Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 44 (1957)
Heft: 10: Ausstellungen

Artikel: Kunstausstellungen in Mailand
Autor: Frova, Antonio
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-34223

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

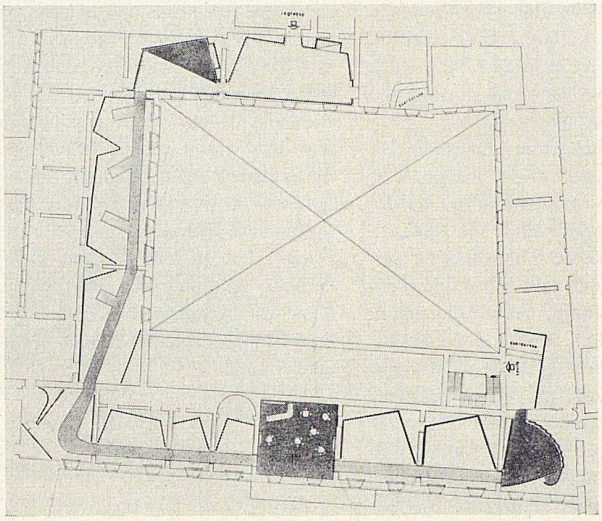
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 07.01.2026

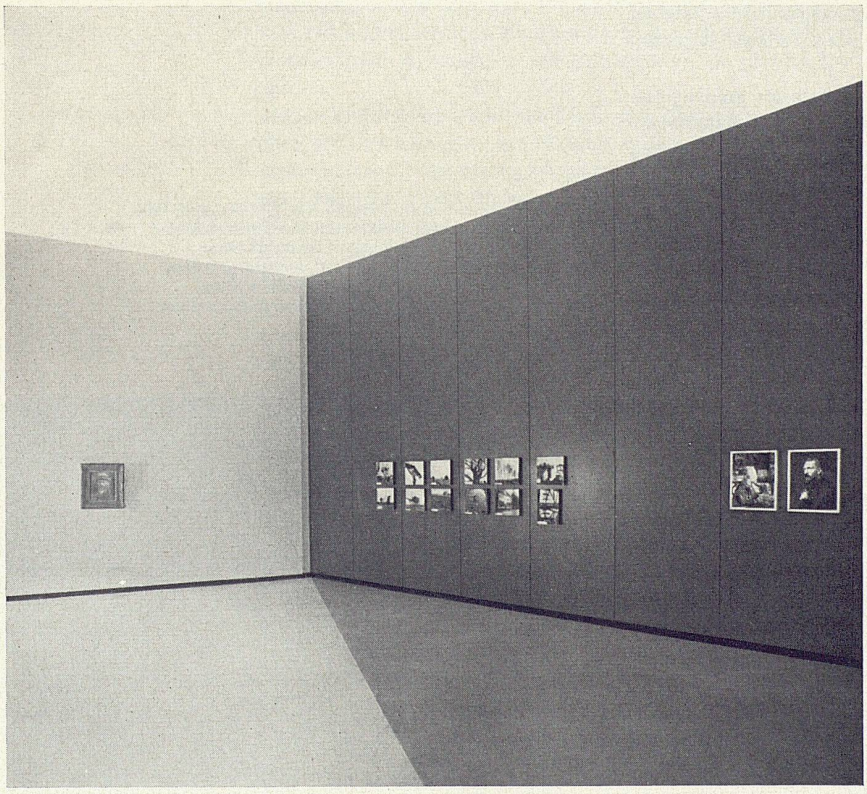
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Antonio Frova

Kunstausstellungen in Mailand



1



2

Van-Gogh-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand, 1952
Einrichtung: Dr. Luciano Baldessari, Architekt, Mailand

1
Grundriß 1: 1000
Plan
Groundplan

2
Saal des Selbstbildnisses. Rechts Dokumentation über das Leben des Künstlers
Salle de l'autoportrait. A droite, documents biographiques
Self-portrait room. On the right documentation of the life of the artist

