

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 20 (1966)

Heft: 9: Museen und Bibliotheken = Musées et bibliothèques = Museums and libraries

Artikel: Kritische Anmerkungen zur Präsentation von Kunstwerken = Annotations critiques sur la présentation d'œuvres d'art = Comments on the presentation of works of art

Autor: Eckstein, Hans

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-332592>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kritische Anmerkungen zur Präsentation von Kunstwerken

Annotations critiques sur la présentation d'œuvres d'art

Comments on the presentation of works of art

Rehabilitation des Museums

In den zwei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg sind mehr Museumsneubauten entstanden als in den hundert Jahren, die zwischen der Errichtung der Klenze-Baus für die Alte Pinakothek in München (1826–1833) und der des Palazzos liegen, den Paul Bonatz 1936 für die Basler Öffentliche Kunstsammlung schuf. Bis auf wenige Ausnahmen, zu denen die Galerie des Pitti in Florenz und die meisten Säle des Louvre gehören, sind die Ausstellungsräume in den alten Museumsbauten modernisiert worden. Die Art, in der heute die Kunstwerke dargeboten werden, hat sich allgemein verändert.

Der Schlachtruf vom Anfang der zwanziger Jahre »il faut brûler le Louvre« wäre heute ein Ruf ins Leere. Das Objekt, dem jener Angriff galt, existiert nicht mehr. Es kann keine Rede mehr davon sein, daß das lebendige Kunstschaffen durch die Anhäufung historischer Werke in den Museen erstickt werde, wie es die Künstler befürchteten, die vor vierzig Jahren die Vernichtung oder Schließung der Museen forderten. Das Gegenteil ist eingetreten: die moderne Kunst ist zur »Museums-Kunst« geworden. Nicht nur, daß sie in den Museen bereitwillige Aufnahme findet. Sie wird großenteils – eine bedenkenwerte Peripetie! – nur für sie gemacht. Im übrigen sind in den Museen, in denen historische und gegenwärtige Kunst vereinigt sind, in der Regel die modernen Abteilungen am stärksten besucht.

Es steht und wirkt das Museum also nicht mehr abseits vom Leben. Was Alfred Lichtwark um die Jahrhundertwende forderte: »nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das tätig in die künstlerische Erziehung des Volkes eingreift«, ist heute im allgemeinen erfüllt. In den meisten Museen, im besonderen in denen der modernen Kunst, werden regelmäßig Führungen, Vorträge, Diskussionen veranstaltet. In manchen sind allgemein zugängliche Bibliotheken eingerichtet. Räume, in denen die Jugend zeichnen, malen, basteln kann, sind in den Vereinigten Staaten sehr häufig mit den Museen verbunden. Es gibt sie auch in Europa, z. B. seit langem im Gemeente Museum im Haag.

Im allgemeinen sind die Museen gut besucht. Ja, in den großen Sammlungen mit international berühmten Kunstwerken hat in Verbindung mit der Entwicklung des kommerzialisierten Tourismus ein Massenbesuch eingesetzt. In manchen Sonderausstellungen drängen sich die Menschen vor den Kunstwerken wie auf den Jahrmärkten die Neugierigen vor den Ausrufern, die redigewandt und mit Witz begabt ihre Ware anpreisen. Von intensiver »künstlerischer Erziehung« kann da gewiß nicht mehr die Rede sein. Immerhin bleibt selbst eine flüchtige Begegnung mit der Kunst nicht ganz ohne Wirkung.

Wandlung des Verhaltens zur Kunst

Eine Wandlung ist vor allem in dem Verhalten des modernen Menschen zur Kunst eingetreten. Sie hat sich auf die Gestaltung der Schauräume und die Präsentation der Kunst-

werke deutlich ausgewirkt. Die in unseren Museen verwahrten Kunstwerke sind nicht mehr das geschichtswissenschaftliche, das eine historische Kultur illustrierende Bildungsgut, das sie dem neunzehnten Jahrhundert waren. Sie werden von den modernen Menschen in erster Linie als autonomer bildnerischer Ausdruck geistig konsumiert. Daher ist die Sichtbarmachung historischer Zusammenhänge nicht mehr so wesentlich, wie es Kunsthistorikern noch immer erscheinen mag. Es kann zuweilen sinnvoller, das Auge erziehender sein, durch Hängung und Aufstellung zwischen den Kunstwerken ganz andere Bezüge herzustellen als entwicklungsgeschichtliche oder kulturhistorische. So wirkt die Art, wie Alexander Dörner 1939 die Ausstellungsräume des Museum of the Rhode Island School of Design in Providence (USA) gestaltet hat, wie ein Rückfall in die Betrachtungsweise des neunzehnten Jahrhunderts. Es sind dort griechische Originale vor farbige Rekonstruktionen der Akropolis gestellt. Neben gotischen Werken ist in eine Wandnische das Leuchtbild einer gotischen Kathedrale eingelassen. So kunsthistorisch lehrhaft ist Dörner in allen Räumen verfahren – derselbe Mann, der als Leiter des Landesmuseums in Hannover 1925 mit El Lissitzky ein »abstraktes Kabinett« eingerichtet hatte, das den Geist der abstrakten und gegenstandslosen Kunst von Picasso und Léger bis Mondrian und El Lissitzky großartig sinnfällig machte¹. In Providence wollte er »dem Begriff der Zeit eine größere Würde und tiefere Bedeutung geben« (Zitat aus Dörners Schrift »Überwindung der Kunst«²). Die »Würde« aber, die er der »Zeit« gab, hat er dem Kunstwerk geraubt. Er hat es zum bloßen kulturhistorischen Dokument entwertet. Was er zu veranschaulichen versuchte, ist Aufgabe des kulturhistorischen Buches, nicht des Kunstmuseums.

