Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 46 (1959)

Heft: 2: Kunstmuseen

Artikel: Ausstellungsflügel des Kunsthauses Zürich : Architekten Gebrüder Pfister, Zürich

Autor: Huggler, Max

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-35929

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: 08.01.2026

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

Ausstellungsflügel des Kunsthauses Zürich

1

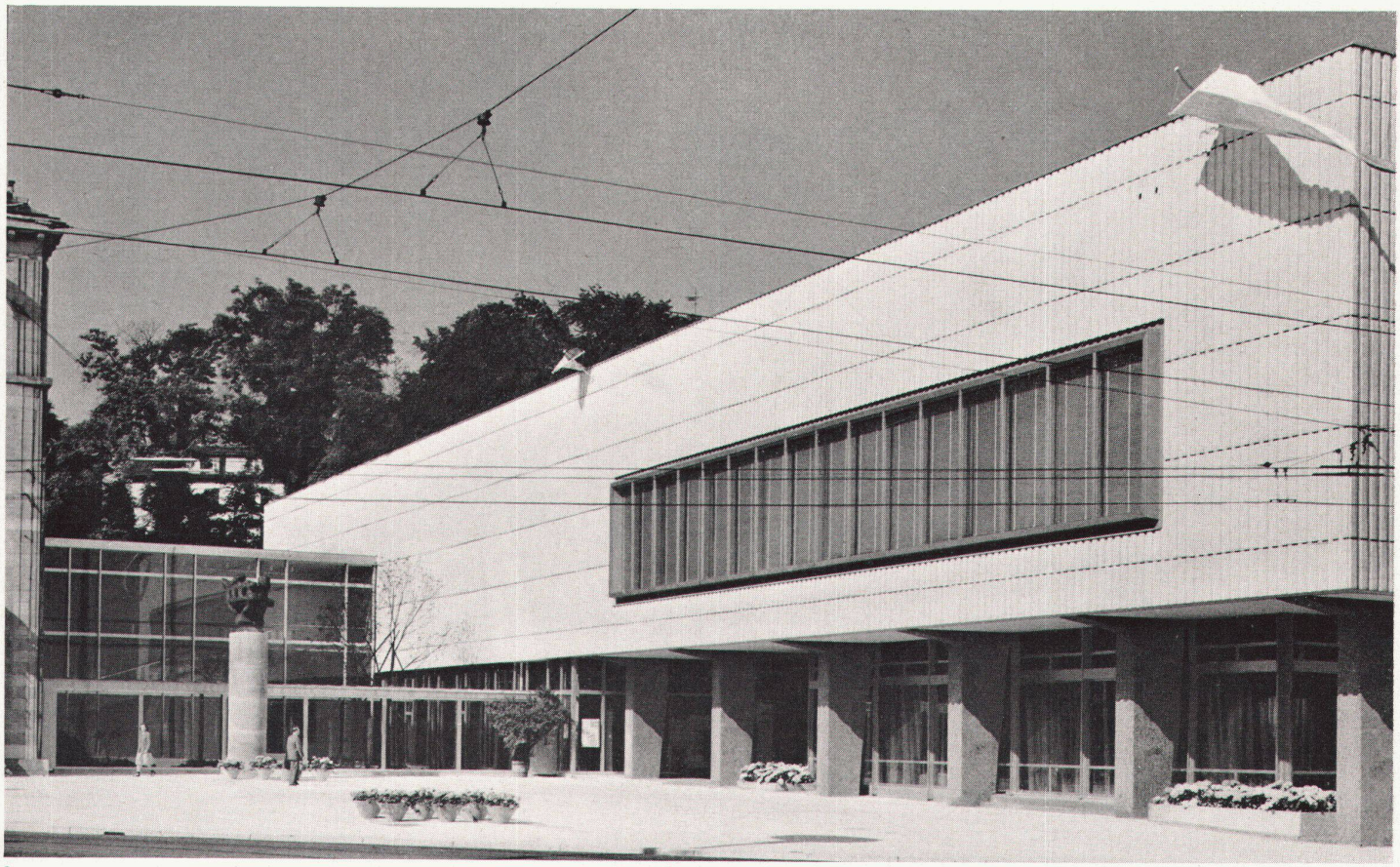
Architekten: Gebrüder Pfister, Zürich

Zeittabelle
1943/44 Öffentlicher Wettbewerb. – 1945–47 Projektstudien über Saal, Restaurant und räumliche Unterteilung der Saalfolgen. Belichtungsstudien. Versuche mit Lamellen, Rastern und Gläsern. – 1948 Studien der ausländischen Museen. – 1949 Detaillierter Kostenvoranschlag. – 1952 Neue Projektstudie mit reduziertem Programm. Großer, frei unterteilbarer Ausstellungssaal. – 1953 Bauprojekt und Kostenvoranschlag. – 1954 Volksabstimmung über Beitrag an Betrieb Kunsthaus und Bauland für Neubau. November Baubeginn. – 1955 Projektänderung, Verlegung des Haupttreppenhauses. Neuer Kostenvoranschlag. – 1956 November Tod des Stifters Emil Bührle. – 1957 Wettbewerb Restaurant, Auftrag an Architekt Rudolf Zürcher, Zürich. – 1958 Juni Einweihung. – 1959 Vollendung des Restaurants.

Technische Daten
Heizung: Ausstellungstrakt und Vortragssaal Bodenheizung
Klimaanlage mit großer Wärme- und Kühlleistung
Zwischenwände frei beweglich, aus Elementen zusammengesetzt. Hohe, geschlossene Wände und freie Wandstreifen können damit errichtet werden. Die metallgeschützten Holztafeln lassen sich leicht jedem Tone anpassen
Licht: Oberlicht als Glasdach mit Drahtglas. Velum aus Kunststoffraster mit Pyramiden-Plexiglas abgedeckt, begehbar
Seitenlicht auf Westseite regulierbar mit vertikalen Lamellen vor dem Fenster. Auf der Ostseite konventionelle Lamellenstoren hinter dem Fenster. *Künstliches Licht:* Röhrenlicht über dem Velum. Bewegliche Spotlights im Velum eingesetzt
Kosten des Neubaues mit Restaurant und Umbau Altbau (ohne dessen Renovationen) 7,5 Millionen, von Emil Bührle und seiner Familie gestiftet. Kubikmeterpreis Neubau: Fr. 155.—

