

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 42 (1955)
Heft: 9: Kunstmuseen - Ausstellungen

Artikel: Anmerkungen zum Museumsbau
Autor: Curjel, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-32540>

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: 15.01.2026

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



Rijkmuseum Kröller-Müller, Otterlo (Holland). Skulpturenhalle des kürzlich fertig gewordenen Erweiterungsbaus. Architekt: Henry van de Velde / La nouvelle salle de sculpture du Musée Kröller-Müller / The new sculpture hall of the Kröller-Müller Museum

Anpfoto Amsterdam

Anmerkungen zum Museumsbau

von Hans Curjel

Ähnlich wie der Theaterbau gehört der Museumsbau zu den ebenso aktuellen wie komplizierten Bauaufgaben unserer Zeit. Niemand zweifelt, daß dem Museumsbau von vielen Seiten her grundsätzlich neue ästhetische, technische und organisatorische Probleme gestellt sind. Aber vielerlei Umstände – von der Schwerkraft des Traditionellen bis zu den Verlockungen des Modischen – führen dazu, daß entschiedene Lösungen, von denen aus sich eine gesunde und förderliche Entwicklung ergeben könnte, nur selten gewagt werden. Die verschiedenen Instanzen, die mit Museumsbau zu tun haben, scheinen im allgemeinen die Verantwortung zu scheuen, durch die entscheidende Schritte in der Rich-

tung auf neue Realisierungen ermöglicht werden. So kommt es in den meisten Fällen nur zu halben Verwirklichungen, in einigen grotesken Fällen sogar zu restaurativem Vorgehen, durch das in falscher Ausdeutung des Begriffs der Tradition scheinbar alte Bauten aus dem Schutt erstehen, hinter deren Fassaden neue technische Prinzipien des Museumsbaus eingezwängt werden.

Grundsätzliche Vorschläge, die in den letzten 25 Jahren gemacht wurden, sind Projekt geblieben. Corbusiers lebendige und sachlich vorzüglich durchdachte Idee eines «wachsenden Museums», deren erste Fassung er schon 1931 vorlegte, ist ebenso in der Versenkung

verschwunden wie sein an musealen Baugedanken reicher Entwurf von 1935 für ein Museum in Paris. An dessen Stelle steht heute der unglückliche und gedankenlose Bau des Musée d'Art Moderne, der in seiner Disposition und Raumgestaltung dem zur Darstellung gebrachten Kunstgut denkbar schlechte Dienste leistet. Auch Frank Lloyd Wrights Konzeption für das Guggenheim Museum in New York, die – mag sie noch so problematisch sein – durch die Realisierung zweifellos wesentliche Dinge in Fluß bringen würde, wartet immer noch auf die Ausführung.

Wie stellt sich die Lage grundsätzlich dar? Zu der von den Futuristen vor bald fünfzig Jahren gepredigten Zerstörung der Museen, diesen «Kirchhöfen und öffentlichen Schlafstellen», ist es nicht gekommen. Das Sammeln und das Bedürfnis zum Rückblick auf die von Menschenhand geschaffenen künstlerischen Produkte sind zu tief in der menschlichen Natur verwurzelt. Aber die Veränderungen, die sich seit den Fanfarenstößen der Futuristen (die übrigens nur radikal aussprachen, was viele modern empfindende Menschen damals dachten) in der Auffassung über Sinn und Wesen der Museen ergeben haben, veränderten natürlich auch die Bedingungen und Ansprüche von Grund auf, die an den Museumsbau gestellt werden.

Selbstverständlich, daß der Repräsentationsbau klassischer oder klassizistischer Observanz verschwindet. Licht, Luft und Raum für das Kunstgut – Sinn und Zweck – bestimmen oder sollen die architektonische Gestalt bestimmen. Trotzdem wird die entsprechende und gegebene Architektsprache des Neuen Bauens teils nur halb und zaghaft angewandt, teils durch eine zwar von klassischem Detail freie, aber nicht weniger aufs Repräsentative bedachte Disposition ersetzt. Das Basler Kunstmuseum aus den dreißiger Jahren dient hierfür als typischer Fall. Man zielt nach einer architektonischen Form, die über das Aktuelle hinaus Dauer verspricht. Ein richtiger Gedanke liegt zu Grund. Im Gegensatz zum Ausstellungsbau, der mit variablen Methoden auf die Zeitsekunde und ihren raschen Wechsel eingestellt sein kann und soll, verlangt der eigentliche Museumsbau seinem Wesen nach einer