Befreiung vom Historismus

In den meisten Museumsbauten des vorigen Jahrhunderts hat man inzwischen das Gegenteil getan: man hat die Ausstellungsräume von den historizistischen Details, die für die Kunstwerke ein »stillecktes« Milieu schaffen sollten, mehr oder weniger radikal befreit, – das heißt: man ist von der kulturhistorischen Demonstration abgerückt und hat das Kunstwerk als autonomen bildnerischen Ausdruck im wortwörtlichen und im übertragenden Sinne ins beste Licht zu rücken versucht. Das hat man auch in alten Palazzos getan, die Kunstsammlungen beherbergen und deren Seitenlicht der Betrachtung von Gemälden meist wenig günstig ist³. So sind öfter die Gemälde nicht mehr an die Wand gehängt, sondern an frei in den Raum gestellte Staffeleien befestigt, zum Beispiel im Kunsthistorischen Museum in Wien zwei Bilder von Bruegel, im Museo Correr in Venedig die Bellinis und Carpaccios Kurtisanenbild. Im Museo di Palazzo Bianco in Genua sind die Gemälde, durchweg rahmenlos, zum Teil an frei in die Räume des alten Palazzo gestellte schwenkbare Stäbe montiert, die in römische oder gotische Säulenfragmente gesteckt sind. In der Galleria Nazionale della Sicilia im alten Palazzo Abbatellis in Palermo ist ein Cruzifixus aus dem 13. Jahrhundert in einen frei in den Raum gestellten Metallrahmen gehängt: auch dies

¹ Über Dörners Tätigkeit als Museumsdirektor in Hannover und Providence unterrichtet ausführlich: S. Cauman, Das lebendige Museum. Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors, Alexander Dörner. Übersetzt von A. T. Teschemacher. Hannover, 1960, Fackelträger-Verlag, Schmidt-Küster GmbH. 216 Seiten mit 124 Abbildungen.

² A. Dörner, The way beyond »Art«, New York 1947 (deutsch: Überwindung der Kunst, Hannover, 1959).

³ Reiches Anschauungsmaterial findet man in folgenden Publikationen: Roberto Aloni, Musei. Architettura – Tecnica. Con un Saggio di Carlo Bassi. XXX, 544 Seiten, 673 Abbildungen, 520 Zeichnungen, 20 Farbtafeln. Milano (1962), Ulrico Hoepli Editore. Michael Brawne, Neue Museen. Planung und Einrichtung. 208 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und Zeichnungen. Stuttgart (1965), Verlag Gerd Hatje.



Die »Kunst- und Raritätenkammern« der Herrscherfamilien und Fürstenhäuser – häufig von niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts wirklichkeitsgetreu gemalt – waren die Vorfahren der heutigen Kunstmuseen. Ihre Wände waren noch wie die der ersten öffentlichen Museen des 19. Jahrhunderts und noch heute die des Palazzo Pitti in Florenz mit Gemälden geradezu tapeziert. Man hat oft mehr aus Interesse am Sachlichen als am Künstlerischen gesammelt und daher auch wenig Wert auf eine gute Präsentation der Kunstwerke gelegt. Gemälde von Davis Teniers d. J., Hofmaler und Galeriedirektor am Hofe des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich und Gouverneur der Niederlande, der hier in seiner Brüsseler Gemäldegalerie dargestellt ist, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1651.

Les collection d'art et de curiosité des maisons princières et des dynasties, fréquemment représentées en détail par les peintres néerlandais de XVII^e S., étaient les précurseurs des musées d'art de nos jours. Les parois de ces galeries d'autrefois, comme du reste celles des premiers musées publics du XIX^e S. et, encore aujourd'hui, celles du Palazzo Pitti à Florence, étaient littéralement tapissées de tableaux. C'était moins des motifs artistiques que plutôt un intérêt on pourrait dire matériel qui avaient incité les collectionneurs à réunir des œuvres d'art sans qu'on se fût préoccupé beaucoup de leur présentation adéquate. Tableaux de Davis Teniers le Jeune, peintre de cour et directeur de galerie auprès de la cour de l'archiduc Leopold Wilhelm de l'Autriche et Gouverneur des Pays-Bas dont le portrait se trouve dans sa galerie bruxelloise. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1651.

The 'Art and Rare Works Chambers' of the ruling class and royal houses, often depicted with a high degree of fidelity by Dutch painters of the 17th century, were the forerunners of contemporary museums of art. The walls of the first public museums of the 19th century were, like their forerunners, virtually papered with paintings; indeed this is still true of the Palazzo Pitti in Florence today. Collections reflected a greater interest in the material value than in their value as works of art, thus resulting in their good presentation being neglected.

Paintings by Davis Teniers d. J., court painter and director of the art gallery of Archduke Leopold Wilhelm of Austria and Governor of Holland, whom he portrayed in his Brussels gallery of paintings. Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1651.

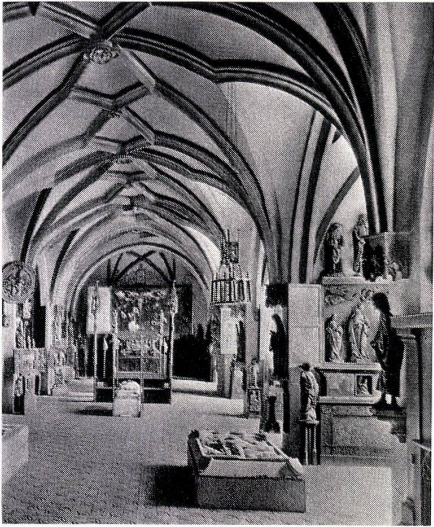
Der Rubenssaal der Alten Pinakothek in München. Zustand vor 1939. Für die Hängung der Bilder war noch immer die feierliche Paradeordnung der einstigen Fürstengalerien maßgebend.

Ancienne pinacothèque de Munich, salle consacrée aux œuvres de Rubens. Etat avant 1939. Pour la suspension des tableaux, c'était toujours le solennel ordre de parade des anciennes galeries princières qui était de rigueur.

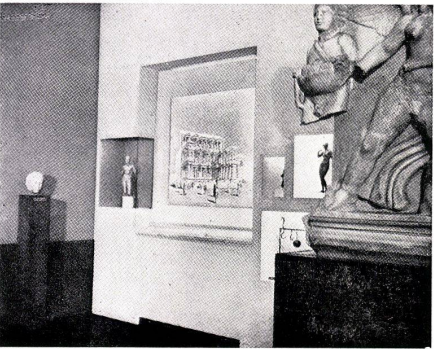
The Rubens Room of the Alte Pinakothek in Munich, before 1939. The arrangement of the pictures according to destination as adhered to in former royal galleries was here still the case.



3



4



5

3 Der Rubenssaal der Alten Pinakothek in München. Heutiger Zustand. Ein durch die Gestalt des Raumes bedingter Kompromiß zwischen der ehemaligen fürstlichen Repräsentationsgalerie und modernen Ansprüchen. Das monumentale Seitenportal wurde wiederhergestellt (!). Verzicht auf den hohen Sockel und die schweren Rahmen der großen Bilder. Festhalten an farbiger Velourbespannung und an der repräsentativen, dem Raum, aber nicht der Begegnung mit den Bildern gemäßen Pendenthängerei auch bei sparsamerer Behängung der Wände. Die Beleuchtung der Säle ist so ausgezeichnet, wie sie es früher gewesen ist.