Max Huggler
Gedanken eines Museumsmannes zum Kunsthausneubau

Die neueren Museumsbauten entstanden als Häuser, gleich einer Schale dazu bestimmt, ein vorliegendes Sammlungsgut aufzunehmen. Umfang und Beschaffenheit der Objekte bildeten die Gegebenheiten, nach denen die Architekten ihre Pläne erfanden. Die Alte Pinakothek in München – ein eigentlicher Schöpfungsbau der Museumsarchitektur – stellte nicht nur je eine Saalreihe für die großen und für die kleinen Bilder, sondern einen besonders gestalteten Mittelraum für die Hauptwerke von Rubens bereit; das Rijksmuseum in Amsterdam wurde seiner ganzen Anlage nach auf die Nachtwache von Rembrandt hin geplant; im Bayerischen Nationalmuseum in München folgen sich romanische, gotische, Renaissance-, Barock- und Empireräume, um die Gegenstände chronologisch und stilgerecht anordnen zu können; in Bern gaben die Cäsarenteppiche das Ausmaß für den Hauptsaal, nach dem sich der Bau des Historischen Museums richtete. Auch noch die in den dreißiger Jahren aufgeführten Neubauten der Kunstmuseen in Bern und Basel erhielten ihre Disposition den Beständen entsprechend – in Bern vom großen Hodlersaal aus, in Basel nach einem Programm, das den Standort der Hauptbestände von Witz, Holbein, Böcklin bereits im Grundriß festlegte.
Die Entwicklung des künstlerischen Lebens hat die Konzeptionen des Museums als einer feststehenden, in den Gesamtdispositionen unveränderlichen Einrichtung längst überholt. Die früher als mehr oder weniger abgeschlossen geltenden Sammlungen werden erweitert durch einen Zuwachs, der nicht bloß Vermehrung bringt, sondern die Grenzen selber ständig ausdehnt. Der Wandel der Betrachtungsweise und Wertmaßstäbe ruft Verschiebungen des Gewichtes: früher ausgebreitete



2

Epochen werden zusammengedrängt, einstmals weniger geschätzte Werke zu neuer Geltung gebracht. Die Ausstellungstechnik – man darf vielleicht gar von einer Ausstellungskultur sprechen – widersetzt sich einer starren, stets gleichbleibenden Anordnung der Kunstwerke. Die Lebendigkeit eines Museums liegt zu einem wesentlichen Teil in der Möglichkeit, ohne Rücksicht auf gegebene Raumverhältnisse seine Schätze darbieten zu können, wie die Bedürfnisse und Anforderungen es nahelegen.

Theoretisch käme man damit zu einem einfachen, in der Raumgestaltung möglichst gleichförmigen Plan, dessen Grund- und Aufriß sich der Verteilung und Anordnung der Kunstwerke gegenüber neutral verhalten. Wenn dabei auch nicht jede Gliederung preisgegeben zu werden brauchte, ließe sie sich im Kunstmuseum beschränken etwa auf Bilderräume, größere Plastiksäle und korridorartige Galerien für die Graphik. Von solchen Vorstellungen her scheint das Kröller-Müller-Museum durch Henry van de Velde erdacht worden zu sein – bis heute immer noch eine der angenehmsten und adäquatesten Museumsbauten Europas.

Das Bedürfnis nach Unabhängigkeit von architektonischen Bestimmungen und Hemmnissen führte zu der Forderung der beweglichen Wände innerhalb des einen oder der mehreren Geschosse im modernen Museum. Wann und wo diese Idee erstmalig auftrat, entzieht sich meiner Kenntnis – zu öffentlicher Diskussion in der Schweiz gebracht wurde sie in den dreißiger Jahren, als es um den Neubau des Basler Kunstmuseums ging. Kurz vorher, im Jahre 1931, war das Zürcher Kunstgewerbemuseum errichtet worden – freilich nach dem Prinzip einer Ausstellungs- oder Messehalle, in der es auf den Flächeninhalt des Bodens weit mehr ankommt als auf das Maß der vertikalen Hängeausdehnung, üblicherweise als Cimaise bezeichnet. Architektonisch bedeutsam ist in jenem Bau die Galerie, die den großen Raum umzieht und nach den Fenstern zu die räumliche Wirkung differenziert: auf dem Umgang selber sowie unter ihm bieten sich Möglichkeiten zu intimeren Anordnungsweisen. Die Beweglichkeit beruht in diesem Fall nicht auf verschiebbaren Architekturteilen, sondern in der kaum beschränkten Freiheit, mit der die Hilfsmittel der Schaustellung – wie Podien, Vitrinen, Stellwände usw. – verwendet werden können.

Der Neubau des Zürcher Kunsthauses ist nun den entscheidenden Schritt weiter gegangen zur beweglichen Wand, die sich vom Hängegestell – der Stell- oder Scherwand – durch ihre raumbildende und raumabschließende Funktion unterscheidet. Die seit Jahrzehnten in den meisten Museen eingeführten Stellwände beschaffen zusätzliche Hängeflächen in den leeren Sälen, deren Mauern allein als Bilderwände zu benützen sind. Sie wirken als Improvisation und stören in der empfindlichsten Weise das Raumgefühl, indem sie die Architektur und den Raumkörper zerhacken. Die an ihnen hängenden Bilder sind zudem ungenügend beleuchtet und erscheinen minderen Wertes gegenüber denjenigen an den Saalwänden. Dieser für die meisten Besucher nicht bewußte, aber bestimmt vorhandene Eindruck des Nebensächlichen, Nicht-zu-Beachtenden wird verstärkt durch die Tatsache, daß optisch ein Bild benachteiligt ist, wenn der Blick des Betrachters an, über oder unter ihm ins Leere abgleitet. Das Bild bedarf zu seiner angemessenen Wirkung des festen Rückhaltes, vor dem sein eigenes räumliches Leben von unübersichtlichen äußeren Raumbildern ungestört erst wirksam wird.