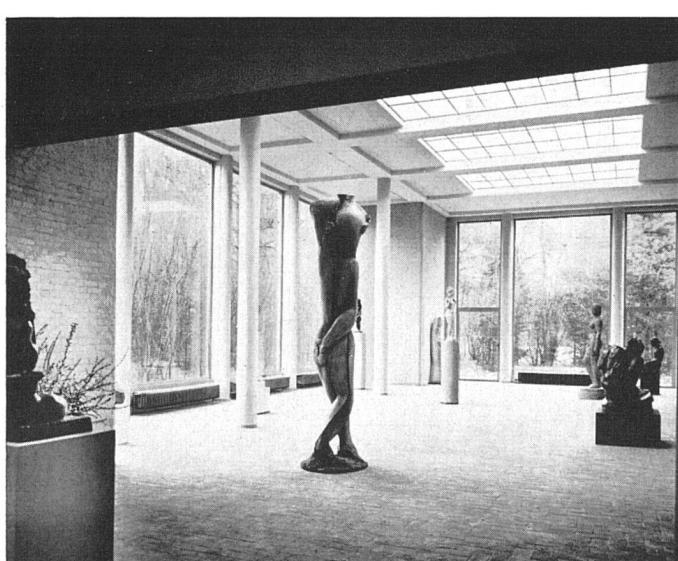
architektonische Gegenwartssprache gleichsam auf weite Sicht, eine überzeitliche Physiognomie in neuem Sinn, die, im Gegensatz zur früher angestrebten retrospektiv fundierten vorgeblichen Zeitlosigkeit, mit dem Blick nach vorn, nach dem Zukünftigen zu konzipieren hat.

Die Aufgaben, die das Museum heute zu erfüllen hat, sind im Gegensatz zum Museum des 19. Jahrhunderts breiter und vielfältiger geworden. Man kann sich nicht mehr mit der kultivierten Pointierung des ausgestellten Kunstgutes begnügen, das in der Atmosphäre feierlicher Stille erscheint. Man muß mit großen Besucherzahlen rechnen, mit Gruppenbesuch bei Führungen, bei denen auch das einzelne kleine Werk exakt sichtbar und das erklärende Wort hörbar werden muß. Die traditionelle Museums-Stimmung entspricht diesen neu gegebenen Voraussetzungen, die übrigens nicht durchwegs als positiv zu bewerten sind, ebensowenig wie den Akzentuierungen, welche die neuen Darbietungsmethoden bestimmen. Das Künstlerische soll in seiner äußersten Intensität sichtbar und bewußt gemacht werden; es sind ihm gleichsam Lebensmöglichkeiten zu schaffen, die vom Licht, vom Raum und von der Umgebung abhängen. Zugleich soll die Möglichkeit bestehen, daß die Lebenszusammenhänge des Kunstwerkes in Erscheinung treten können, sein Werden aus der Persönlichkeit dessen, der es geschaffen hat, seine ästhetischen, historischen und gesellschaftlichen Bindungen an Zeit und Umwelt, seine Verflechtung in das Gewebe der gesamten künstlerischen Phänomene. Von diesen verschiedenen Aufgaben aus müssen architektonische Lösungen gefunden werden, durch die jene Synthese von Erlebnis und Erkenntnis zu entstehen vermag, in der nach heutiger Auffassung die eigentliche Wirkung des Kunstwerkes beschlossen liegt. Daß von ihnen aus eine gesammelte Atmosphäre entstehen kann, die der früheren Museums-Stimmung als psychischer Wert mindestens adaequat ist, zeigen Lösungen, wie sie beispielsweise bei der Van-Gogh-Präsentation des Jahres 1953 im Kröller-Müller-Museum in Otterlo oder kürzlich im Hauptaal der Mondrian-Ausstellung im Zürcher Kunsthause erreicht worden sind.