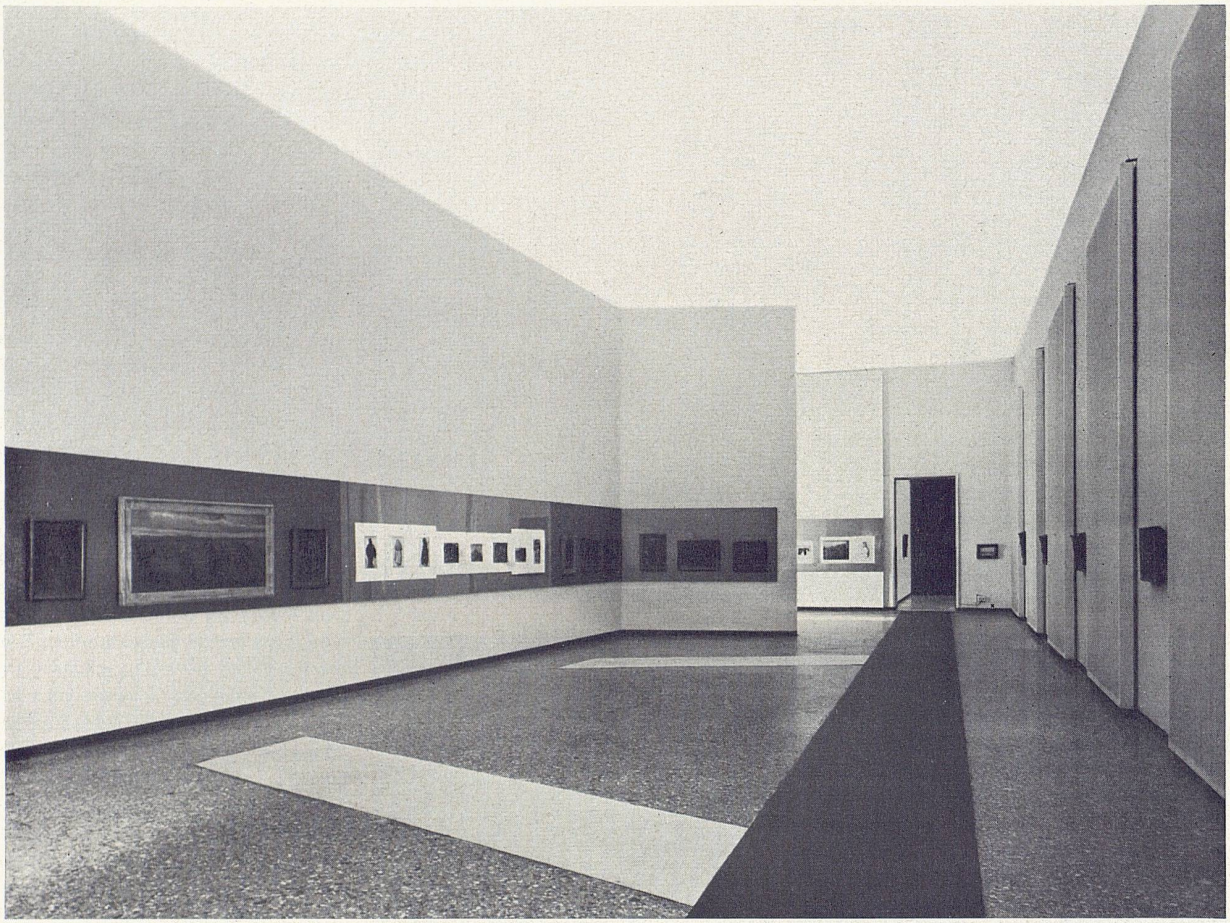
3
Der erste Hauptsaal der Ausstellung. Die Streifen auf dem Boden leiten den Besucher
La première grande salle. Les bandes au sol guident le visiteur
The first main room of the exhibition. The stripes on the floor guide the visitor

Der während undenklichen Zeiten andauernde konservative Stillstand der Museen ist heute, namentlich in Italien, von einer wahren Erneuerungswut abgelöst worden, wobei der gewaltsame Umsturz der althergebrachten Ordnung häufig zu negativen Ergebnissen führte. Die Experimente waren nicht nur kostspielig, sondern auch gefährlich, vor allem dann, wenn sie das Fortbestehen ehrwürdiger Institutionen aufs Spiel setzten. Man hat oft vergessen, daß das Ziel einer Neuordnung nicht die Neuordnung selbst, sondern eine Würdigung des Kunstwerkes sein muß; nicht der Rahmen ist wichtig, sondern das Bild. Es gilt, die Werke unter möglichst günstigen Bedingungen der Betrachtung und dem Kunstgenuß zugänglich zu machen, und zwar nicht etwa unter Wiederherstellung der Voraussetzungen, für die sie geschaffen wurden (diese Voraussetzungen sind erstens nicht reproduzierbar und waren häufig ungünstig); maßgebend sind vielmehr unsere Bedürfnisse, wie sie sich aus der Aufbewahrung und Ausstellung des Kunstwerks in der neuen Umgebung des Museums ergeben, in dessen abstraktem Raum sich der Zugang zum Kunstwerk außerhalb der Wirklichkeit vollzieht.

