

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 69 (1982)

Heft: 10: Kunst und Architektur

Artikel: Architektur für Kunst : Städtisches Museum Abteiberg
Mönchengladbach = Musée municipal Abteiberg à Mönchengladbach =
Abby hill municipal museum, Mönchengladbach : Architekt Hans Hollein

Autor: [s.n.]

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-52718>

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: 12.01.2026

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

Architekt: Hans Hollein, Wien
 Mitarbeiter: Thomas von den Valentyn,
 Jürgen Bertisch
 Lichtdesign: Hans T. von Malotki, Köln
 Außenanlagen: Peter Latz, Kassel
 1972 – 82

Architektur für Kunst

Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach

Nach zehn Jahren Planungs- und Bauzeit wurde im Juni dieses Jahres das neue Museum auf dem Abteiberg in Mönchengladbach eingeweiht. Der Architekt Hans Hollein hatte die Aufgabe, für eine fest umrissene Sammlung eine Hülle zu schaffen. Diese Aufgabe meisterte Hollein, indem er seine Architektur als dialogischen Partner in ein Gespräch mit der Kunst verwandelte.



1

Musée municipal Abteiberg à Mönchengladbach

En juin dernier, après dix années d'étude et de construction, fut inauguré le nouveau musée de Mönchengladbach sur l'Abteiberg. L'architecte Hans Hollein était chargé de créer une enveloppe pour abriter une collection bien définie. Hollein maîtrisa le problème en faisant de son architecture un partenaire dialoguant étroitement avec l'art.



2

Abbey Hill Municipal Museum Mönchengladbach

After ten years of planning and construction, the new museum on the Abbey Hill in Mönchengladbach was dedicated in June of this year. The architect Hans Hollein had the assignment of creating an envelope for a clearly defined collection. Hollein carried out this assignment in a masterly way by involving his architecture in a dialogue with the works of artists.



3



4



5

1 Der Turm enthält die Verwaltung / La tour abrite l'administration / The tower accommodates the offices

2 **3**

Der Steg vom Abteiberg zur Plattenebene, von «Media-Linien» begleitet / Rampe reliant l'Abteiberg à l'esplanade accompagnée de «Media-Linien» / The path from the Abbey Hill to the plateau, bordered by "media lines"

4 **5** Treppe gegenüber der Propstei / Escalier faisant face au presbytère / Stairs opposite the deanery