Von den inneren Veränderungen aus, die im heutigen Museumswesen entstanden sind, ergeben sich Gesichtspunkte, von denen aus eine Art Bauprogramm für den Museumsbau entworfen werden könnte. Sie sind in Varianten für die verschiedenen Gattungen des Museums – für Gemälde, Skulptur oder Kunsthandwerk der zeitlich oder geographisch verschiedensten Kulturreiche – anwendbar, wobei festzustellen ist, daß im Gegensatz zu der früher gegebenen Methodentrennung der Museumsgattungen (Kunstmuseum, Kunstgewerbe-museum usw.) heute deren museumstechnische Realisierung in vielen Punkten nach gemeinsam gültigen Maximen erfolgen kann.

Gesamtdisposition

Die Disposition im ganzen wird auf monumentale Ein-



gangshallen und ebensolche Treppenhäuser verzichten; nicht so sehr aus Gründen der Raumersparnis als aus Gründen der Raumbalance im gesamten Bau. In der räumlich eher knapp zu bemessenden Eingangshalle soll sich das Leben und die Besonderheit des jeweiligen Museums spiegeln; wie der Besucher von einer solchen bewegten, gleichsam thematischen Konzeption empfangen werden kann, dafür ist der Eingang des New Yorker Museums of Modern Art – knapp in den Ausmaßen, jedoch durchaus ausreichend für die hohen Besucherziffern – ein vorzügliches Beispiel. Ohne auf Treppen gänzlich zu verzichten, soll sich bei mehrgeschossigen Bauten der Verkehr nach den oberen Geschossen vor allem per Lift abspielen; man erreicht dadurch Kraftersparnis bei den Besuchern und zugleich eine Verteilung des Zustromes. Auch hierfür sei auf die Erfahrungen des Museum of Modern Art in New-York verwiesen. Die Grundstruktur der Ausstellungssäle sollte prinzipiell Leerraum sein, der mit variablen Einbauten für die speziellen Zwecke zugerichtet wird, wobei durch Anwendung verschiedener Niveauhöhen innerhalb bestimmter Raumkomplexe sowie durch ineinandergreifende Raumfolgen lebendige Differenzierungen herbeigeführt werden können und sollen. Allerdings sind wir der Meinung, ein Museum solle im Gegensatz zum Ausstellungsbau in bezug auf seine Einrichtung eine gewisse Stabilität besitzen. Der Besucher soll jederzeit, auch noch nach Jahren, wissen, wo er bestimmte Werke findet. Den häufigen Wechsel, der – wir wissen es – in vielen Fällen umständebedingt und provisorisch ist, halten wir für falsch, weil sich das Geschichtsbild nur dann wirklich auswirken kann, wenn es für den Betrachter ein Wiederholungsbild ist. Seine Fixierung ist eine architektonische Aufgabe, die in Zusammenarbeit mit dem Museumsmann zu erfolgen hat.

Die Einbeziehung eines Freiraumes für Skulptur bedeutet für ein Museum ein großes Plus; er kann gartenartig sein (wie wiederum in New York), er kann auch aufs Dach oder einen Dachteil (z. B. bei abgetrepptem Baukörper) verlegt werden. Wenig günstig ist ein eingeschlossener Hof; auch hier bietet das Basler Kunstmuseum ein warnendes Beispiel.

Der kürzlich erstellte Erweiterungsbau der Gemeente Musea Amsterdam. Architekt: J. Sargentini, Publieke Werken, Amsterdam / Extension récente des Gemeente Musea à Amsterdam / Recent extension to the Gemeente Musea of Amsterdam



Für sehr wünschenswert halten wir einen Ruheraum, in dem der Besucher sich entspannen und isolieren kann. Die Cafeteria, die – in amerikanischen Museen eine Selbstverständlichkeit – sich heute auch in Europa gegen anfängliche Widerstände durchgesetzt hat, soll innerhalb des baulichen Museumsorganismus, im Prinzip also in seiner Atmosphäre gelegen sein. Sie sei lebendig in der räumlichen Ausgestaltung, aber nicht modisch elegant.