Soweit ich sehe zum erstenmal in einem Museumsbau sind hier die beiden Forderungen nach voller Freiheit in den Darbietungsmöglichkeiten von Kunstwerken und der optisch festen Bilderwand miteinander verbunden. Wohl ist die Vereinigung der zwei scheinbar entgegengesetzten Bedürfnisse nicht ohne einige Zugeständnisse möglich geworden: das System der

3

1
Plastikhof und Aufgang zum neuen Ausstellungssaal
La cour des scupltures et l'escalier conduisant à la nouvelle salle
Sculpture court and stairs leading to new exhibition hall

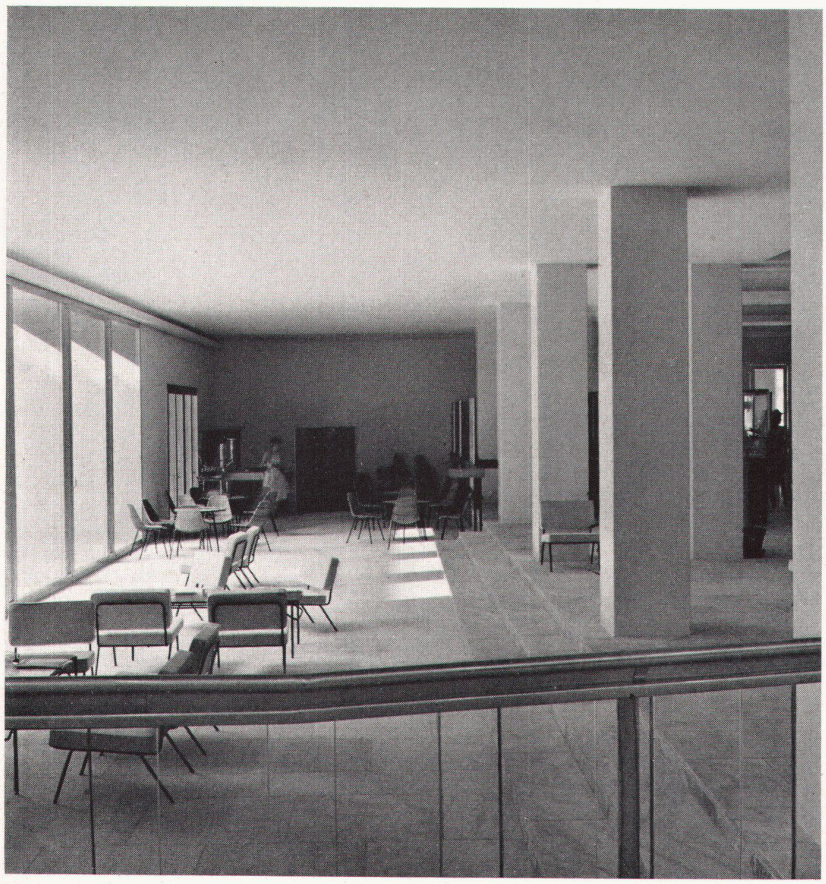
2
Die Fassade des neuen Ausstellungsflügels gegen den Heimplatz. Links die Ecke des alten Kunsthauses, daneben Plastikhof und Treppenhaus, rechts im Erdgeschoß das neue Restaurant
La nouvelle aile du musée vue du «Heimplatz»: à gauche, l'ancien bâtiment séparé par la cour des sculptures et la cage d'escalier; à droite, au rez-de-chaussée, le nouveau restaurant
Front elevation of new exhibition wing overlooking the "Heimplatz". From left to right: corner of old Art Museum, followed by sculpture court and staircase. The new restaurant is located in the groundfloor of the new wing

3
Rückseite des neuen Ausstellungsflügels mit Notausgangtreppe
Face postérieure du nouveau bâtiment avec la sortie de secours
Rear side of new exhibition wing with emergency exit stairs

beiden Elemente von Stützen und Platten schließt architektonische Glieder, wie Fußleiste, Deckenkante, Abschlußprofil oder -verfestigung, aus und läßt den Plattenaufbau sichtbar. Für empfindliche Augen mögen die dunklen Linien der Fugen störender sein als die fehlende Tektonik der Wände, deren optische Beziehung zum Bild dadurch nicht gestört wird. Für das moderne Bild, dessen eine Gesetzmäßigkeit in seiner allseitig gleichmäßigen Öffnung nach dem unendlichen Raum zu beruht, dürfte überhaupt die einfache Wandfolie angemessener sein als der mit festen Abschlüssen versehene Architekturkörper. Maßgebend war für Auftraggeber und Architekt doch wohl das Bedürfnis, nicht über Bilderwände allein zu verfügen, sondern nach Belieben auch Durchblicke, mehr oder weniger breite Hängezonen in vertikaler oder horizontaler Richtung, diagonale, radförmige Figurationen schaffen zu können, wie immer ein Einfall der Gestaltung oder das Ausstellungsmaterial ihn verlangen mag. Die Ausstellungstätigkeit des Zürcher Kunsthauses beschränkt sich in durchaus zeitgemäßer Gesinnung nicht ausschließlich auf Bilder und Skulpturen, sondern will auch andere Erzeugnisse des künstlerischen Schaffens in Vitrinen, auf Podesten, auf der Bodenfläche ausgebreitet, in Nischen oder anderen Einbauten darbieten können. Der aus äußeren Gründen öfters notwendige Anstrich der Wände bedeutet einen weiteren Vorteil: neben der räumlichen Gestaltung können ebenso frei und beliebig auch Farbe und Ton den jeweiligen Bedürfnissen angepaßt werden.

Damit wurde den Anforderungen an die moderne Ausstellungstechnik ein Instrument bereitgestellt, das man als bis jetzt einzigartig zu bezeichnen das Recht hat. Wohl bedarf es der Erfahrung im Umgang mit dieser Apparatur, deren vielfältige Möglichkeiten sich erst im Verlauf der Jahre erweisen werden. Es ist ein Anliegen, das die Person des Ausstellungsleiters betrifft, ob ihm die zusätzliche Arbeit willkommen ist oder nicht – im Ausgleich dazu kann er sich bei der Zusammenstellung des Materials freier fühlen als seine Kollegen, die bereits in der Auswahl der Objekte auf die zur Verfügung stehenden Lokalitäten Bedacht zu nehmen gezwungen sind. Grundsätzlicher Art erscheint dagegen die Frage, wie weit dasselbe System für die bleibende Museumssammlung – nicht die wechselnde Ausstellung – geeignet wäre. Hypothetisch würde ich in diesem Fall einen weniger langgestreckten, dem Quadrat angenäherten Grundriß mit einer oder zwei feststehenden Unterteilungen wünschen; Wände ohne Plattenfugen müßten sich eventuell durch eine auswechselbare Stoffbespannung erreichen lassen. Eine gewisse technische Erschwerung der Beweglichkeit wäre bei der im allgemeinen gewiß länger dauernden Anordnung des Museumsgutes leicht in Kauf zu nehmen. Das zur Eröffnung im Jahre 1961 geplante Munch-Museum der Stadt Oslo dürfte der zeitlich nächstfolgende Bau sein, der nach dem Prinzip der verschiebbaren Wände konstruiert werden soll – man sieht der dort bereits gefundenen oder noch zu findenden Lösung mit Spannung entgegen.