So entstand als neue Wissenschaft und gleichzeitig als neue Kunst die Museographie. Die ganze moderne Technik steht ihr bei der Aufgabe zur Verfügung, für die einfachste und unmittelbarste Kunstbetrachtung den idealen Raum zu schaffen, das Kunstwerk um seiner selbst willen zur Geltung zu bringen und alles, was an Regie notwendig ist, völlig natürlich und sozusagen unbemerkbar zu gestalten. Die größte Schwierigkeit besteht darin, ein Gleichgewicht zu schaffen zwischen den Forderungen der Wissenschaft und jener auf die Spitze getriebenen, durch so viel Wissen und Verfeinerung genährten modernen Empfindlichkeit, für die allein schon der einfache Akt des Anschauens eines Kunstwerkes mit Schwierigkeiten verbunden ist; in Wirklichkeit stellt dieses Sehen bereits eine kritische Handlung dar.

Erfordert die Neugestaltung der Museen wohlüberlegte und bis ins Detail vorausgeplante Lösungen, so drängt sich im Falle der Ausstellungen eine wenn auch nicht gerade improvisierte, so doch rasche und von der Eingebung des Augenblicks diktierte Neuordnung auf, die sich dem Besucher mit unmißverständlicher Deutlichkeit mitteilen muß. Anders als die Museen, die, zumindest theoretisch, auf eine objektive historische Dokumentation mit notwendigerweise konservativer Basis ausgerichtet sind, haben die Ausstellungen ein ganz bestimmtes Thema zum Gegenstand, das sie entwickeln, demonstrieren, verfechten, ja aufdrängen, woraus sich für sie eine Sonderstellung ergibt.

Die Reihe der seit 1951 von der Ente Manifestazioni Milanesi veranstalteten Kunstausstellungen mit Themen von europäischer Tragweite, wie beispielsweise Caravaggio, Van Gogh, Picasso, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Kunst der Etrusker, Sammlung des Museums von Sao Paulo (und etwas weniger die Pittori della Realtà), ließ erkennen, daß die Neugestaltung von Ausstellungen in einem historischen Rahmen wie dem klassizistischen Palazzo Reale in Mailand ein grundsätzliches und keineswegs einfaches Problem darstellt. Genau wie bei neuen Museen bietet die Veranstaltung von Ausstellungen in eigens zu diesem Zwecke erstellten Pavillons weit weniger Schwierigkeiten als die Umgestaltung alter Monumentalräume. Bei der Caravaggio-Ausstellung konnte die Architektur des Palastes, die sich mit den Riesengemälden keineswegs schlecht vertrug, ohne große Veränderungen, außer ein paar Bespannungen und einer gelegentlichen Trennwand, so belassen werden, wie sie war. Die Van-Gogh-Ausstellung des Jahres 1952 und diejenige über die Kunst der Etrusker von 1955 aber, deren Gestaltung in den Händen des Architekten Luciano Baldessari lag, wiesen eine völlig neue und mustergültige Konzeption der Einrichtung auf. Die Ausstellung holländischer Malerei, ebenfalls von Baldessari, benützte zum Teil die



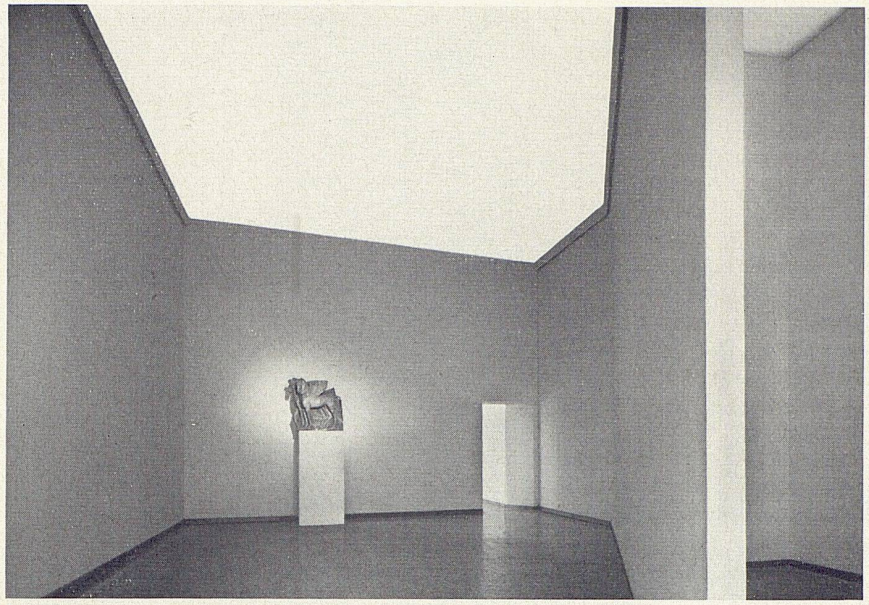
3

für Van Gogh verwendete Ausstattung, wobei in besonders geschickter Weise viel Licht auf Rembrandt konzentriert wurde, was dessen Helldunkel zu glücklicher Wirkung brachte.