Ancienne Pinacothèque de Munich, salle consacrée aux œuvres de Rubens. Etat actuel. Solution de compromis, imposée par les conditions locales, entre l'ancienne galerie de présentation princière et la conception nouvelle. Le portail latéral, monumental, fut rétabli, mais on a renoncé au socle surélevé et aux cadres lourds des tableaux de grandes dimensions. On a retenu le décor mural en velour de couleur et la suspension traditionnelle des tableaux, dans un but décoratif, par «pendants» qui souligne, il est vrai, le caractère représentatif de la salle, mais exerce indéniablement un effet restrictif de l'action de l'œuvre d'art sur le spectateur, même si les tableaux sont suffisamment espacés les uns des autres. L'éclairage des salles est excellent tel qu'il l'a été autrefois.

The Rubens Room of the Alte Pinakothek in Munich as it is today.
This represents a compromise, due to the form of the room, between the former royal representation galleries and contemporary demands. The elevated pedestal and the heavy ornate frames of the large pictures have been abandoned. The monumental side portal was restored. Adherence to coloured velour draperies and pendants as deemed representative but not conducive to the initial effect of the paintings even with a minimum draping of the walls. The lighting conditions are as good as they once were.

4

Beispiel einer historischen Präsentation.
Für die Sammlungen des Bayerischen National-Museums wurde 1894-99 ein Bau in der Art süddeutscher Schloßbauten der Renaissance errichtet. In einem »Kirchensaal« war versucht, durch eine Häufung und dekorative Aufstellung von Figuren, Altären, Bildern usw. eine Anschauung davon zu vermitteln, wie vermeintlich spätgotische Kulträume ausgesehen haben. Die Abbildung zeigt den Zustand um 1912. Bayerisches National-Museum, München (Architekt Gabriel von Seidl).

Exemple de la présentation «historique».
Pour les collections du Musée National Bavarois on a érigé, de 1894 à 1899, un édifice dans le genre des châteaux de la Renaissance de l'Allemagne du Sud. Dans la «Salle d'Eglise» on a essayé de donner au visiteur une idée des églises soit-disant du style gothique de la période tardive à savoir par une présentation décorative et un cumuli de figures, autels, tableaux etc. Notre illustration montre l'état vers 1912. Musée National Bavarois, Munich (Architect Gabriel von Seidl).

Example of an Historical Presentation.
A building designed in the style of the castle constructions of the Renaissance Period in Southern Germany was erected during 1894 to 1899 to house the collections of the Bavarian National Museum. The attempt was made in a 'Kirchensaal' to reconstruct the exhibitional effect as was thought to be true of late Gothic 'Kulträume', worship rooms, by a collection and decorative arrangement of figures, altars, pictures, etc. The illustration shows the condition in 1912. Bavarian National Museum, Munich (Architect Gabriel von Seidl).

5

Das Kunstwerk wird hier in einem künstlich geschaffenen historischen Milieu gezeigt. Durch eine farbige Ausgestaltung des Raums oder der Vitrinen ist auch versucht, den Eindruck des strahlenden Sonnenlichts der Landschaft zu vermitteln, in der die Kunstwerke einst standen.
Raum der Klassik im Museum of the Rhode Island School of Design, Providence, USA. Eingerichtet von Alexander Dörner, 1939.

Ici, l'œuvre d'art est montrée dans un cadre historique artificiellement créé. Par une application judicieuse des couleurs, dans la salle et dans les vitrines, on a cherché à reproduire l'effet du rayonnement solaire du paysage dans lequel se trouvaient les objets d'art autrefois.
Salle consacrée à l'art classique dans le Museum of the Rhode Island School of Design, Providence, USA, arrangée par Alexander Dörner, 1939.

The collection is here displayed in an artificial historic milieu. An attempt has been made to imitate the impression of the bright sunlight of the landscape in which the objects were once accommodated, by a colourful decoration of the room or the display cases. Room of Classical Art in the Museum of the Rhode Island School of Design, Providence, USA. Arrangement by Alexander Dörner, 1939.

ein Mittel, das Kunstwerk sowohl zu isolieren wie hervorzuheben. Das Ziel, durch die Befreiung des Kunstwerks von einer Bindung an den Raum die Begegnung mit ihm zu intensivieren, ist durch eine solche Art seiner Präsentation sicher mehr oder minder vollkommen erreicht. Eine gewisse Beziehung zwischen Kunstwerk und Raum ist im Museo Correr nur noch durch eine auf das Bild bezogene Farbgebung, Materialwahl und -abstimmung hergestellt.

Die Isolierung des Kunstwerks von allem Drum und Dran, wie es zumeist durch Stellwände geschieht, die nicht nur große Räume unterteilen, sondern die Kunstwerke voneinander und gegen den Raum abgrenzen, ist der Kunstbetrachtung des modernen Menschen gemäßer als eine enge Bindung des Kunstwerks an den Raum oder an irgendwelche Requisiten, durch die kulturhistorische Zusammenhänge sichtbar gemacht werden sollen. Außerdem ist sie ehrlicher als jede historizistische Schaustellung, weil sie dem Schicksal der Kunstwerke Rechnung trägt, ihrer ehemaligen geistigen und gesellschaftlichen Funktion entrissen zu sein und nun als heimatlos gewordenen Gut in unseren Museen ein Asyl gefunden zu haben. Die modernen Werke sind ja sowieso »heimatlos«, an keinen geistigen oder realen Standort gebunden.

Überinstrumentierung der bloßen Mittel

Die Vorteile, die eine das Objekt isolierende Präsentation hat, werden jedoch gemindert oder gar aufgehoben, wenn dabei die der Darbietung dienende technische Apparatur zu aufdringlich und zu selbstherrlich als zusätzliches dekoratives Element in die Erscheinung tritt. Denn dadurch stellt sich zwischen Beschauer und Objekt doch wieder etwas, durch das die unmittelbare Begegnung mit der Kunst irritiert wird. Im Palazzo Bianco wird sie gewiß nicht dadurch gefördert, daß den Bildern etwas geraubt wird, das ein doch nicht unwesentliches Akzessorium ist und zudem ihrer Isolierung dient, die man ja anstrebt: der Rahmen.

