenüber der Innovation, dem Unbekannten oder Unbequemen. Tradierte Sichtweisen werden jedoch herausgefordert durch das Neue, durch die Umkehrung der Perspektiven. Das bringt Gewohnheiten durcheinander, durchkreuzt liebgewonnene Ansichten und ist mitunter nicht direkt zu fassen. Der Blick der Gegenwart auf die Kunst ist ›multiperspektivisch‹ und bricht vollständig mit jenen Ansichten, die ein traditionelles Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts noch heraufbeschwor. »Der Glaube an den Telos, an die große Erzählung, an die Möglichkeit, die Lage vom ›Feldherrenhügel‹ (einem alles überragenden Stand- und Wissenspunkt) aus beschreiben zu können, ist definitiv abhanden gekommen.«⁴⁴ Folgt man dieser Auffassung, ist das Treppenhaus nach Umberto Eco ein »offenes Kunstwerk«,⁴⁵ in dem sich die unterschiedlichsten Blickrichtungen, unterstützt durch die Spie-

40 Ebd.

41 Vgl. Dagobert Frey: Zum Problem der Symmetrie in der Bildenden Kunst. In: Ders.: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Hrsg. von Gerhard Frey, Darmstadt 1976, S. 251.

42 Abb. in: Rolf Bothe: Neues Museum (Anm. 24), S. 40.

43 Vgl. hierzu auch den Hinweis von Buren auf den Effekt der Spiegel, die die Größe des Raumes verringern. In: Annick Boisnard und Daniel Buren: Daniel Buren 1997/1999 (Anm. 31), S. 131.

44 Anne-Marie Bonnet: Kunst der Moderne (Anm. 18), S. 41.

45 Vgl. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. 1977, S. 159.

gel, entfalten können. An diesem Ort, dem semi-öffentlichen Raum des Museums, sind die Perspektiven nicht vorgegeben, sondern werden von jedem Besucher individuell auf das Kunstwerk entwickelt. Und gleichzeitig wird der Betrachter Teil des Kunstwerks, geht ein in eine intensive Auseinandersetzung mit dem historischen Ort, mit der historischen wie mit der zeitgenössischen Kunst, der er sich im besten Falle aus unvoreingenommener Perspektive öffnet. Ein überholtes, weil antagonistisches Verständnis von Tradition, Moderne und Gegenwart steht dieser Auffassung gern entgegen, zumal in Weimar. Hier sei jedoch daran erinnert, dass die Klassik vor dem Hintergrund einer Beschäftigung mit der Gegenwart wieder das werden kann, was sie bereits war, »eine Anregung zum Verständnis des ›Andersartigen‹«,⁴⁶ zum Verständnis des Unbekannten, woraus wesentliche Impulse gezogen werden können für die Gestaltung der Zukunft. In diesem Sinne hat auch der eingangs zitierte Edwin Redslob seine Sicht auf Tradition, Geschichte und Gegenwart verstanden, in diesem Sinne versteht sie ebenfalls Daniel Buren.

Spricht man über das Kulturstadtjahr 1999 und über das Treppenhaus von Buren, das zu einem seiner Hauptwerke geworden ist, muss auch an die Diskussion über die von ihm für den Rollplatz entwickelte Gestaltung erinnert werden. Unabhängig von dem Projekt für das Treppenhaus im Neuen Museum war Daniel Buren von der Stadt Weimar um einen künstlerischen Entwurf für den Rollplatz in Weimar gebeten worden. Diese Platzgestaltung sollte – so die Planung – zum Kulturstadtjahr ausgeführt werden. Sie hätte die Chance eröffnet, mit dem von Buren künstlerisch gestalteten öffentlichen Raum die Stadt Weimar vom historischen Zentrum aus über den Rollplatz als Teil der frühesten Geschichte Weimars bis hin zum Neuen Museum ins 21. Jahrhundert zu erweitern. Die ausführlichen Vorstellungen Burens für die Platzgestaltung sind publiziert und zeigen die hohe künstlerische Qualität seiner Entwürfe.⁴⁷ Der Weimarer Stadtrat votierte am 29. April 1998 mit deutlicher Mehrheit gegen das Rollplatzprojekt. So bleibt nur die Erinnerung an hitzige öffentliche Debatten, Unterschriftensammlungen für und wider, Telefon-Hotlines in den Redaktionen der Tageszeitungen und die Ahnung, dass eine große Chance vertan wurde. Der einzigartige Vorgang einer demokratischen Abstimmung über zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum Weimars lehrt, dass man Gegenwart auch wirklich akzeptieren muss, will man sich in der künstlerischen Landschaft Europas neu verorten.

46 Salvatore Settis: Die Zukunft des »Klassischen«. Eine Idee im Wandel der Zeiten. Berlin 2004, S. 98.

47 Vgl. Werkverzeichnis von Daniel Buren: Annick Boissard und Daniel Buren: Daniel Buren 1997/1999 (Anm. 31), S. 20-23.

Bildnachweis

Britisches Museum, London: S. 219 (Tafel 5)

Design Museum Gent: S. 363, 364, 365, 368, 373

Foto Günther Beyer: S. 391

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: S. 220 (Tafel 6)

Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar: S. 377, 395

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz, S. 16, 24, 31, 37, 42, 52, 57, 59, 61, 62, 65, 67, 69, 71, 75, 95, 154, 155, 165, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 217, 218, 219 (Tafel 7), 220 (Tafel 8), 221, 222, 223, 300, 307, 309, 311, 313, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 351, 359, 424

Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover: S. 393

Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: S. 187, 190

Staatsarchiv Coburg: S. 113, 115, 117, 123, 125

Theo van Doesburg Archiv, Den Haag: S. 378, 388, 390, 397

Privatsammlung Ulko Sybesma, Slew Sleewijk (Niederlande): S. 401, 407, 408

Erstpublikation

Ulrike Bestgen: Die Gleichzeitigkeit von Tradition, Gegenwart und Zukunft. Daniel Burens Treppenhaus für das Neue Museum Weimar.

In: Hellmut Th. Seemann (Hrsg.): Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 423–438.