6

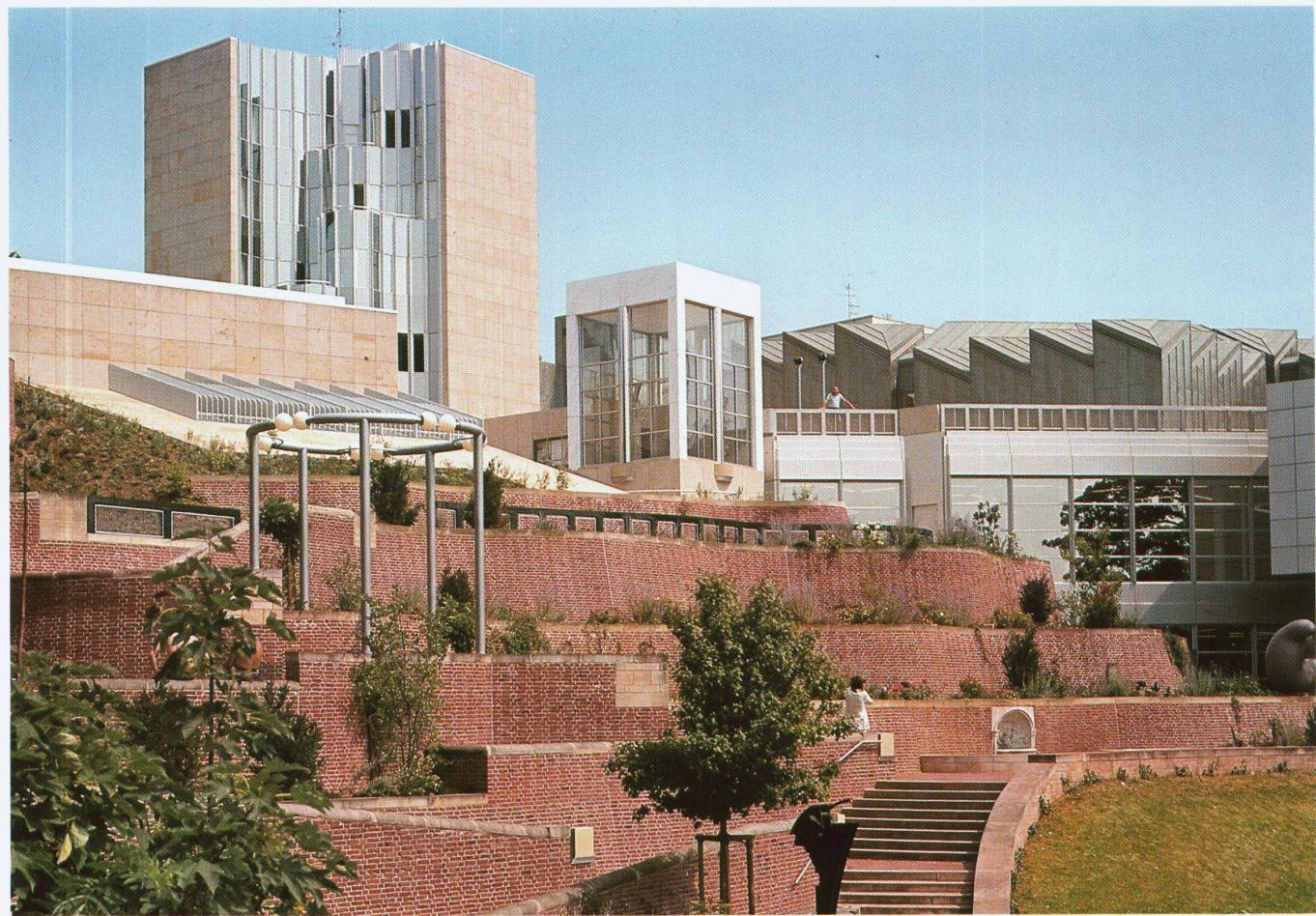
Lageplan / Plan de situation / Site plan



6



8



9



10



11

8 Fussgängerplatte mit Verwaltungsturm, Eingangspavillon, dem Kubus für die Wechselausstellungen, im Hintergrund die Hauptpfarrkirche / L'esplanade des piétons avec la tour d'administration, le pavillon d'entrée, le cube des expositions temporaires; à l'arrière-plan l'église paroissiale / Pedestrian terrace with office tower, entrance pavilion, the cubic structure for the rotating exhibitions, in background, the parish church

9

Der Südhang mit «vegetativen» Geländeterrassen / Le versant sud avec terrasses «végétatives» / The south slope with “vegetative” terraces

10

Die mit Titanzink verkleideten Außenwände und die Münsterkirche / Les parois extérieures revêtues de zinc au titane et la cathédrale / The outer walls faced with titanium-zinc and the Cathedral



12

11 Terrassen mit Pavillon auf vier ungleich langen Stützen / Terrasses avec pavillon reposant sur quatre appuis inégaux / Terraces with pavilion on four supports of unequal size

12

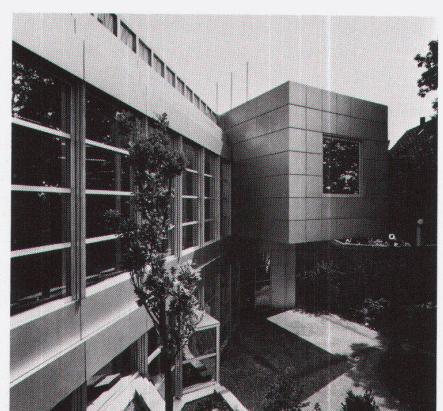
Seitenansicht der Cafeteria mit den, analog zu den Resten der Stadtmauer, aus Ziegelsteinen erstellten Mauern / Vue latérale de la cafétéria avec murs maçonnés en briques semblables aux vestiges de l'enceinte / Lateral view of the cafeteria with walls of brick analogous to the remains of the city wall