Bei der Ausstellung kleiner Objekte, von Handwerk- und Industrieprodukten, kleinen Bronzen, Terrakotten usw., verwendet man heute allgemein und mit gutem Grund Vitrinen, bei denen die Haltevorrichtungen für die Glasscheiben und Glaskörper möglichst wenig in die Erscheinung treten (»Ganzglasvitrinen«). Die Vitrinen mit schweren Holzrahmen sind fast überall aus den Schauräumen verschwunden und werden nur noch in den Depots verwendet. Bei der Ausstellung großer Objekte aber, von Gemälden und Skulpturen, ist heute zuweilen das Gegenteil geschehen: die Haltevorrichtungen sind betont und treten in ambitiöser Gestaltung mit dem Kunstwerk in Konkurrenz. Sie haben die ihnen zukommende Rolle, bescheidene Diener zu sein, verloren.

Das ist zum Beispiel der Fall bei der Aufstellung der Statuette eines knienden Dogen auf einem mit künstlerischen Ambitionen gestalteten geschlitzten Steinsockel, der an einem gewinkelt aus der Wand springenden dicken Eisenträger schwebt (Museo Correr in Venedig). Hier macht die Masse und Aufdringlichkeit des Aufstellapparats das Kunstwerk zur Nippfigur. Überinstrumentierung der Halte- und Aufstellungsmittel ist häufig im Museum des Mailänder Castello Sforzesco. Der funktionale Wert der komplizierten Halterungen wiegt die störende Wirkung, die sie für die Betrachtung der Gemälde haben, nicht auf. Die noch provisorische Neuaufstellung der Skulpturen-Sammlung der Berliner Museen in einem neutralen Neubau (Architekt: Wils Ebert) mit zum Teil von zwei gegenüberliegenden verglasten Wänden kommendem Seitenlicht, durch das die plastische Wirkung der Skulpturen stark gemindert wird, erhebt den Anspruch, ein »Modell zu geben, wie ein Museum der Bildwerke christlicher Epochen im Prinzip auszusehen hätte«. Sie gibt aber mehr ein Beispiel da-

für, wie durch eine allzu gekünstelte Aufstellung (Raumzerstückelung), durch ständigen Wechsel der farbigen Hintergründe (Stellwände) und durch eine vielfach variierte Profilierung der Podeste und durch ein Zuviel an Draht und Eisen die Wirkung der Kunstwerke gemindert werden kann. Um wie vieles eindringlicher, wenn hier auch die Anstrahlung dem Ganzen einen zu mausoleumhaften Charakter gibt, ist die Aufstellung der Skulpturen in dem kleinen Barlach-Museum (Architekt Werner Kallmorgen) in Hamburg, im Kröller-Müller-Museum, im Frankfurter Liebighaus oder im Boymans-van-Beuningen-Museum in Rotterdam!

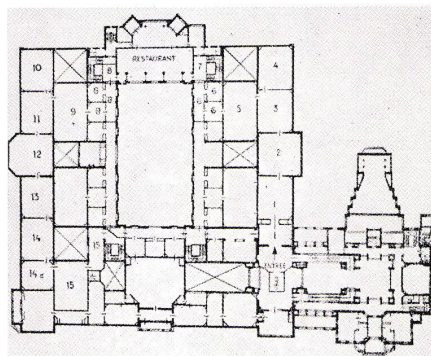
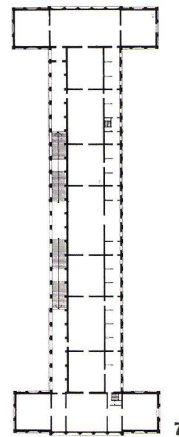
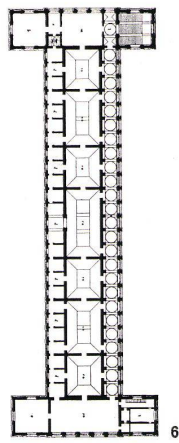
Mit diesen Anmerkungen zur angemessenen Präsentation der Kunstwerke haben wir einen kritischen Punkt der modernen Museum-»Einrichtung« berührt. Wird im Museum of the Rhode Island School das Kunstwerk zum bloßen kulturhistorischen Dokument, so ist es bei mancher modernen Gestaltung von Museumsräumen allzu sehr zum Dekorationsstück einer szenarischen Konzeption oder doch zum Mitspieler einer pompösen Schaustellung geworden. Auch das ist ein Rückfall ins neunzehnte Jahrhundert! In Klenzes 1816 erbauter Münchner Glyptothek ist der szenische Effekt auch für wichtiger genommen als das Kunstwerk; der sogenannte Apoll von Tenea zum Beispiel stand in einer hochliegenden Nische.

Zuweilen ist man in modernen Museen auch stark ins Pathetische geraten, etwa bei der Aufstellung von Michelangelos Pietà Rondanini (die sogar eines seiner unpathetischsten Werke ist) im Museo del Castello Sforzesco in Mailand und im neuen Lehmbrock-Museum in Duisburg. Dem seit den zwanziger Jahren so heftig verdammten »Kunst-Tempel« ist man da doch wieder recht nahe gekommen. Gewiß ist nicht zu bezweifeln, daß eine pathetische Aufschöpfung des Kunstwerks durch entsprechende Aufstellung und Anstrahlung seiner Popularität zugute kommt: das Publikum hat sich gewöhnt, mit dem Auge der Filmkamera zu sehen. Ob sie dem echten Kunstverständnis dient, ist eine andere Frage (von Kunsthistorikern, Museumsleitern und Architekten freilich sehr verschieden beantwortet!).

Flexibilität der Räume

Gewiß, solange es Museen geben wird, werden sie sich mit den Zeiten wandeln, und seit Papst Sixtus IV. die kapitolinischen Sammlungen gegründet hat und das Museo Cesarini in Rom im Jahre 1500 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, hat sich mit dem Urteil über künstlerische Werte auch die Art ihrer Präsentation geändert. Aber gerade weil wir wissen, daß sich die Forderungen an die Darbietung der Kunstwerke schneller ändern als bestehende Museumsbauten durch neue ersetzt werden können, ist dem Architekten auch die Aufgabe gestellt, solchen Wandlungen der Wertmaßstäbe und Betrachtungsweise und Gewichtsverschiebungen Rechnung zu tragen. Sie machen nicht nur einen häufigeren Austausch zwischen ausgestellten Objekten und Depotbeständen notwendig, sondern auch eine größere Freiheit in den Darbietungsmöglichkeiten.