Mehr als die Veränderungsmöglichkeit der Raumverhältnisse im Museumsbau beschäftigt die Fachleute die Beleuchtung. Wohl sind die Beschaffenheit des Lichtes, der Grad der Helligkeit, der Winkel, in dem die Strahlen das Objekt treffen, von ausschlaggebener Bedeutung für die Betrachtung und den Genuß eines Kunstwerkes – wozu freilich die Bemerkung erlaubt sei, daß ich persönlich, eine einigermaßen normale Beleuchtung vorausgesetzt, auf die Beziehung nicht nur einer Plastik, sondern auch eines Bildes zum Raum empfindlicher bin. Der Neubau in Zürich hat einmal zwei nicht hoch genug zu veranschlagende Vorzüge: er bietet in allen Abteilungen wesentlich dasselbe Licht und gewährt – eine Beweglichkeit mehr – an zwei Stellen und in entgegengesetzter Richtung die Möglichkeit zu seitlichem Lichteinfall. Die meisten Museen leiden unter



4

4
Das neugestaltete Foyer mit Imbißecke
Le nouveau foyer et son snack-bar
The re-decorated lobby with snack-bar

5
Obergeschoß 1 : 1000
Etage
Upper floor

6
Erdgeschoß 1 : 1000
Rez-de-chaussée
Groundfloor

1 Haupteingang
2 Foyer
3 Garderobe
4 Aufgang zum Ausstellungsflügel
5 Foyer des Vortragssaales
6 Vortragssaal
7 Teeküche
8 Restaurant
9 Plastikhof
10 Verwaltung
11 Lesesaal
12 Bibliothek
13 Reserve
14 Hauswart
15 Packerei
16 Anlieferung und Spedition
17 Neuer Saal für Wechselausstellungen
18 Materialraum
19 Ausstellungsräume der Sammlung

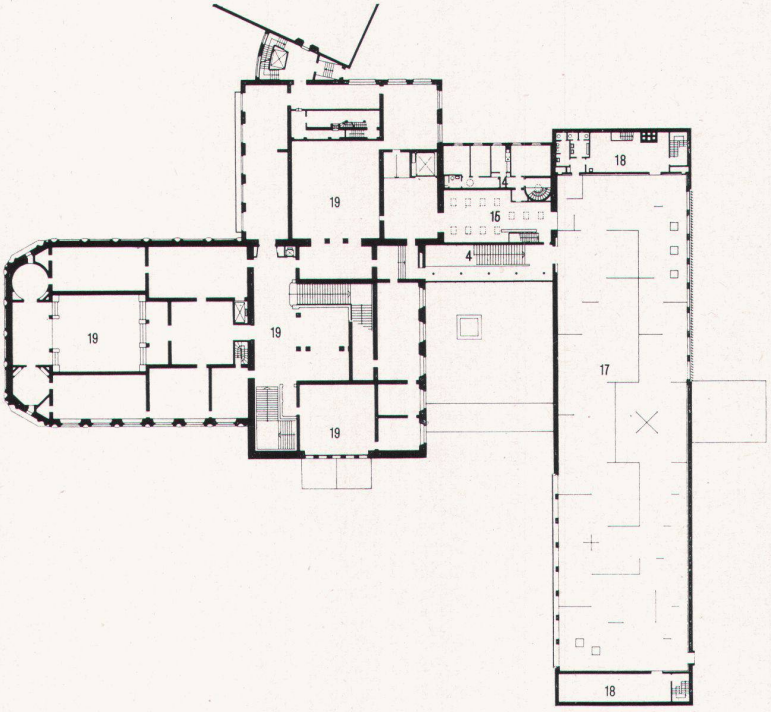
Sämtliche Photos: Fritz Maurer, Zürich

der Verschiedenheit des Lichtes in den verschiedenen Räumen: hier hell, dort gedämpft – hier warm, sonnig, dort kalt und hart. Die Kontrastwirkung beim Übergang von Saal zu Saal bringt die Empfindungen der Blendung und der Dunkelheit hervor, sie erfordert Adaptationen des Auges, die sich nur langsam und oft zu spät einstellen. Das gleichmäßige Licht, erst einmal die Folge derselben durchgehenden Deckenkonstruktion, ist eine Wohltat, die bei jedem Besuch von neuem empfunden wird. Die Art der Beleuchtung selber verbindet die große Helligkeit mit starker Diffusion. Der Wechsel des Sonnenstandes, der Witterung werden in diesen Ausgleich einbezogen, so daß sie spürbar bleiben, jedoch ohne nachteilige Auswirkung auf die Betrachtung. Manches mag in der Bewertung solcher Veranstaltungen subjektiv bleiben – ich meine in keinem Museum die Farben der Bilder bei verschiedenem Wetter und wechselnden Tageszeiten gleich rein und ungeschwächt gesehen zu haben, wie dies für meine Augen bis jetzt im Zürcher Kunsthausneubau der Fall gewesen ist.
Das diffuse Licht gilt allgemein als weniger geeignet für Skulpturen und Reliefs, deren Körperhaftigkeit eine entschiedene Beleuchtungsrichtung mit ausgeprägten Licht- und Schattenseiten verlangt. Die seitlichen Fenster – einmal links hinten, das anderemal rechts vorn – die beliebig weit geöffnet und geschlossen werden können, genügen auch diesen Ausstellungsbedürfnissen. Sie erfüllen zugleich eine räumliche Aufgabe: dem Besucher bleibt nicht unbedingt und stets jeder Ausblick nach außen – Moment der Ruhe und Entspannung – versagt, wenn er für einige Zeit die Ausstellungen betritt und die Zwiesprache mit den Kunstwerken aufnimmt. Ein solches Gespräch in vorzüglicher Weise fruchtbar, reich und nachwirkend machen zu können, ist das Verdienst des Bauwerkes, auf das mit der Zürcher Kunstgesellschaft die Stadt und das ganze Land stolz zu sein allen Grund haben.