13

13 Der Kubus der Cafeteria stösst in den Garten vor / Le cube de la cafétéria s'avance dans le jardin / The cubic cafeteria projects into the garden

14

14 Die Rückseite / La façade arrière / The rear side



13



14

Aufzeichnung eines Gesprächs von Johanna Schmidt-Grohe mit Hans Hollein und Johannes Cladders, dem Direktor, am 27. November 1981.

C = Johannes Cladders

H = Hans Hollein

SG = Johanna Schmidt-Grohe

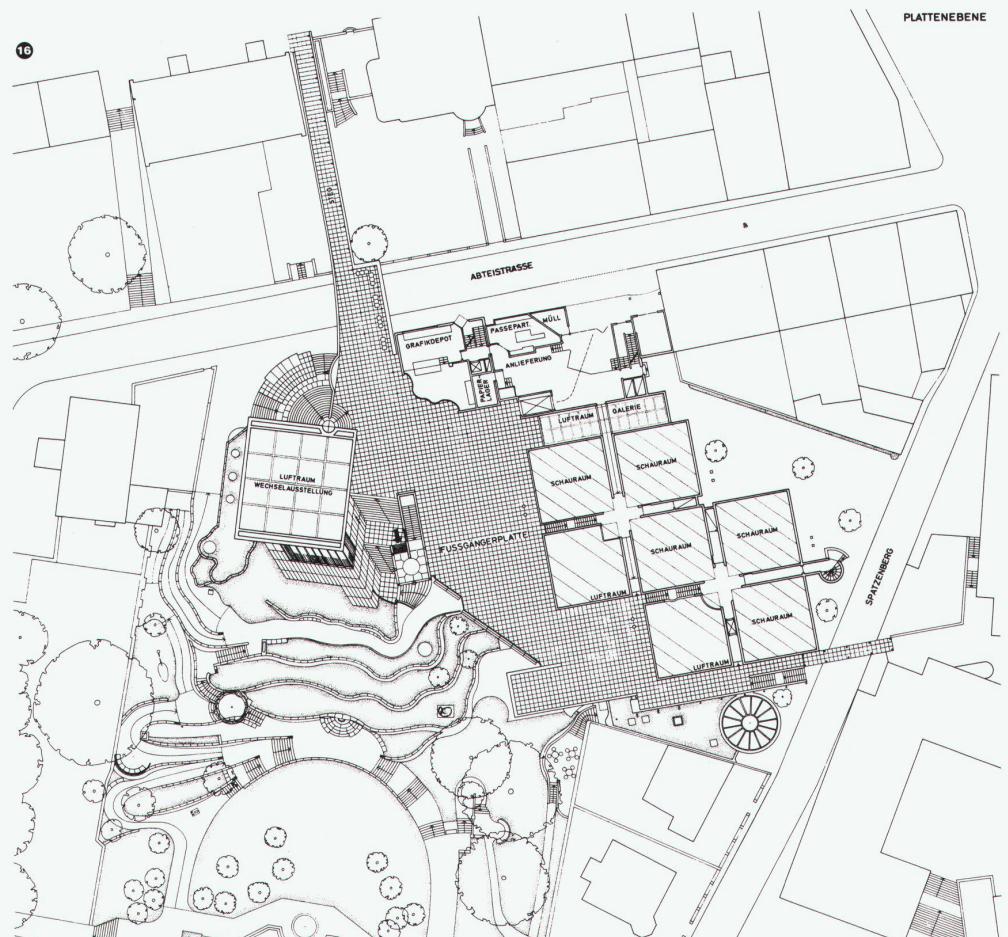
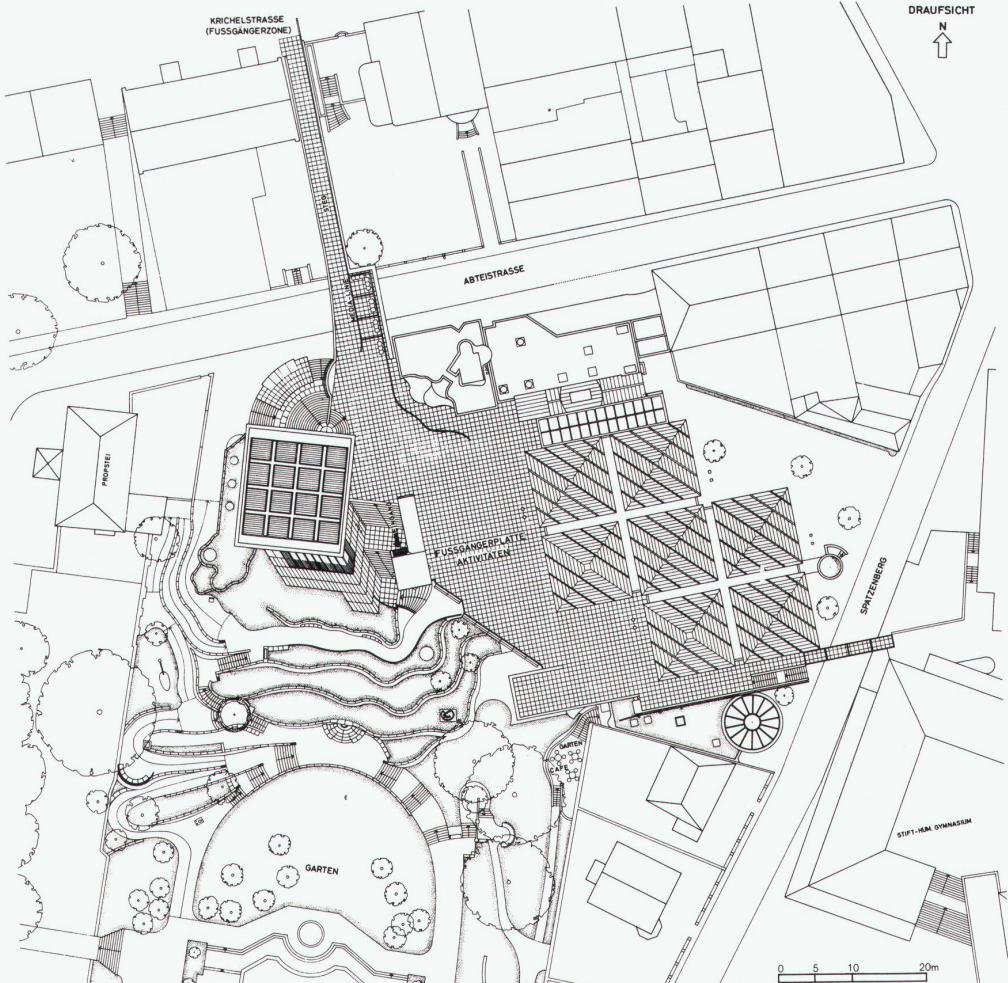
SG: Hier stehen wir nun in der sehr grossen Eingangshalle, an deren Architektur einem auffällt, dass sie neugierig macht.