Das gilt freilich nicht für Museen mit abgerundetem, kaum noch durch wesentlichen Zuwachs sich veränderndem Bestand an historischer Kunst wie für die Münchner Alte Pinakothek, die Uffizien, die Galleria Nazionale im Museo di Capodimonte in Neapel, die Dresdner Galerie usw. Es wird aber für alle Museen, deren Sammlungen nicht fest begrenzt sind, desto notwendiger, je mehr sie an der Entwicklung des künstlerischen Lebens teilnehmen. Das aber bedeutet: man braucht eine Unabhängigkeit von einer durch die Architektur bestimmten starren Ordnung der Kunstwerke, eine zwar nicht von Monat zu Monat, doch im Laufe von fünf bis zehn oder zwölf Jahren veränderbare Raumaufteilung.



6
Alte Pinakothek in München. Grundriß des Klenzebaus.
Die repräsentative Saalfolge zwischen zwei begleitenden Korridoren, im Süden einer Loggia (wohl in Anlehnung an die Uffizien konzipiert), im Norden eines in Kabinette aufgeteilten Ganges, war betont würdevoll und feierlich. Der einästige Bau hat den Vorteil der leichten Orientierung: Eingang auf einer der Schmalseiten, Hinweg durch die mittleren Oberlichtsäle, Rückweg durch die Seitenlichtkabinette. Diesem Vorteil stehen folgende Nachteile gegenüber: die geschlossene Monumentalität der Säle mit Ein- und Ausgang jeweils in der Mitte, so daß der Besucher jeweils im Zweifel ist, wie er die Wände aberschreiten soll. Der Raum verführt zu einer repräsentativen Pendanthängerei, von der man auch heute nicht abgegangen ist. Die Mittelsäle sind (bis auf den Rubenssaal) zu hoch, die Seitenkabinette sind zu eng, und die Bilder hängen in ihnen in schlechtem Licht.

Ancienne Pinacothèque, Munich, construite par Klenze. Plan.

La suite représentative des salles disposées entre deux couloirs, situées au sud d'une loggia (probablement inspirée par le Palazzo degli Uffizi) et au nord d'un couloir qui, à son tour, est subdivisé en cabinets, était destinée à créer un cadre solennel d'une dignité accentuée. Cette disposition offre l'avantage indéniable d'une orientation facile: Entrée par un des côtés étroits à l'aller, à travers les salles médianes à lumière d'en haut; au retour, par les cabinets à éclairage latéral. En face de cet avantage il y a les inconvénients suivants: monumentalité on pourrait dire clôturée des salles avec entrée et sortie disposés au milieu qui laissent le visiteur en doute dans quelle direction il doit procéder. La salle induit l'architecte décorateur à ne pas rompre avec le passé mais à concevoir un ensemble par »pendants«. Les salles du milieu, à l'exception de celle consacrée à Rubens, sont trop hautes, les cabinets disposés latéralement trop étroits et les tableaux sont mal éclairés.

Alte Pinakothek in Munich, Klenze Building Ground Plan

The representative room sequence flanked by corridors on both sides, the gallery on the South side (certainly designed with the Uffizi Gallery in mind), a corridor sub-divided into cabinets on the North side, was decidedly dignified and solemn. The single-wing construction has the advantage of facilitating the visitor's orientation: entry by way of one of the narrow sides, then through the centre roof-lit rooms, and exit via the side-lit cabinets. This advantage is off-set by the following disadvantages: the bounded monumental character of the rooms hiding both entry and exit in the middle, thus resulting in the visitor not knowing how he should best sequence his walk through the rooms. The room tends to a use of representative pendants which to date has still not been abandoned. The centre rooms – with the exception of the Rubens room – are too high, the side cabinets too narrow and the pictures hang in poor light.

7
Alte Pinakothek in München. Wiederherstellung des Klenzebaus nach den Bombardements 1942 und 1944 durch Hans Döllgast, 1957. Beim Wiederaufbau des Klenzebaus hat man den Eingang vom östlichen Kopfbau in die Mittelachse verlegt und schwindel-erregende Treppen gebaut, die in den südlichen Korridor führen. Damit wurden die einstigen Vorteile einer leichten Orientierung einem funktionswidrigen Monumentalismus geopfert. Alle anderen Nachteile sind geblieben.

Ancienne Pinacothèque, Munich. Restauration de l'édifice de Klenze, après les bombardements de 1942 et 1944, par Hans Döllgast, 1957.

Lors de la reconstruction on a supprimé l'entrée de l'est pour la placer dans l'axe du milieu et l'on a prévu des escaliers vertigineux menant vers le couloir du sud. Tout ceci revient à dire que les avantages qu'offrait une orientation facile furent sacrifiés à un style monumental anti-fonctionnel.

The Alte Pinakothek in Munich. Restoration of the Klenze building by Hans Döllgast, 1957, after the bomb destruction of 1942 and 1944. The entry has been displaced from the head building on the East side to the central axis and a dizzy flight of stairs were built leading to the corridor on the South side. The former advantages facilitating the visitor's orientation have been sacrificed for a non-functional monumentalism. The remaining disadvantages are still present.

8
Die um einen Hof gruppierten Räume vielästiger Museumsbauten erschweren die Orientierung. Sie sind ein Relikt des klassischen Grundrisses mit Trakten, die einen Hof umschließen.

Gemeente Museum im Haag (Architekt H. Berlage). Les salles groupées autour d'une cour et contenues dans des édifices ramifiés rendent l'orientation plutôt difficile. Il s'agit, en effet, plus ou moins du plan classique comprenant des ailes qui entourent la cour.

Gemeente Museum, La Haye (Architect H. Berlage). The conception of grouping the rooms around a courtyard in multibranched museum buildings is detrimental to the visitor's orientation. This represents a relic of the classical ground plan incorporating a court enclosed by the sides of the building. Gemeente Museum in The Hague (Architect H. Berlage).