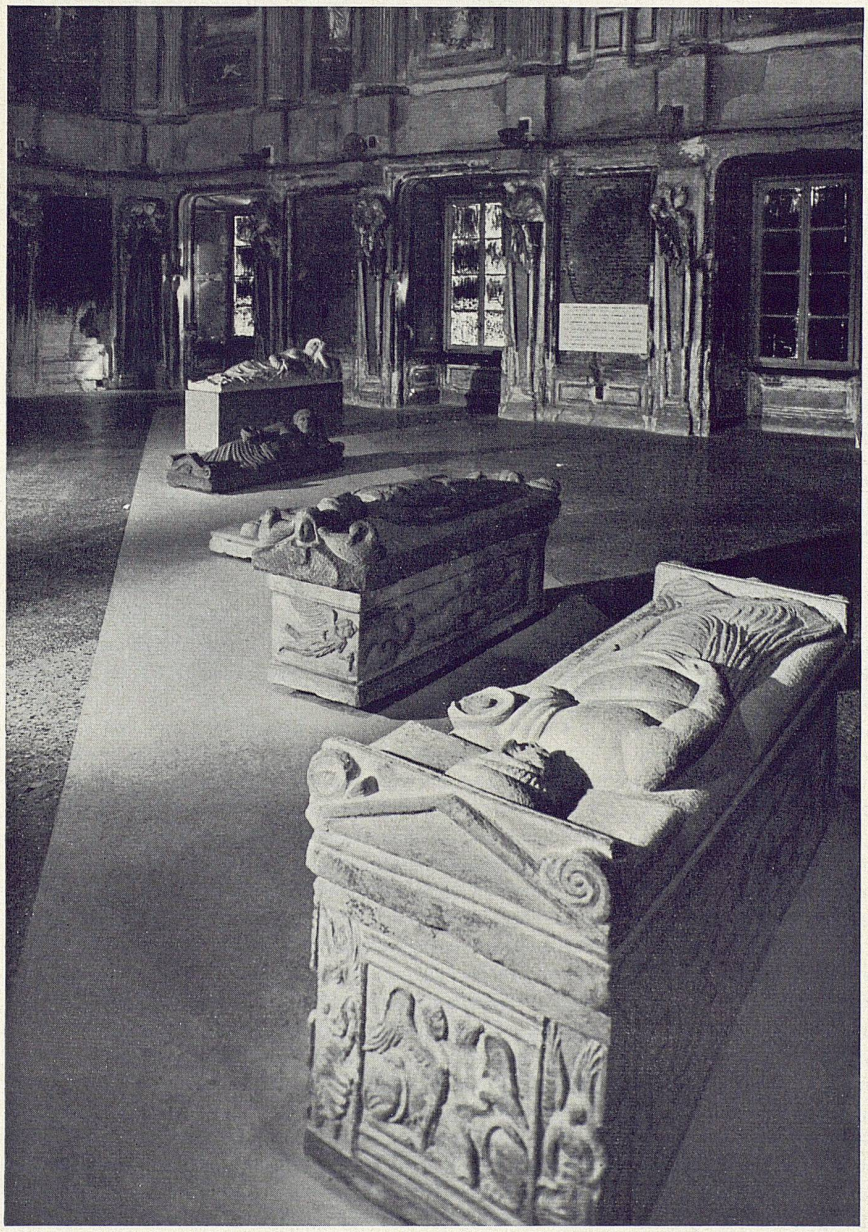
Die Van-Gogh-Ausstellung stellte eine Tat von historischer Bedeutung dar, denn obgleich es eine Anzahl kritischer Abhandlungen über ihn gibt, waren seine Werke in Italien bisher nie in größerem Rahmen gezeigt worden. Das Œuvre Van Goghs zu zeigen, verlangt vom Architekten ein ganz besonderes Einfühlungsvermögen in die Malerei, und eben dies besitzt Baldessari in hervorragendem Maße. Für diese Ausstellung wurde erstmals die Architektur des Palazzo Reale sozusagen aufgehoben und annulliert (in den weiten klassizistischen Räumen hätte die Darbietung der verhältnismäßig kleinen Bilder Van Goghs absurd wirken müssen); man schuf eine neue Raumfolge, indem man Trennwände einzog und rechte Winkel in stumpfe verwandelte. Auf der einen Seite der Räume führte ein deutlich markierter «Fußgängerstreifen» die Besucher zwangsläufig an allen Bildern vorbei. Die natürliche Gliederung dieser neuartigen Anordnung lud zu einem flüssigen Rundgang ohne tote Winkel und ohne Hin und Her in den gutbeleuchteten Sälen ein. Daß das Raumproblem eine in ihrer plastischen Dynamik wahrhaft glänzende Lösung erfahren hatte, dies äußerte sich auch in bezug auf Licht und Farbe, war doch die ganze Ausstellung im Sinne einer Einheit von Raum und Inhalt geschaffen worden. Um eine Van Gogh gemäße Atmosphäre zu erzielen, wurde die klassizistische Riesentreppe völlig verwandelt; die großen Fenster und die Deckengemälde verschwanden hinter Abdeckungen; die Treppenstufen erhielten einen preußischblauen Belag, die Wände erstrahlten in kaltem Weiß. Der große, langgestreckte Vorraum war nicht mehr zu erkennen, er erhielt einen unregelmäßigen Grundriß, und ein großes Segel überspannte die Fresken des Gewölbes; die Wände verschwanden hinter gelben und grünen Paneelen mit schmalen blauen und roten Bodenleisten; der Fußboden erhielt einen Belag aus zitronengelbem Vinylpak, in dessen Mitte, gewissermaßen als symbolisches Emblem, eine stilisierte Sonnenblume in Weiß und Rotbraun (nach dem Entwurf von A. Rossi) eingelassen war. Die Wände schmückten Photographien der Federzeichnungen Van Goghs, und auf einer Seite befand sich der Kassen- und Verkaufsstand. Die Einführung ließ sich im nächsten Raum logisch weiterführen und abschließen. Auf farbigen Wänden befand sich eine Dokumentation über die Themen und das Leben Van Goghs, während die Diagonale, auch auf dem Fußboden markiert, direkt zum eigentlichen, bereits vom Foyer aus den Blick anziehenden Brennpunkt führte: Van Goghs Selbstbildnis auf einer weißen Wand.