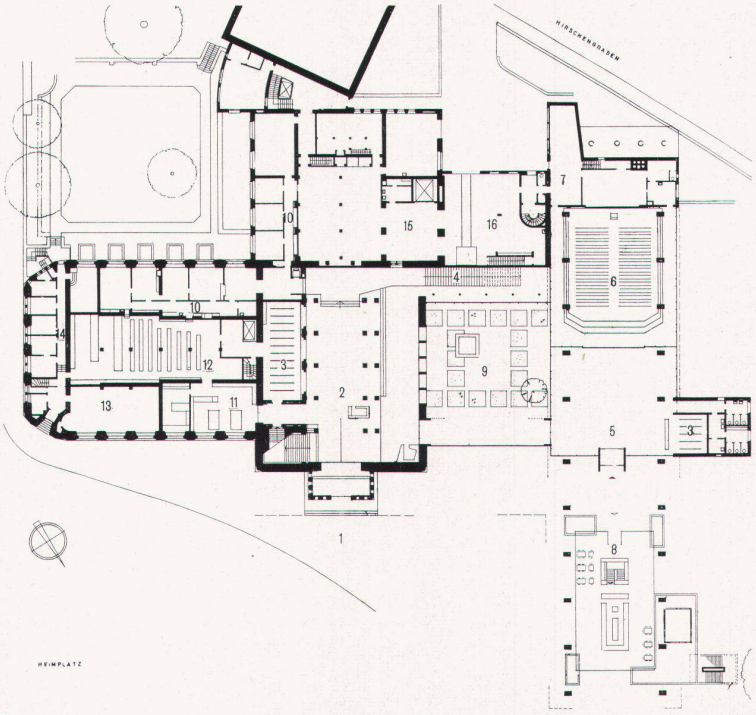
Benedikt Huber

Bemerkungen eines Architekten zum Kunsthausneubau

Der Neubau des Zürcher Kunsthauses und seine Bedeutung für den Museumsbau sind anläßlich der Eröffnung von verschiedenen Seiten her begutachtet und gewürdigt worden. Nachdem wir in unserer Publikation mit Prof. Max Huggler, einem Museumsmann und Befürworter des neuen Museumsbaus, das Wort gegeben haben, sei es uns gestattet, den Neubau des Kunsthauses vom architektonischen Standpunkt aus kritisch zu betrachten. Für den heute nach vielen Jahren der Planung vollendeten Bau zeichnen viele verantwortlich, die Architekten, die Museumsleitung und die verschiedene Architekten umfassende Baukommission. Es geht uns hier nicht darum, den Anteil einzelner oder einzelne Details zu kritisieren, sondern vielmehr die prinzipielle Konzeption zu diskutieren und Tendenzen im Museumsbau zu untersuchen, die heute überall verbreitet sind, im Kunsthaus Zürich aber ihren konsequentesten Ausdruck fanden.
Das wesentliche Prinzip der neuen Ausstellungshalle des Kunsthauses besteht darin, daß nicht mehr feste, bleibende Ausstellungsräume, sondern eine Einrichtung zur Bildung von Räumen geschaffen wurde. Mit genormten Elementen, die, zusammengesetzt, vom Fußboden bis beinahe zur Decke reichen, kann der große, vollkommen neutrale Raum entsprechend den Bedürfnissen der wechselnden Ausstellungen beliebig unterteilt werden. Diese Elementenbauweise erlaubt die Bildung von Raumfolgen, von Nischen, von ganzen Wandabschlüssen oder auch von sternförmigen Ausstellungsträgern. Die mobilen Stellwände an sich sind für Museen nichts Neues; neu hingegen ist einerseits der konsequente Verzicht auf jede feste Raumunterteilung und andererseits die Ausbildung der Stellwände, die nicht als «Möblierung» in den Raum gestellt wer-



5



6

den, sondern durch ihre Größe und Bestimmung eigentliche Raumabschlüsse bilden.

Das Prinzip dieses «Museumbaukastens» ist durchaus verständlich, wenn man die Schwierigkeiten eines Museumsleiters beim Gestalten und Hängen wechselnder Ausstellungen kennt, wenn man weiß, wie oft sich Bildfolge und Bildgröße nach den vorhandenen Räumlichkeiten statt nach dem Inhalt der Ausstellung richten müssen. Gerade beim Altbau des Kunsthauses Zürich war diese Schwierigkeit in besonderem Maße spürbar, da es sich dabei um eine äußerst stark diktierende und sprechende Architektur handelt.

Es fragt sich aber, ob die rein praktisch-technische Frage, das heißt das Hängen und das Beleuchten der Bilder als Konzeption und Motivierung eines architektonischen Raumes genügt. Und um einen architektonischen Raum – diese Selbstverständlichkeit möchten wir betonen – handelt es sich auch bei einem Ausstellungsraum. Das Auflösen in Elemente, das Schaffen von Kombinationsmöglichkeiten, das Variable sind sicher ernst zu nehmende architektonische Prinzipien, die gerade in der modernen Architektur besonders zur Geltung gelangt sind. Sie sind aber andererseits nur mit Maß und Vorsicht anwendbar, denn die Architektur lebt von der Konsistenz und auch von der Konstanz der umgebenden Raumabschlüsse.

Ein Ausstellungsraum kann bei aller Rücksicht auf den ungestörten Bildgenuß nicht einfach die Architektur negieren, denn auch das Bild oder die Skulptur braucht den Raum, um zur Wirkung zu gelangen. Vor allem aber muß sich auch der Mensch, der Betrachter, von einem Raum gehalten fühlen. Sicher ist eine einwandfreie Belichtung und eine logische Abfolge der Ausstellung von größter Wichtigkeit. Für die Beziehung des Menschen zum Bild ist aber das physische und psychische Raumgefühl von ebensolcher Bedeutung. Die Elementenbauweise des Kunsthauses vermag nun ein sicheres Raumgefühl nicht zu vermitteln. Dies ist besonders stark spürbar, wenn man von der sehr schön und architektonisch gestalteten Eingangshalle her die Ausstellungsräume betritt. Die aufgebauten Wände bewirken ein unsicheres Gefühl, das noch dadurch verstärkt wird, daß die mit den gleichen Platten verkleideten Außenwände als solche nicht spürbar werden und die Lichtdecke ohne jegliche Unterteilung durchgeht. Kurz gesagt, man sucht nach einer Mauer, die hält, die gebaut ist, unverrückbar, und der man dies auch ansieht.