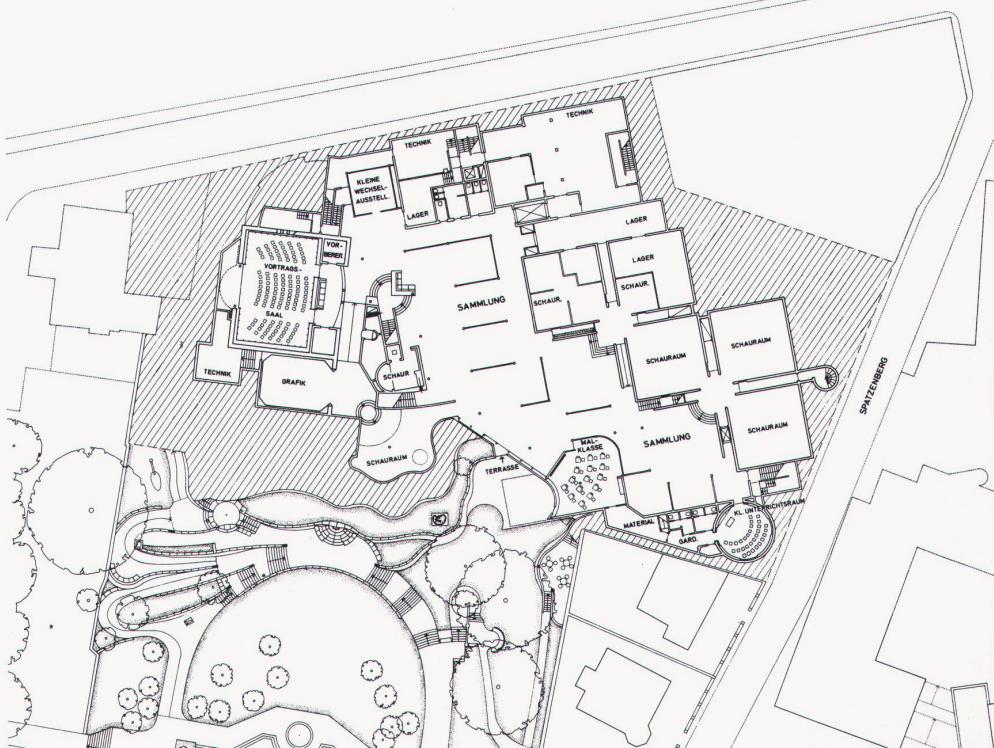
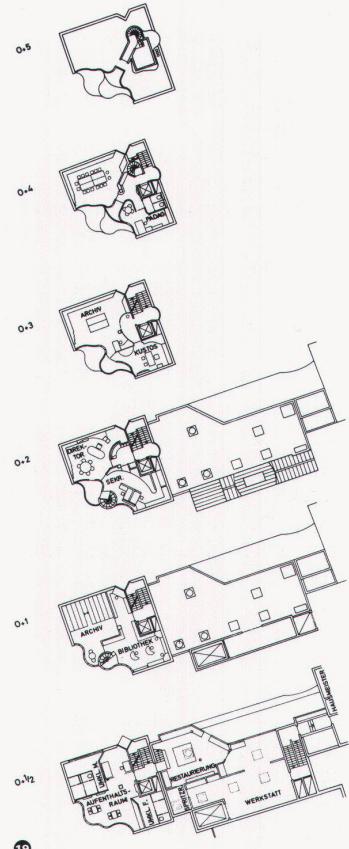
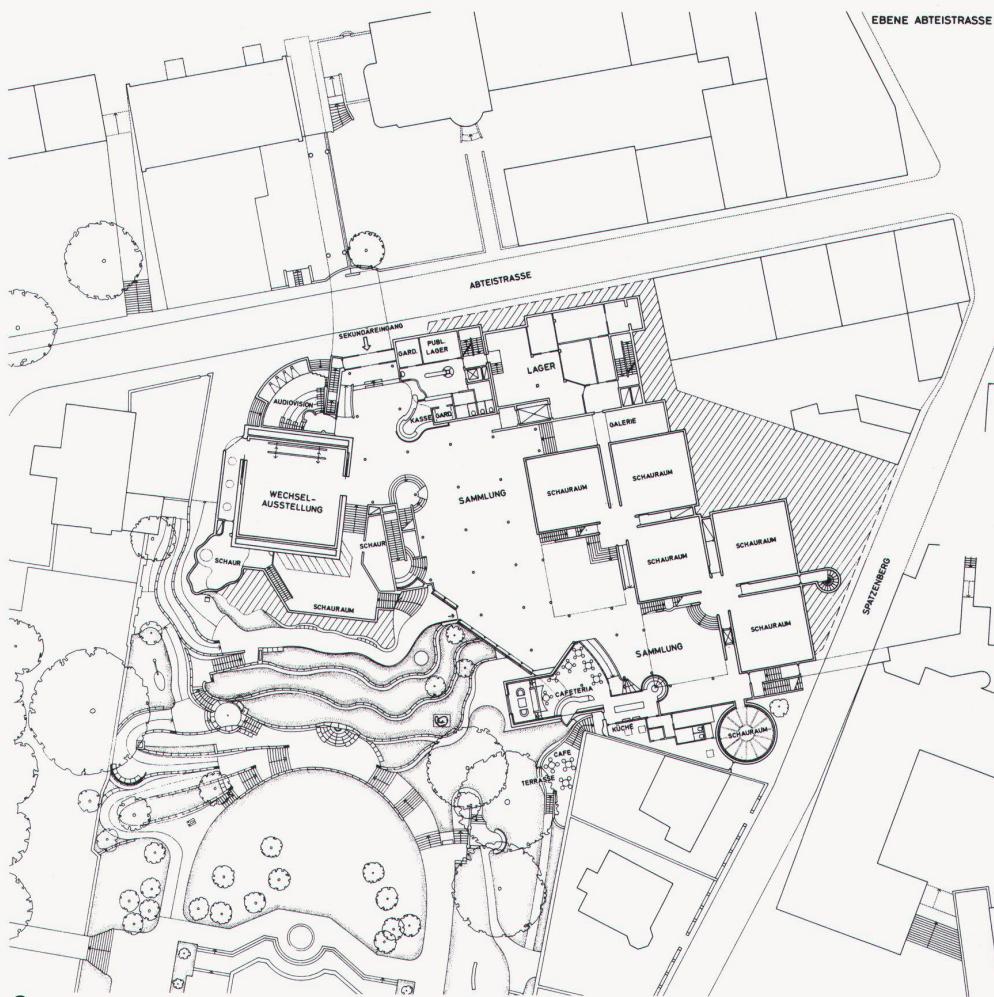
C: Es ist Absicht, dass die Architektur interessant ist. Wir haben versucht, der Architektur ihr Recht zu geben wie auch der Kunst. Und wenn man daraus eine Gleichung macht, dann kann das auf ein Gesamtkunstwerk hinauslaufen, einen Begriff, den ich allerdings nicht im Sinn des 19. Jahrhunderts verstehen möchte.