In dieses Fest der Farbe, das bereits im Foyer den Besucher mit der richtigen Van-Gogh-Atmosphäre umfing, wurde auch die Bar mit einbezogen, die inmitten der Folge der Ausstellungsräume einen Ruhepunkt darstellt. Ein dunkelblauer Bodenbelag aus Vinylpak, blaue Wände, weiße Stühle mit bunten Kissen, Tulpensträuße auf kleinen weißen Tischen – man glaubte sich förmlich in die faszinierende Stimmung des «Café de nuit» versetzt. Und dieser beglückende Rausch der Farben fand seinen leuchtenden Abschlußpunkt in einer vielteiligen roten Faltwand, an welcher die Vergrößerungen von neun Selbstbildnissen Van Goghs aufgehängt waren.

Bei Van Gogh hätten die traditionellen grauen Jutebespannungen, die so gar nicht zur farblichen Lebhaftigkeit dieses Meisters passen, banalisierend und geradezu ärmlich gewirkt. Andererseits aber beschränkte der Architekt mit bewundernswerter Diskretion und Raffinement die starken Farbwirkungen auf das Foyer und die der Dokumentation vorbehaltenen Räume, denn «die Farbe ist der Ausdruck der Heftigkeit, der Schmucklosigkeit, der Präzision und des Symbols». In den



4



5

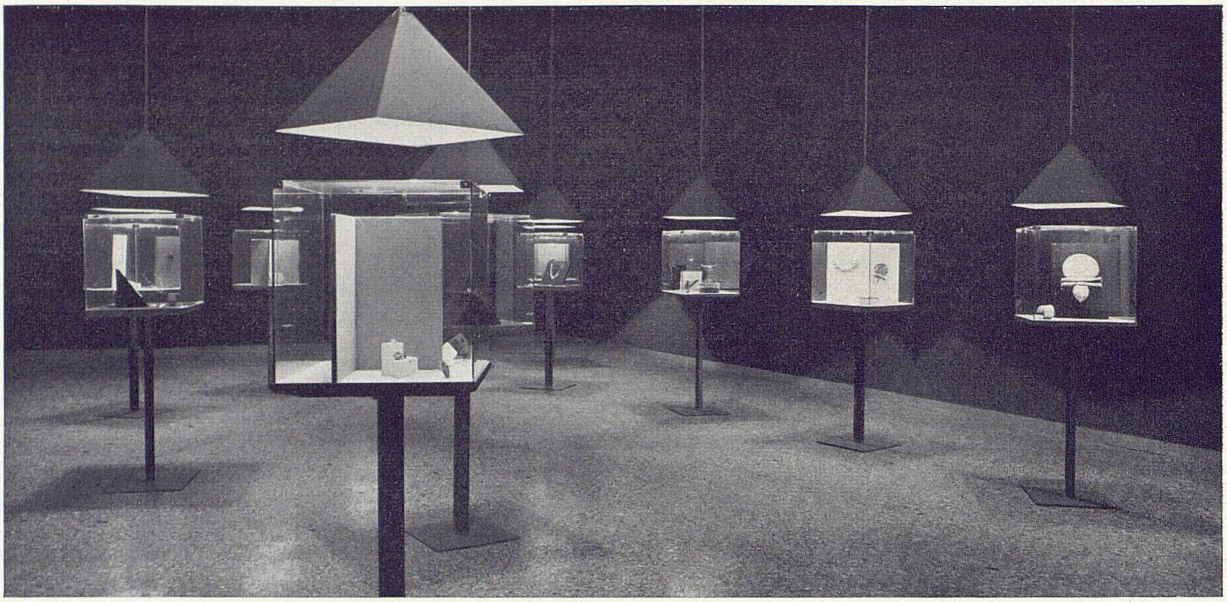
übrigen Räumen fungierte die Farbe als vereinheitlichendes Prinzip. Die Originale zeigte Baldessari in dem von ihm neu geschaffenen Lichtraum auf rein weißen Wänden; ein langer dunkelgrauer Streifen hinter den Bildern diente ausschließlich der Zusammenfassung und Abschirmung; die Fenster wurden durch Stellwände abgeschirmt, die Decken mit lichtdurchlässigen hellen Bespannungen verhüllt, was mit den schwarzweißen «Fußgängerstreifen» eine abstrakte räumliche Beziehung ergab. Kurz, der Architekt hat es verstanden, die Zurückhaltung und den Respekt vor dem Kunstwerk zu wahren, die für eine richtig aufgefaßte Museumstechnik grundlegend wichtig sind; vor allem aber gestaltete er, selbst ein Künstler und aus der expressionistischen Schule hervorgegangen, seine Aufgabe mit jener Wärme der Anteilnahme, die der Kunsthistoriker allzuoft vermissen läßt und die dem Zuschauer die emotionelle Spannung Van Goghs vermittelte und diesen Maler mit der zeitgenössischen Kunst in Verbindung setzte.