Man begreift es wiederum vom Standpunkt des Ausstellungsorganisators aus, daß er alles vermeiden wollte, was die Bildwirkung stören könnte, und deshalb einen vollkommen neutralen Raum anstrebte. So wurde denn im ganzen Raum alles ausgeschaltet, was irgendwie Beziehung schaffen könnte, Konstruktionsteile, Unterteilungen der Decke, Strukturen der Wände usw. Um so stärker wirken dafür die Fugen zwischen den einzelnen Elementen, die man eigentlich vermeiden wollte. Eine Fuge muß nun in der Architektur entweder verschwinden, das heißt man überdeckt sie mit einem homogenen Belag, oder sie muß gestaltet und in die Architektur einbezogen werden. Die Gestaltung der Fuge gehört zu einem der wichtigsten architektonischen Elemente. Bei den Stellwänden des Kunsthauses treten die Fugen als durchgehendes Netz, das die Wände überzieht, ungewollt in Erscheinung; sie werden nach mehrfachem Gebrauch der Elemente immer stärker sichtbar werden. Da man beim Hängen der Bilder nicht auf diesen Raster Rücksicht nehmen kann, kommt es sehr oft vor, daß ein Bild über einer Fuge hängt. Dadurch wird der Charakter des Unstabilen noch verstärkt, und dem Bild fehlt der feste Hintergrund, jenes Bewußtsein einer Wand, das für ein aufgehängtes Tafelgemälde von Bedeutung ist. (Besonders deutlich wurde dies bei verschiedenen älteren Bildern der Bührle-Sammlung.) Auch die Höhe und die Proportionen der Stellwände sind nicht glücklich. Da die Wände, sofern sie übereinandergestellt werden, bis wenig unter die Decke reichen, ist es un-

7

8

entschieden, ob nun der Raum unterteilt oder richtig abgeschlossen wirken soll. Um die entstehenden Räume etwas zu differenzieren, wurden in den einzelnen Kojen die Elemente mit verschiedenen Farbtönen versehen. Dieser Tönung fehlt die Überzeugungskraft, da sie sich nicht in Beziehung zu einer umgebenden Architektur setzen kann.

Vom Standpunkt des Besuchers aus ist es von Vorteil, wenn die Folge der Ausstellungsräume von Zeit zu Zeit wieder unterbrochen wird durch einen kleineren, wohnlich gestalteten Aufenthaltsraum mit Sitzgelegenheit und direktem Ausblick ins Freie. Solche Zäsuren bei einem Ausstellungsrundgang geben dem Besucher die Möglichkeit, auszuruhen, das Gesehene zu überdenken, zu ordnen und erfrischt mit neuer Aufnahmefähigkeit den weiteren Rundgang anzutreten. Beim System des Kunsthauses werden solche Zäsuren durch die gleichbleibende Höhe verunmöglicht. Verschiedene Niveaus im Boden und in der Decke sind Elemente, die beim Einrichten von Ausstellungen zu vermehrten Schwierigkeiten führen; sie gestatten jedoch eine lebendigere Raumfolge und richtige Proportionen für große und kleine Räume. Wenn man beim Kunsthaus schon das mobile Prinzip angewendet hat, hätte konsequenterweise auch die Decke in der Höhe verstellbar gemacht werden sollen, ein technisches Problem, das ohne weiteres lösbar wäre.

Ein weiteres Problem des neuen Saales sehen wir auch darin, daß der Zugang an das eine Ende und nicht, wie früher vorgesehen, in die Mitte verlegt wurde. Diese Anordnung muß einerseits den Besucher, der beim Eintritt die ganze Länge des Saales vor sich sieht oder spürt, belasten; es erschwert andererseits eine Teilung in zwei unabhängige Ausstellungen.

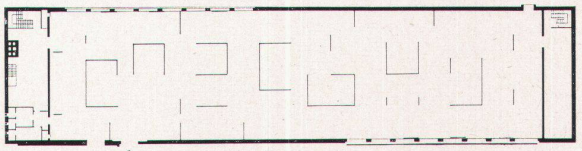
Die Konzeption des großen amorphen, ungeteilten Innenraumes kommt auch im Äußeren zum Ausdruck, indem die Architekten vor die Schwierigkeit gestellt wurden, riesige ununterbrochene Fassadenflächen irgendwie zu gestalten. Das architektonische Spießrutenlaufen zwischen Kunstgewerbe und Graphik wurde seinerzeit bei den diversen haushohen Mustern sichtbar, die während des Baues aufgestellt wurden. Der schließlich angewandte Kompromiß mag immerhin noch als bester Ausweg aus dem Dilemma bezeichnet werden. Auf die städtebaulichen Fragen, die sich im Zusammenhang mit dem Kunsthaus ergeben, möchten wir bei diesem Anlaß nicht eingehen; sie wurden in unserer Zeitschrift durch Alfred Roth schon früher aufgegriffen (siehe WERK 9/1944 und 9/1955).

Die Konzeption des neuen Kunsthauses vom Standpunkt des Organisators kann verstanden werden. Der Direktor des Kunsthauses, Dr. René Wehrli, erklärte anläßlich der Einweihung, daß er mit dem neuen Kunsthaus ein Instrument erhalten habe, auf dem man nun spielen könne, und wir begreifen, daß es einem Museumsleiter willkommener ist, mit den Möglichkeiten spielen zu können, als mit den Gegebenheiten kämpfen zu müssen. Vom Standpunkt des Betrachters aus erhebt sich jedoch die berechtigte Forderung nach einem architektonisch gefaßten Raum, dem die Bilder nicht untergeordnet, aber eingeordnet werden können und der die Beziehung Mensch–Bild herstellen und erleichtern kann. Architektur will mehr sein als nur die technische Erfüllung einer Raumfunktion. Wir glauben auch, daß es architektonisch durchaus möglich ist, Räume und Raumfolgen zu gestalten, die durch ihre Form und Anordnung einerseits dem Museumsleiter weitgehende Freiheit lassen und andererseits dem Besucher den wichtigen architektonischen Rahmen vermitteln. Die Museumsfachleute gehen heute vielleicht allzu stark von den schlechten Erfahrungen aus, die sie bei Bauten des letzten Jahrhunderts oder des Jugendstils erlebt haben, wo eine expressive, laute Architektur die ausgestellten Bilder übertönte und der Grundriß nach einem Stilschema statt nach funktionellen Grundsätzen gestaltet wurde. Unsere heutige Architektur vermag es aber, Räume zu schaffen, die,

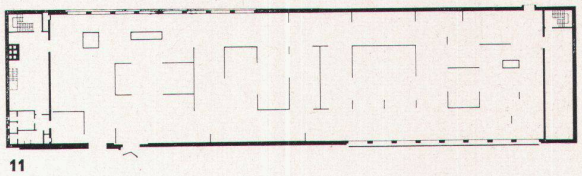
9

7, 8, 9
Aufnahmen des neuen Ausstellungssaales mit Kunstwerken der Sammlung E. G. Bührle
Vues de la nouvelle salle d'exposition avec les chefs-d'œuvre de la collection E. G. Bührle
Different views of new exhibition hall with masterpieces of famous Bührle collection