Das Museum ein Forschungsinstitut

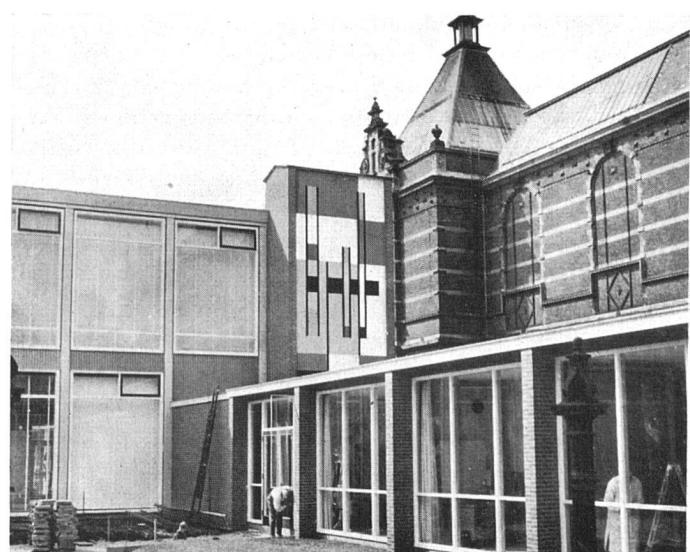
Dieser wichtige Wesenszug des heutigen Museums darf dem Besucher ohne weiteres zum Bewußtsein kommen; es muß dadurch weder die Luft eines chemischen Laboratoriums noch eines Röntgeninstitutes entstehen. Für den Architekten bedeutet dies, daß die Forschungsräume (technische Ateliers usw.) keineswegs versteckt werden müssen. Die in ihnen geleistete Arbeit verleiht dem Kunstwerk in der Vorstellung des Besuchers nur größeres Gewicht und tieferen Ernst.

Die Informationsräume für die Besucher (Vortragssäle, Leseräume, Reproduktionssammlungen und Studienräume für Einzelbetrachtungen usw.) sollen ebenfalls im baulichen Organismus deutlich in Erscheinung treten. Die Vortragssäle sollten Einrichtungen besitzen, die es erlauben, originale Kunstwerke den Anwesenden unmittelbar vor Augen zu führen (fahrbare Wände usw.); also nicht die übliche Hörsaalatmosphäre mit der typischen Grundassoziation auf das virtuelle Bild der Diapositive. Auch die parallelen Künste (Musik, Dichtung, Film, evtl. sogar Theater) sollten in den Vortragssälen zu Hause sein können.

Technisches

Daß die Höhe der Räume verschieden sein muß, versteht sich von selbst. Sie ergibt sich aus der organischen Differenzierung der Gesamtdisposition, die für den Museumsbau von höchster Bedeutung ist. Die gleichen Methoden sind für die Behandlung der Wände maßgebend. Neutralisierung durch monotone Farben bzw. Nichtfarben, vor allem durchgehende weiße oder weiß-