Ein Museum hat doch eine Funktion zu erfüllen im Hinblick auf den Künstler und der Künstler nicht unbedingt nur im Hinblick auf die Architektur. Sofern er im Atelier arbeitet, kann er gar nicht auf die Architektur antworten. Wenn Beuys in ein Museum einzieht, kann das eine Antwort werden, die nicht nur Beuys liefern kann, sondern vielleicht viele Künstler zu liefern in der Lage wären. Aber die Installation einer Kollektion, die auf andere Art und Weise zustande kommt, als wenn ein Künstler allein sich ausbreitet, ist eine ganz andere Frage.

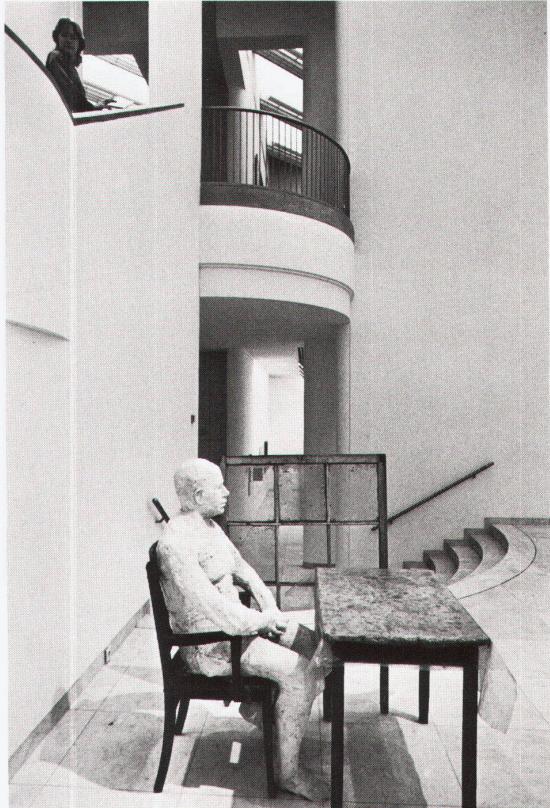
SG: Gelegentlich muss man aber in einem Museum etwas verändern können, und Herr Cladders ist ja kein Freund der Stellwände.

H: Es waren keine Forderungen da, es gab eine grundsätzliche Einstellung zum Museum, zur Schaustellung von Kunst, zu Räumen, in denen Kunst übermittelt werden soll. Es gab Vorstellungen über den Betrieb eines Museums, auch darüber, dass es permanente und semi-permanente Funktionen gibt in einem Museum. Und daraus ist auch das Konzept der semipermanenten Wände entstanden in diesen sogenannten Freibereichen.





- 15** Draufsicht / Vue de dessus / Top view
- 16** Plattenebene / Le niveau de l'esplanade / Plateau
- 17** Ebene Abteistrasse / Le niveau Abteistrasse / Level abbey road
- 18** Gartenebene / Le niveau jardin / Garden level
- 19** Geschosse des Verwaltungsturms / Les étages de la tour d'administration / Floors of office tower



20



21



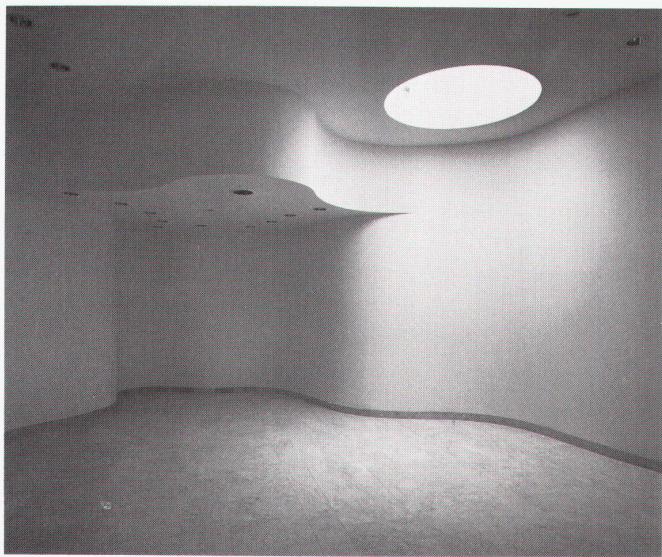
22

20
George Segals «Man seated at table» (1960) in der zweigeschossigen Halle / «Man seated at Table» de George Segal (1960) dans le hall à deux étages / George Segal's "Man seated at table" (1960) in the two-storey hall

21
Die zweigeschossige Halle vor der Hängung / Le hall à deux niveaux précédant l'exposition / The two-storey hall in front of the slope

22
Die grosse Halle mit den Stearinblöcken von Joseph Beuys / Le grand hall avec les blocs de stéarine de Joseph Beuys / The great hall with the stearin blocks by Joseph Beuys

23 24
Der Raum für Giulio Paolinis «Mimesi», 1978, für Giuseppe Penones «Zappa di Terra», 1980, und für Richard Serras «Consequence», 1977 / La salle de Giulio Paolini «Mimesi», 1978, de Giuseppe Penone «Zappa di Terra», 1980, et de Richard Serra «Consequence», 1977 / The space for Giulio Paolini's "Mimesi" (1978), for Giuseppe Penone's "Zappa di Terra" (1980) and for Richard Serra's "Consequence" (1977)