10 + 11
Unterteilungsmöglichkeiten des neuen Ausstellungssaales
Répartitions possibles de la nouvelle salle d'exposition
Partitioning possibilities of new exhibition hall



10



11

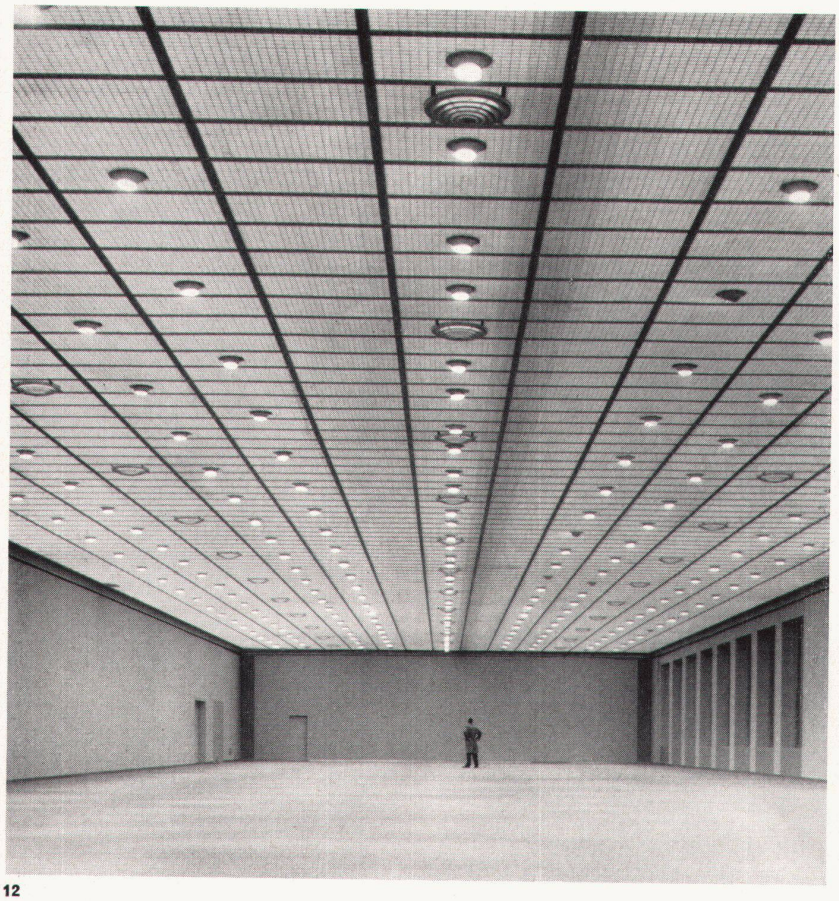
ohne an Gewicht zu verlieren, weniger aufdringlich wirken und funktioneller aufgebaut sind.
Der Neubau des Kunsthauses bildet das Resultat einer großen Summe von Ideen und Versuchen, von schlechten Erfahrungen und architektonischen Bemühungen. Da man sich die Mühe genommen hat, neue Wege zu gehen, und diese Wege durch die Großzügigkeit des Stifters auch ermöglicht wurden, wird das neue Kunsthaus für weitere Bauten als Beispiel und Erfahrung dienen. Aus diesem Grunde und durchaus in Würdigung der geleisteten Arbeit will diese Kritik als Diskussionsbeitrag vom Standpunkt der Architekten her verstanden sein.

René Wehrli

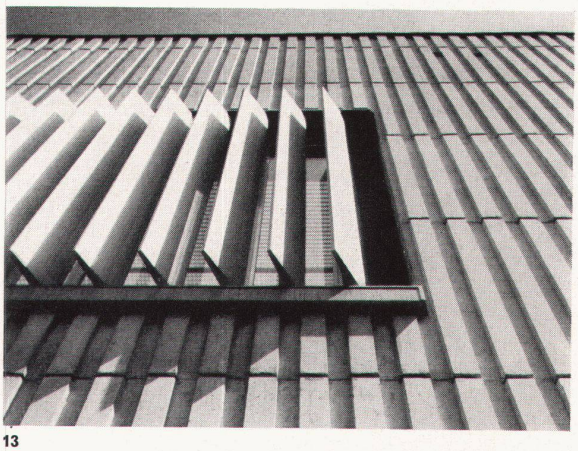
Antwort und Stellungnahme des Direktors des Kunsthauses

Vom Kritiker zu verlangen, daß er es selber besser mache, ist ungerecht. Was man aber vielleicht erwarten könnte, das wäre, daß er seine Ansicht durch Beispiele erhärtet. Ich lese in der Besprechung zum Neubau des Kunsthauses Zürich von Herrn Benedikt Huber: «Wir glauben auch, daß es architektonisch durchaus möglich ist, Räume und Raumfolgen zu gestalten, die durch ihre Form und Anordnung einerseits dem Museumsleiter weitgehende Freiheit lassen und anderseits dem Besucher den wichtigen architektonischen Rahmen vermitteln.» Der Autor unterläßt es aber, Beispiele anzuführen, wo solches verwirklicht wäre. Ich begreife es; ich könnte es nämlich auch nicht, obgleich mir ziemlich viel Museen und Ausstellungsgebäude in den verschiedensten Ländern aus eigener Anschauung oder aus Abbildungen bekannt sind. Immer noch ist man geneigt, Lichtwark recht zu geben, der einmal äußerte, die schönsten Museen seien die, die nicht als Museum gebaut seien.