Die Picasso-Ausstellung (1953), die in einem weiten, von Architekt Giancarlo Menichetti durch neue Wände flüssig gegliederten Raum eingerichtet war, schuf im langen Ablauf der Gemälde durch Zeichnungen und Keramiken kurze Zäsuren.

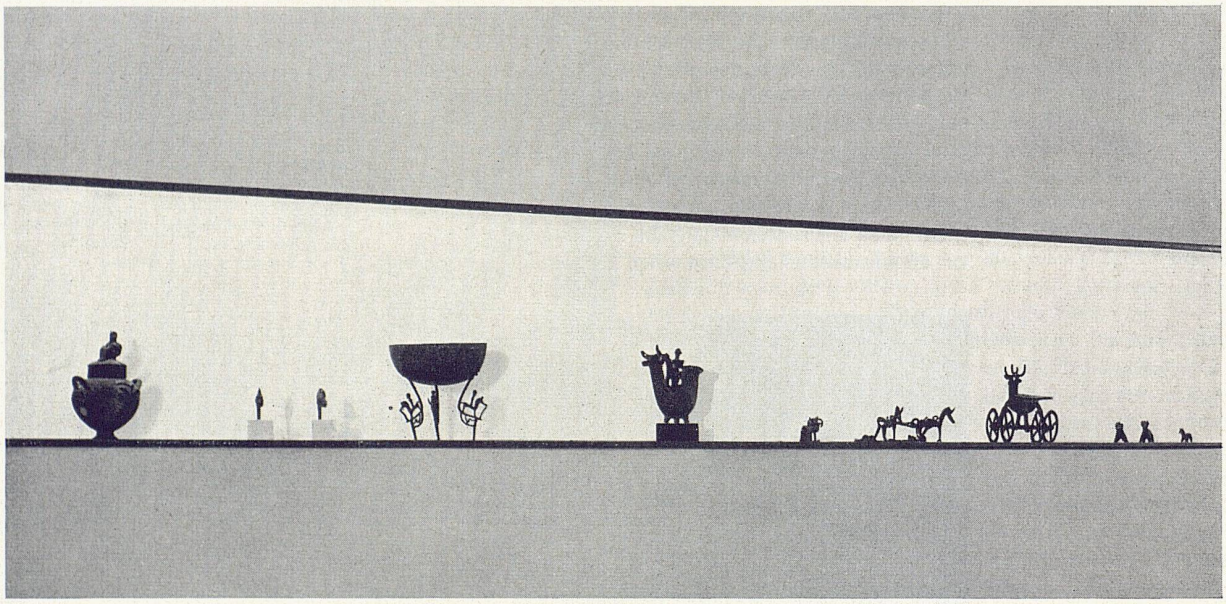
Die anderen Ausstellungen zeigten eine einheitliche Reihe von Malereien eines einzelnen Künstlers oder einer Gruppe von Künstlern einer bestimmten Epoche. So sah sich die Etruskerschau als erste der schwierigen Aufgabe gegenüber, eine große Vielfalt von Objekten ausstellen zu müssen: Keramiken, Bronzen, Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinarbeiten, Malereien und Skulpturen der verschiedensten Ausmaße und darüber hinaus die Schöpfungen eines stilmäßig alles andere als einheitlichen, sieben Jahrhunderte umfassenden Entwicklung. Das Prinzip der Van-Gogh-Ausstellung, das heißt die Ausschaltung der klassizistischen Architektur, konnte wieder aufgenommen werden. Auch hier gab es wieder stumpfe Winkel und einen durch die Aufstellung schräggestellter Wände zwanglos aufgelösten obligatorischen Rundgang. Die Werke wurden jedoch nicht, wie bei Van Gogh, nur auf der einen Seite der Räume placiert. Gemäß den wissenschaftlich begründeten Anregungen des Etruskologen Massimo Pallottino wählte man eine doppelseitige Anordnung mit Diagonalverbindungen und Unterbrüchen, klug berechnet, um die Parallelität der beiden Strömungen, aus denen sich die etruskische Kultur zusammensetzt, zu unterstreichen.