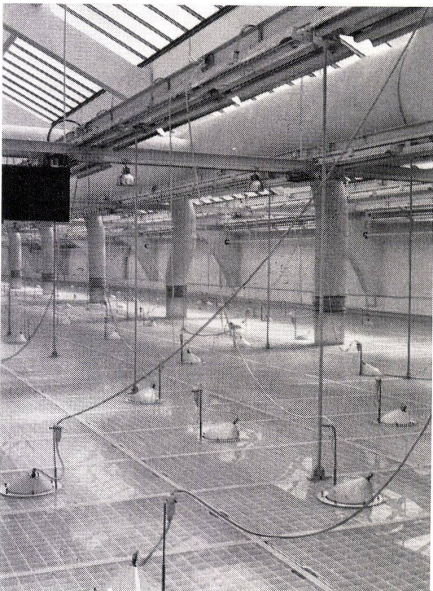


9
Flexibler Ausstellungsraum. Die fast bis zur Decke reichenden hohen Wandplatten wirken nicht wie provisorische Stellwände. Es lassen sich mehr oder weniger geschlossene Räume bilden. Erweiterungsbau des Kunsthhauses Zürich (Architekten Gebrüder Pfister, 1959).

Salle d'exposition à parois déplaçables. Les cloisons qui presque touchent au plafond, ne donnent point l'impression d'être des panneaux posés provisoirement, mais permettent de constituer des pièces plus ou moins fermées.

Bâtiment d'extension du Kunsthhaus, Zurich (Architectes Frères Pfister, 1959).

Flexible Exhibition Hall. The wall panels which almost reach the ceiling do not give the impression of being temporary partitions. A number of more or less enclosed rooms can be formed with this method. Extension to the Museum of Art, Zurich (Architects the brothers Pfister, 1959).



10
Kunsthhaus Zürich. Erweiterungsbau. Oberlicht-Konstruktion. Glasdach und Staubdecke.

Kunsthhaus Zurich. Bâtiment d'extension. Admission de la lumière d'en haut. Toiture vitrée et plafond pare-poussière.

Museum of Art, Zurich. Extension. Conception with over-head light. Glass roof and dust ceiling.

11
Flexible Raumaufteilung durch Trennwände, die an den Schienen eines regelmäßigen Deckenrasters befestigt sind. An diesen Schienen sind auch die Spotlights befestigt, die in einem Raum ohne natürliches Licht die Wände gleichmäßig beleuchten. Die teststehenden Außenwände werden durch Leuchtkörper erhellt, die in kreisrunden Löchern der Decke sitzen. Großer Ausstellungsraum unter dem Auditorium. Anbau an das klassizistische Gebäude der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, N.Y. (Architekten Skidmore, Owings & Merrill, 1962.)

Subdivision à volonté à l'aide de panneaux de séparation suspendus aux rails d'un quadrillage plafonnier régulier. A ces rails sont également fixés les spotlights qui, dans une salle dépourvue de la lumière du jour, permettent d'éclairer les parois uniformément. Les murs extérieurs, immobiles ceux-ci, sont éclairés par des appareils d'éclairage placés dans des orifices circulaires du plafond.

Grande salle d'exposition en-dessous de l'auditoire. Construction ajoutée à l'édifice classiciste de l'Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y. (Architectes Skidmore, Owings & Merrill, 1962.)

Room proportioning by means of partitions mounted in rails to which the spot-lights are also fastened, which illuminate the walls evenly in a room without natural light. The permanent outside walls are lit by lights accommodated in circular ceiling cavities.

Large exhibition room beneath the auditorium. Extension to the classicist building of the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, N.Y. (Architects Skidmore, Owens & Merrill, 1962.)



12
Begrenzte Flexibilität der Raumkompartimente im zweiseitig belichteten Raum. Von Pfeiler zu Pfeiler in den Putz gelegte Schienen ermöglichen in den Achsen des Baus die Einschlebung von Stellwänden. Um die Raumproportionen zu erhalten, haben die Stellwände die Höhe des Raumes (besser als die üblichen niedrigeren Stellwände!). Sie schließen aber nicht dicht aneinander. Es sind Zwischenräume gelassen, damit der große Raum noch spürbar bleibt. Es lassen sich an den Schienen auch Vitrinen anhängen.

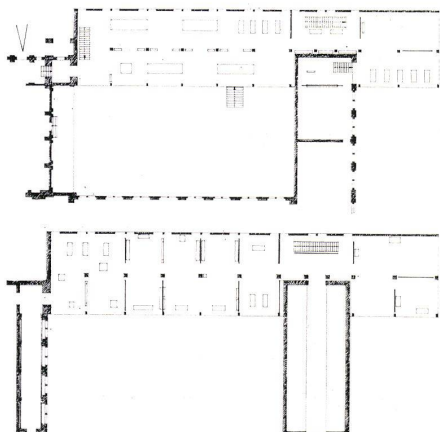
Theodor-Heuss-Bau des Germanischen National-Museums in Nürnberg (Architekten Sep Ruf und Harald Roth, 1958).

Possibilité d'adaptation limitée dans une salle éclairée de deux côtés. La mise en place des parois est facilitée par des barres, posées sous plâtre et menant d'un palier à l'autre, en suivant les axes de l'édifice. En vue de conserver les proportions d'ensemble, les cloisons sont de la même hauteur que la salle, il ne s'agit donc pas des cloisons usuelles de faibles hauteurs. Par contre, elles ne sont pas juxtaposées mais laissent des espaces libres pour que le compartimentage ne fasse pas entièrement disparaître l'effet d'une grande salle. Du reste, les barres permettent également de suspendre des vitrines.

Theodor-Heuss-Bau du Musée National Germanique, Nuremberg (Architectes Sep Ruf et Harald Roth, 1958).

Limited flexibility of the room components in a room lit on both sides. Rails mounted in the plasterwork from column to column facilitate the insertion of partitions in the axial parts of the building. To retain the portioning of the room, the partitions extend across the full height of the room – thus not representing the customary low partitions. They do not, however, rub against each other, but a gap has been left so that the spaciousness of the large room can still be appreciated. Display cases can also be attached to the rails.

Theodor-Heuss Building of the Germanic National Museum in Nurnberg. (Architects Sep Ruf and Harald Roth, 1958).