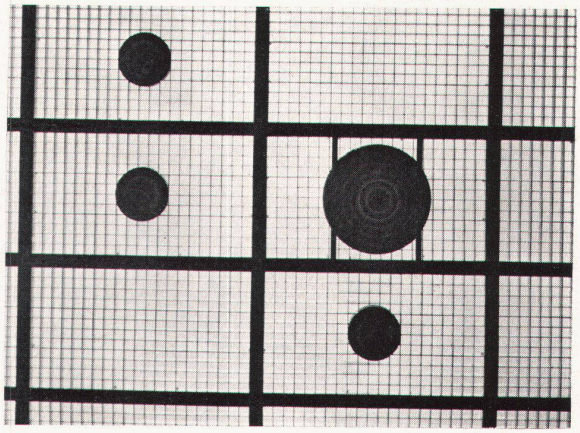
Man kann wohl sagen, daß die Bauaufgabe «Museum» von der Architektur bis heute weder gedanklich noch architektonisch bewältigt wurde. Wofür freilich nicht die Architektur allein verantwortlich ist. Ist doch das Museum als Institution wie als Bau eine verhältnismäßig junge Erscheinung, eigentlich erst im 19. Jahrhundert entstanden, als hybride Form einer Spätzeit, Lagerhaus der Kunst, Ort kollektiver Kunstbetrachtung. Das Kunstwerk ist im Museum von vornherein in einer letzten Endes unangemessenen Situation. Kunstwerke der Vergangenheit besonders sind ja für ein bestimmtes Architekturmilieu gemacht. Eigentliche Ausstellungskunst, die unbehaust ist, ins Leere geworfen, wie die Seelen in Dantes Hölle vom Wind da und dorthin geweht, gibt es erst seit dem 19. Jahrhundert. Und in diese Situation, welche die normale fast aller neueren Kunstwerke ist, sind nun auch die unschuldigen, ursprünglich behausten Werke der Vergangenheit geraten, eben in Museen und Ausstellungen. Wobei Werke der verschiedensten Epochen durch alle möglichen Zufälligkeiten zusammengeworfen sind, wie die Muscheln am Strand. Die Museen suchen ihnen wenigstens materielle Sicherheit zu bieten, Pflege, günstige atmosphärische Verhältnisse, Zusammenbringen der Verwandten; vor allem Herstellung dessen, was ja das Lebenselement des Kunstwerkes ist: des Kontaktes mit dem Aufnehmenden, dem Betrachter. Dienst an den Werken also – auch wenn heute der Begriff Dienen unbeliebt ist –, und in diesen Dienst müßte sich nun ja eigentlich auch die Architektur stellen; aber wie? Da liegt die Schwierigkeit. Man ist davon abgekommen, den Werken, um ihre gute Herkunft zu betonen, Tempel, mittelalterliche Schlösser und Paläste zu bauen. Auch die Versuche, ihnen im Innenraum durch Andeutung von Architekturteilen und Möbeln ihrer Zeit ein ihnen entsprechendes Ambiente zu schaffen, sind kaum geglückt, auch wenn der Louvre noch in den letzten Jahren solches versucht hat. Was



12



13



14

aber sonst? Mit irgendwelchen gerade aktuellen Nettigkeiten ist es ja auch nicht getan, und daß, wie Herr Huber schreibt, «unsere heutige Architektur es vermag, Räume zu schaffen, die, ohne an Gewicht zu verlieren, weniger aufdringlich wirken und funktioneller aufgebaut sind», muß sie, wenigstens in bezug auf die Museen, erst noch beweisen. Kann man es daher den Museumsleuten verargen, wenn viele von ihnen finden, es sei am besten, die Situation, in der sich die letzten Endes heimatlosen Werke befinden, zu akzeptieren, sie gewissermaßen vor einem neutralen Hintergrund zu zeigen, ihnen dafür aber wenigstens einen möglichst störungsfreien, reibungslosen Kontakt mit dem Betrachter zu geben, sie selber sprechen zu lassen und Nebengeräusche tunlichst zu vermeiden? Ein Minimalprogramm vielleicht, aber wenigstens ehrlich und der gegenwärtigen Situation angemessen.

Dies gilt in noch höherem Maß für ein Ausstellungsgebäude, in dem sich die Werke ja in noch vorläufigerer und entfremdeterer Situation zusammenfinden, zusammengekommen nur auf einige Wochen oder Monate. Wobei ich mich daran erinnere, daß der Architekt E. F. Burckhardt mir einmal sagte, ein Ausstellungsraum sei um so besser, je weniger er selber sage; er müsse erst durch die ausgestellten Werke gestaltet werden. Und damit sind wir vom Allgemeinen beim speziellen Fall des Kunsthausneubaues, das ja in erster Linie Wechselausstellungen dienen soll. Der Altbau, der nun die Sammlung aufgenommen hat, ist nach den Worten von Herrn Huber «eine äußerst stark diktierende und sprechende Architektur». Mit dem Raum ist, der opulenten Zeit vor dem ersten Weltkrieg entsprechend, nicht gespart, so daß im Verhältnis zum Kubikinhalt wenig Wandfläche für die Bilder zur Verfügung steht. In unserer, sparsameren Zeit war man daher geneigt, möglichst viel Nutzfläche zu gewinnen. Wichtiger aber als diese ökonomische Überlegung war die, daß der Altbau dem Besucher an Höhenunterschieden und fakultativer Raumführung schon genug biete oder zumute und daß daher im neuen Ausstellungsteil auf weitere Komplizierung verzichtet werden könne; wozu die auch von Herrn Huber nicht geleugnete Erschwerung kommt, die jede Stufe für die Einrichtung einer Ausstellung bietet.

Daß wir einen Ort der Ruhe und Entspannung innerhalb eines Museums für wichtig halten, haben wir, wie ich glaube, dadurch bewiesen, daß wir schon vor Jahren als erstes und bisher einziges Schweizer Museum ein kleines Café eingerichtet haben. Dieses befindet sich heute in der umgestalteten Eingangshalle, durchaus sinnvollerweise an dem Punkt, wo alle Besucher durchkommen, und im Gelenk zwischen Alt- und Neubau. Als Ruheplatz für den Besucher des Ausstellungstraktes ist die Stelle gedacht – die bei der Ausstellung Bührle auch so eingerichtet war –, von der aus man einen Ausblick auf den Heimplatz genießt. Die Möglichkeit, solche Ausblicke zu bieten, war neben dem Wunsch nach Seitenlicht mit ein Grund, warum sich der Schreibende der Baukommission und den Architekten gegenüber für eine Fensterreihe einsetzte.

12
Der Ausstellungssaal ohne Unterteilung durch Elemente
La nouvelle salle sans les éléments de répartition
The new hall without partitioning panels

13
Fenster an der Westseite mit Lamellen für die Lichtführung
Fenêtre de la face ouest, avec ses lamelles pour régler la lumière
Westside window with laminar shutter for lighting effects

14
Detail des Velums unter dem Oberlicht; Kunststoffraster mit Austrittsöffnung der Klimaanlage und beweglichen Spotlights
Détail du vélum sous la couverture vitrée; treillis en matière plastique avec ouvertures pour l'installation du conditionnement et spotlights mobiles
Detail of velum under skylight; plastic screen with air-condition exhaust and movable spotlights