Der große Eingangsraum, durch eine schräggestellte Kulissenwand in einen zwangsläufigen Durchgang verwandelt, führte den Besucher direkt mitten in die etruskische Sagenwelt hinein: hoch oben auf der weißen Wand, vom Scheinwerferlicht angestrahlt, begrüßten ihn, gewissermaßen als Emblem der Ausstellung, die Flügelpferde von Tarquinia. Am schönsten kam die Stilstrenge Baldessaris jedoch in den archaisch gestalteten Räumen zum Ausdruck, in denen sich die Entstehung der etruskischen Kultur aus dem noch prähistorischen Urgrund der Bronzezeit verfolgen ließ. Kleine Gegenstände aus Bronze, Ton oder Elfenbein illustrierten die Entwicklung der beiden Hauptströmungen: eigenwillig und schematisierend die primitive, phantasievoll und raffiniert die orientalisierende, beide sich in den ersten Skulpturen größeren Ausmaßes vereinigend.

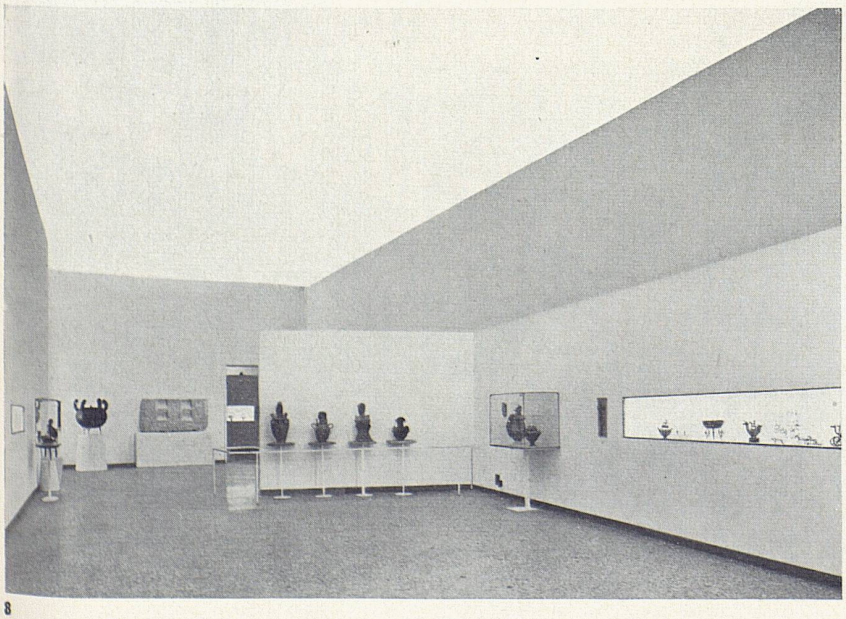
Es schien das Leitmotiv dieser Ausstellung zu sein, «das Museum zu zerstören», jedenfalls was die althergebrachte monotone Aneinanderreihung der Gegenstände wie in einem Warenlager betraf. Soweit es die Sicherheit erlaubte, wurde auch mit dem musealen Vitrinensystem gründlich aufgeräumt. Die Gegenstände waren in den freien Raum erhoben und in ein strahlend weißes Sonnenlicht getaucht; ein Effekt, der mit Hilfe lichtzerstreuender Deckenschleier und weißer Wände erreicht wurde. So ließ sich beispielsweise sehr schön die lebendige Entwicklung der Totenurnen aus einfachen Behältern zu den Kanopen aus der Gegend von Chiusi, geradezu erschrek-



6



7



8

Etrusker-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand, 1955
Einrichtung: Dr. Luciano Baldessari, Architekt, Mailand

4
Eingangsraum mit den geflügelten Pferden aus Tarquinia
Vestibule, avec les chevaux ailés de Tarquinia
Entrance room with the winged horses of Tarquinia

5
Karyatidensaal mit den Sarkophagen
Salle des cariatides et les sarcophages
Caryatid room with sarcophagi

6
Schatzkammer
Trésor
Treasure room

7
Vitrine im ersten Saal mit archaischen Terrakotten und Kleinbronzen
Vitrine dans la première salle: terres cuites et bronzes archaïques
Show-case in the first room with archaic terra cottas and small bronze figures

8
Erster Saal
Première salle
First room

kend in der Ausdruckskraft ihrer Köpfe, und weiter bis zum Monumentalismus der Figuren auf den Aschenbehältern verfolgen.