Photo: Gemeente Musea, Amsterdam

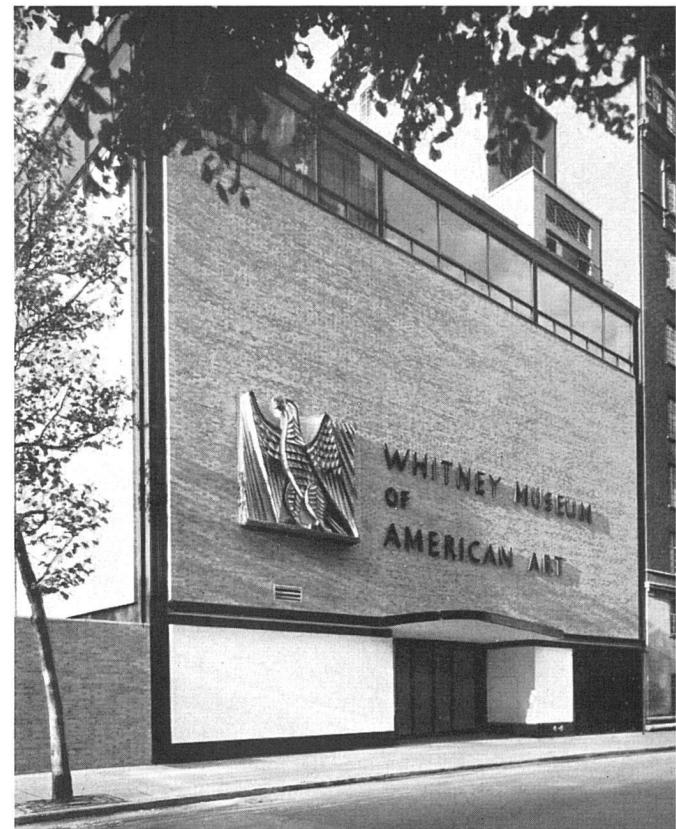




Museum of Modern Art, New York. Der weiträumige, schöne und vielfältigen Zwecken dienende Ausstellungshof. Gestaltung: Philip C. Johnson, Architekt / La grande et belle cour d'exposition du Musée d'Art moderne, New York / The spacious and impressive exhibition courtyard of the Museum of Modern Art, New York Photo: A. Georges, New York

gebrochene Töne haben sich bei dogmatischer Anwendung als Fehl disposition erwiesen. Das Kunstmuseum verlangt die farbige (nicht bunte!) Durchgestaltung der Räume und die Einbeziehung der verschiedensten Materialien als Folien. Daß die Wand indessen nicht das einzige Fixierungsmedium auch für Bilder ist, daß von der Wand abgerückte Anordnungen von Fall zu Fall wünschbar (nicht dogmatisch anwendbar) sind, haben wir in früheren Notizen zu Museumsproblemen (im WERK, Jahrgang 1953, Heft 4) erwähnt. Gute Lösungsvarianten sind inzwischen bei verschiedenen Gelegenheiten (Picasso-Ausstellung Mailand, zuletzt bei der «Documenta» Kassel 1955) erprobt worden.

Licht, Licht und noch einmal Licht – eine Binsenweisheit. Es ist jedoch hinzuzufügen, daß Licht jeder Gattung und Richtung von größter Wichtigkeit ist. Tageslicht zunächst, und zwar direktes Tageslicht, das, vor allem für Skulpturen durch große Fenster geleitet, in klimatisch und meterologisch günstigen Stunden auch in unseren Breitengraden ohne das Medium des Glases eingeführt werden kann; besser an wenigen Stunden des Jahres möglich als gar nicht! Bei allen anderen sogenannten natürlichen Lichtquellen (Oberlichter, alle Arten von Seitenlicht bei direkter oder indirekter Lichtführung) muß man sich darüber klar sein, daß es sich stets um durch Glas gebrochenes Licht handelt. Es ist eine der dringendsten Aufgaben der Beleuchtungstechnik, zu einem möglichst geringen Maß der Veränderung des Tageslichtes durch das Zwischen-



Whitney Museum of American Art, New York. Die Eingangsfaçade des kürzlich fertig gewordenen Neubaus / Façade d'entrée du Whitney Museum of American Art, New York / Entrance elevation of the recently completed Whitney Museum of American Art, New York

Photo: Ezra Stoller, New York

glied Glas zu gelangen. Wie es auch eine höchst dringliche Forderung ist, das für das Museum unumgänglich künstliche Licht durch physikalische und durch Mischungsmaßnahmen zu perfektionieren. Das künstliche Licht, das als zusätzliches Medium zur allgemeinen Verstärkung und zur Modellierung, auch zur allgemeinen Modellierung des Raumes neben das Tageslicht tritt und als alleinige Quelle in den Abend- und Nachtstunden das optische Lebenslement zu spenden hat. Die Gestaltung des Lichtes, für die natürlich Spezialisten beigezogen werden müssen, gehört zu den fundamentalen Aufgaben des Architekten.

Architektonische Physiognomie

Es ist wünschbar, daß die architektonische Physiognomie eines Museums so beschaffen sei, daß die Baugattung ohne weiteres erkennbar wird. Irgendwelche symbolische Formen stehen nicht zur Verfügung. Alles bleibt der schöpferischen Vorstellungskraft des Architekten überlassen, der mit den Mitteln der Konstruktionsbildungen, der Farbe und vor allem mit bestimmten typischen Materialien arbeiten kann. Die Aufgabe selbst verlangt grundsätzlich höchstes künstlerisches Niveau, profunde Bildung und Verantwortungsbewußtsein des Architekten. Die im Museumshaus beherbergten Werke der Kunst – wie sollten sie leben und ausstrahlen können, wenn nicht das Haus mit den Kräften einer verwandten Sensibilität errichtet wird, die ihr eigenes Leben ausmacht?