Im Erweiterungsbau des Züricher Kunsthauses (Architekten Hans und Kurt Pfister, 1955 bis 1958) wurde für wechselnde Ausstellungen verwirklicht, was auch für dauernde Ausstellungen eines solcher Bewegungsfreiheit bedürftigen Museums auf eine Lösung weist: die Überwindung des starren Systems. Ungefähr gleichzeitig ist eine ähnliche Idee verwirklicht worden in der Yale University Art Gallery in New Haven (Architekt L. Kahn) und in der Cullinan Hall in Houston (Architekt Mies van der Rohe). Für eine schnelle Umgruppierung der Räume zur Aufstellung kurz aufeinander folgender temporärer Ausstellungen ist das Zürcher System freilich nicht sehr geeignet. Dafür sind die versetzbaren Elemente zu schwer beweglich. Es wäre wohl verfehlt, diesen Bau als ein architektonisches Meisterwerk zu preisen und gewisse Mängel des Systems (die sichtbar bleibenden, durch den Plattenaufbau der Wände bedingten Fugen, die zu hoch liegende Lichtdecke und nicht ganz vollkommene Belichtung) zu verschweigen. Doch ist hier eine technische Möglichkeit gezeigt worden, statt der immer als Provisorien wirkenden Stellwände klar begrenzte, nicht für alle Ewigkeit unveränderliche Raumkompartimente zu schaffen, deren Gestalt von den Bildern bestimmt, nicht vom Architekten fixiert ist. Außerdem wären durch solche Systeme Raumabfolgen zu schaffen, die dem Besucher eine gute Orientierung und ein fließendes Abschreiten ermöglichen und ihm den ausgestellten Objekten angemessene Raumeindrücke vermitteln. Für Skulpturen wäre eine entsprechende Konstruktion mit dem für sie geeigneteren Seitenlicht möglich.

Raumfolgen – gleiche oder wechselnde Helligkeit

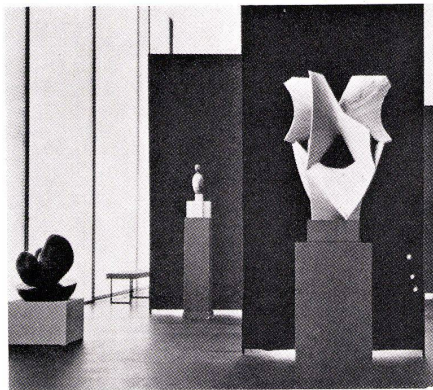
Eine übersichtliche Raumfolge ist in modernen Museen ebenso selten wie in älteren. In der Münchner Alten Pinakothek war sie vor ihrer Wiederherstellung verwirklicht, bei der der Eingang in die Mittelachse verlegt und dadurch die eindeutige Abfolge der Säle zerstört worden ist.

Oft hat man wahre Labyrinth gebaut, in denen sich der Besucher ohne Plan in der Hand kaum noch zurechtfindet. Siesindeine Folgeder Idee, man müsse möglichst viel Variationen schaffen und »Überraschungsmomente« einbauen, vor allem Beleuchtung und Farbe der Raumkompartimente öfter wechseln, um einer Ermüdung des Auges entgegenzuwirken. Es ist aber die Frage, ob die durch den Wechsel der Helligkeit und Farbe verursachte Irritation des Auges für die Begegnung mit dem Kunstwerk nicht nachteiliger ist. Die Spannung sollte beim Besucher doch wohl mehr durch eine gute Präsentation der Kunstwerke selbst als mit Hilfe irgend welcher Akzessorien: Farbe, plastische Elemente, Anstrahlung der Objekte durch Spotlights usw. erhalten bleiben – und sie kann es auch. Das bestätigt ein Gang durch die Galerie der Uffizien, deren Raumkompartimente neutrale Hüllen sind und wo die Bilder auf überall gleich hellen, glatten, gespachtelten (nicht bespannten!) Wänden hängen. Bis auf den überflüssigerweise mit recht kräftiger blauer Seide zwischen Goldleisten (!) bespannten Tiziansaal haben alle Säle auch in der Galerie des Capodimonte in Neapel die gleiche Helligkeit und dieselben hellen Wände. In den neu hergerichteten Sälen der Alten Pinakothek hat man dagegen die Wände wieder mit verschiedenfarbigen Velouren bespannt, wie es im 19. Jahrhundert üblich war, und man ist auch nicht von der üblichen, Zusammengehöriges trennenden Pendanthängerei abgegangen.

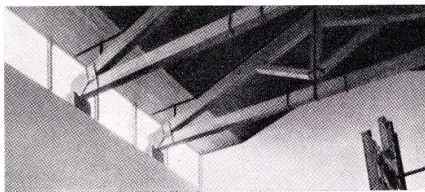
Daß man ehemals wie heute so sehr um wechselnde Farbgebungen und Beleuchtungseffekte bemüht ist, drängt einem die Frage auf, ob das nicht von zu geringem Vertrauen in die Macht des Kunstwerks zeuge, dem die Architektur doch nicht als beherrschendes, sondern als dienendes Kunstwerk zugeordnet ist.



13



14



15

13

Auf künstliche Belichtung ist mit gutem Grund verzichtet. Das von zwei gegenüberliegenden Seiten kommende Licht mindert die Wirkung plastischer Formen. Dieser Nachteil ist bei der Breite des Raumes (rund 12 m, Achsmaß rund 6 m) auch nicht durch die Jalousien aufzuheben.

Theodor-Heuss-Bau des Germanischen National-Museums in Nürnberg, Hauptgeschoß (Architekten Sep Ruf und Harald Roth, 1958).

Ici on a renoncé à l'éclairage artificiel pour de bonnes raisons. En effet, la lumière venant de deux côtés opposés vient réduire singulièrement l'effet de plasticité des contours. Même en prévoyant des jalousies on n'arrive pas à obvier à cet inconvénient étant donnée la largeur de la salle qui est de 12 mètres.

Theodor-Heuss-Bau du Musée National Germanique, Nuremberg, étage principal.
(Architectes Sep Ruf et Harald Roth, 1958).

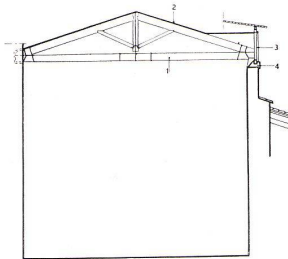
Here, artificial illumination has been rightly discarded. The effect of the plastic forms suffers reduction by the light incident from two opposing sides. This disadvantage fails to be compensated for by curtains due to the width of the room which is of about 39 ft. Theodor-Heuss Building of the Germanic National Museum in Nürnberg. Main Floor (Architects Sep Ruf and Harald Roth, 1958).