Mit einem bisher nie gekannten Raffinement waren die Bronzen in Vitrinen entlang den Wänden auf weißem Grund im Gegenlicht angeordnet. Anders in der «Schatzkammer», wo sich die goldenen Kunstwerke im Dunkeln aus prismengleich leuchtenden Schreinen abhoben. Auch die Keramiken und die weiteren Bronzen wurden in Wandnischen oder frei auf geschützten Podesten ausgestellt oder aber in ganz aus Kristallglas bestehenden Vitrinen, die auf einfachen Stützen ruhten, die Bildnisse isoliert auf senkrechter Stütze. Die Architekturterrakotten (als Glanzstück der Hermeskopf von Veji) strahlten in einer Flut von Sonnenhelligkeit. Baldessari, der die Farbenlust Van Goghs gefeiert hatte, ist einer der wenigen, die das Weiß nicht nur nicht fürchten, sondern dessen Möglichkeiten mit Hilfe verschiedener Beleuchtungen bis ins Letzte ausschöpfen.

Unter den verschiedenartigen und genialen Lösungen der anderen Räume sei zumindest an diejenige des Karyaitdensaales erinnert. In diesem Saal, dessen klassizistischer Prunk unter den Bombenangriffen einer subtileren, geheimnisvollen und ahnungsreichen Stimmung weichen mußte, waren anläßlich der Picasso-Schau die großen Kompositionen «Krieg» und «Frieden» ausgestellt. Dem Besucher, der durch einen schmalen Gang herangeführt wurde, eröffnete sich unvermittelt eine völlig unerwartete Perspektive, und im magischen Verfall nahmen die Bilder Picassos plötzlich ganz ungewohnte Dimensionen an. In der Etruskerausstellung vermittelten im Dämmrigen die auf der langen, schrägen Reihe der Sarkophage im Todesschlaf ruhenden Gestalten im Lichte der Scheinwerfer und die von Dunkelheit umhüllten bemalten Grabkammern einen tiefen Eindruck vom Jenseits der Etrusker.

Die Etruskerausstellung ist in vielen anderen Ländern gezeigt worden. Über diejenigen von Oslo und Köln kann ich mich nicht äußern, da ich sie nicht gesehen habe. Die Zürcher und die Haager Ausstellung waren schlicht, «sauber», aber räumlich etwas bedrängt. Diejenige im Louvre war ein klassisches Beispiel schlechten Geschmacks. Sie enthielt in geradezu mustergültiger Vollständigkeit alles, was man nicht machen darf, Überbleibsel des «archäologischen» Geschmacks des letzten Jahrhunderts: die falsche Architektur der Säle in «etruskischem Stil»; Wandbespannungen in rotem und blauem Plüsch nebst Verzierungen in Gold und buntem Marmor; die Werke selbst in absurder Symmetrie entlang den vier Wänden der Räume aufgereiht; das ziellose Licht. Immerhin: ein nützliches Schulbeispiel zum Thema der Neugestaltung und ihrer Wichtigkeit.

Die Mailänder Ausstellung Baldessaris wird in ihrer Strenge und Reinheit beispielhaft bleiben. Er hat sich nicht in kostspieligen und zauberkünstlerischen Effekten produziert, die das Kunstwerk erschlagen und zum reinen Vorwand werden lassen. Er hat vielmehr die für das Betrachten und den Genuß günstigsten Bedingungen geschaffen, mit absoluter Ehrlichkeit und mit der Feinfühligkeit und Bescheidenheit des Künstlers, der in tiefer Verehrung vor der Kunst zurückzutreten weiß. Wann werden wir je ein Museum antiker Kunst besitzen, ein Museum griechischer Skulptur beispielsweise, inspiriert von der mustergültigen Stilreinheit der Etruskerschau? Vorläufig bleibt es noch ein «Musée imaginaire».

9
Karyatidensaal der Picasso-Ausstellung mit den großen Kompositionen «Guernica», «Krieg» und «Frieden»
La salle des cariatides lors de l'exposition Picasso, avec les grandes compositions «Guernica», «La guerre» et «La paix»
Caryatid room of the Picasso exhibition with the large compositions "Guernica", "War" and "Peace"
Photos: 1, 2 Farabola, Milano

9