14

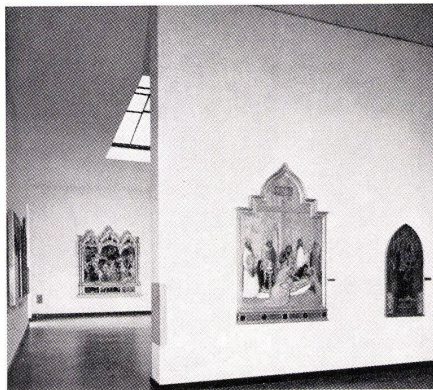
Die vor die dunklen Stellwände gestellten Skulpturen haben Seitenlicht, das ihre plastischen Werte zu starker Wirkung gelangen läßt. Bei den vor die Lamellenstores gestellten Skulpturen spricht aber die Kontur stärker als die plastische Masse. Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg (Architekt Manfred Lehmbruck).

Les sculptures placées devant les cloisons foncées sont éclairées latéralement ce qui relève efficacement l'effet de plasticité. Cependant, quant aux sculptures placées devant les jalousies à lamelles les contours sont accentués davantage que la masse plastique. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg (Architecte Manfred Lehmbruck).

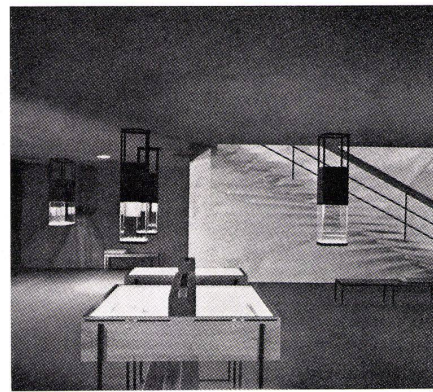
The sculptures placed against the background of the dark partitions receive side-light which enhances their plastic value. The sculptures exhibited in front of the window slats however have their contours more accentuated than their plasticity. Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg (Architect Manfred Lehmbruck).



16



17



18

15 Hochliegendes Fensterband über einer Saalwand bewirkt ungleichmäßige Helligkeit der Hängeflächen. Vor allem ist die unter dem Fensterband liegende Wand schwächer belichtet.

Galleria degli Uffizi, Florenz (Architekten Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Guido Morozzi, 1956).

L'admission de la lumière du jour par une bande vitrée prévue en-dessus de la paroi répand une lumière très peu uniforme sur les parois garnies de tableaux, et la paroi se trouvant directement en-dessous de la bande vitrée ne profite pas suffisamment de ce mode d'éclairage.

Galleria degli Uffizi, Florence (Architectes Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Guido Morozzi, 1956).

The elevated window-line above one wall of the room causes an irregular illumination of the hanging areas. The wall portion beneath the window-line receives especially poor light.

Galleria degli Uffizi, Florence (Architectes Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Guido Morozzi, 1956).

16 Schnitt durch den Saal. Galleria degli Uffizi, Florenz. Vue en coupe de la salle Galleria degli Uffizi, Florence.

Section through the Exhibition Hall. Galleria degli Uffizi, Florence.

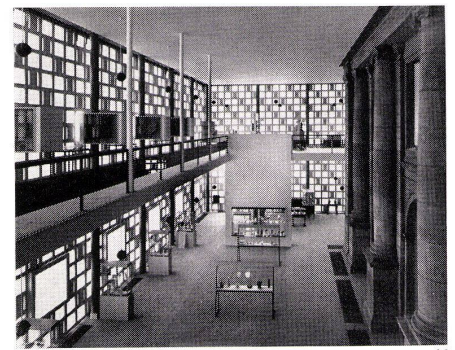
17 Galleria degli Uffizi, Florenz. Verbindung der Räume meist seitlich, nicht in der Mittelachse, begünstigt eine freiere Hängung.

Galleria degli Uffizi, Florenz. La communication latérale et non pas suivant l'axe médian, entre les salles laisse plus de liberté à l'architecte décorateur quant à la disposition des tableaux.

Galleria degli Uffizi, Florence. The adjointment of the rooms mostly to the side and not in the central axis facilitates free hanging.

18

In dem durch natürliches Licht nur schwach erhellenen Raum werden die Schmuckstücke in aufgehängten und in Pultvitrinen gezeigt, die in dem verhältnismäßig dunklen Raum vor den durch 24-Volt-Speziallampen erleuchteten Flächen, auf denen die Objekte ausgebreitet sind, ganz zurücktreten. Die Aufmerksamkeit des Besuchers wird hier in vorbildlicher



19

Weise auf die Gegenstände gelenkt, die erst im künstlichen Licht zu ihrer vollen Wirkung kommen. Schmuck-Museum im Erdgeschoß des Reuchlinhauses in Pforzheim (Architekt Manfred Lehmbruck, 1957-61).

Dans cette salle qui n'est que faiblement éclairée par la lumière du jour, les objets d'art sont montrés dans des vitrines en pupitre ou à suspension murale qui se trouvent cependant effacées, dans la salle relativement sombre, en présence des surfaces éclairées par des lampes spéciales de 24 volts sur lesquelles les objets sont étalés. C'est ainsi que l'attention du visiteur est dirigée, d'une manière exemplaire, sur les objets mêmes dont la beauté est fort heureusement mise en valeur par la lumière artificielle.

Muséum de Joaillerie, au rez-de-chaussée du Reuchlinhaus à Pforzheim (Architecte Manfred Lehmbruck, 1957-61).

The ornaments are presented in a room poorly lit by natural light in either suspended or standing display cases, which recede completely due to the special 24-Volt lamp illumination of the areas against which the objects are displayed. This is a model example of how the attention of the visitor is attracted to the display objects which achieve their full effect in artificial light.

Ornament Museum on the ground floor of the Reuchlinhaus in Pforzheim (Architect Manfred Lehmbruck, 1957-61).

19

Kestner-Museum, Hannover. Die zweigeschossige Halle vor der Fassade des alten Gebäudes.

Der klassizistische Bau des Kestner-Museums in Hannover wurde, um den fast doppelt so großen Ausstellungsraum zu erhalten, umbaut. Die Säulenfront des alten Baus blieb im Obergeschoß des großen Ausstellungsraums erhalten. Das ihn umschließende Betongitterwerk aber bringt in die Räume, soweit es nicht wieder durch kompakte Stellwände unsichtbar gemacht wurde, eine das Auge irritierende Unruhe. Diese wird auch durch künstliche Beleuchtung der Objekte nicht gemindert (Architekten Werner Dirschke und Rudolf Wildometz).

Kestner-Museum, Hanovre. Halle à deux étages placée devant la façade de l'ancien bâtiment. Kestner-Museum, Hannover. Two-storey hall in front of the façade of the old building.