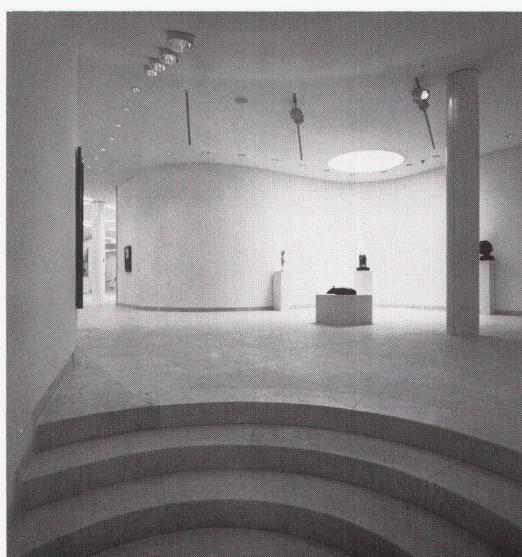
23



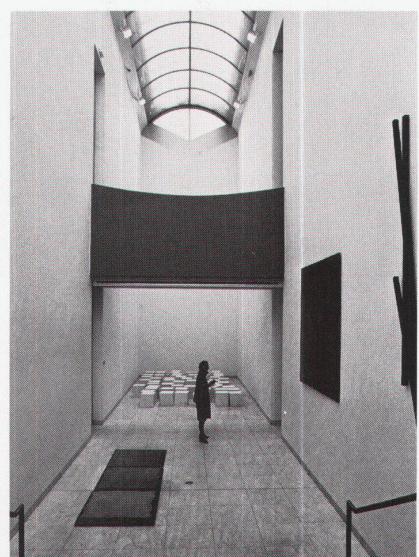
24



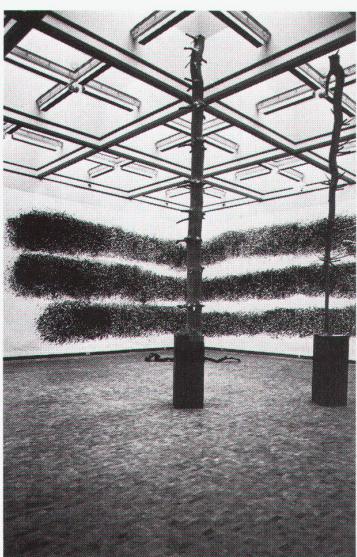
25



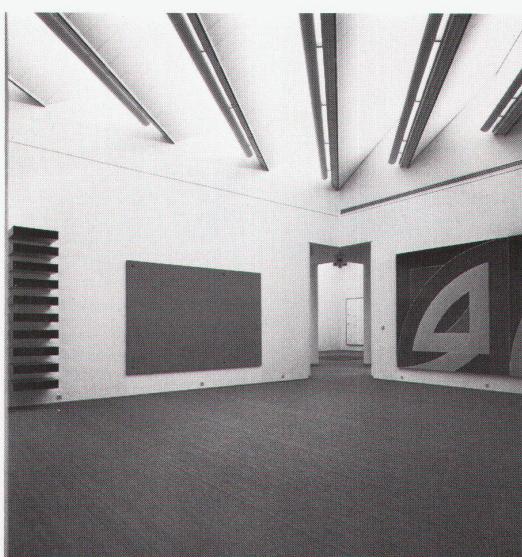
26



27



28



29

25 Eine strahlend weiße Rotunde für George Segal / Une rotonde éclatante de blancheur pour George Segal / A gleaming white rotunda for George Segal

26 Die Skulpturen aus dem Beginn des Jahrhunderts stehen vor der, analog zur Aussenterrasse, gewellten Wand / Les sculptures datant du début du siècle sont placées devant la paroi sinueuse suivant les terrasses extérieures / The sculptures from the beginning of the century stand in front of the wall that is corrugated like the outer terrace

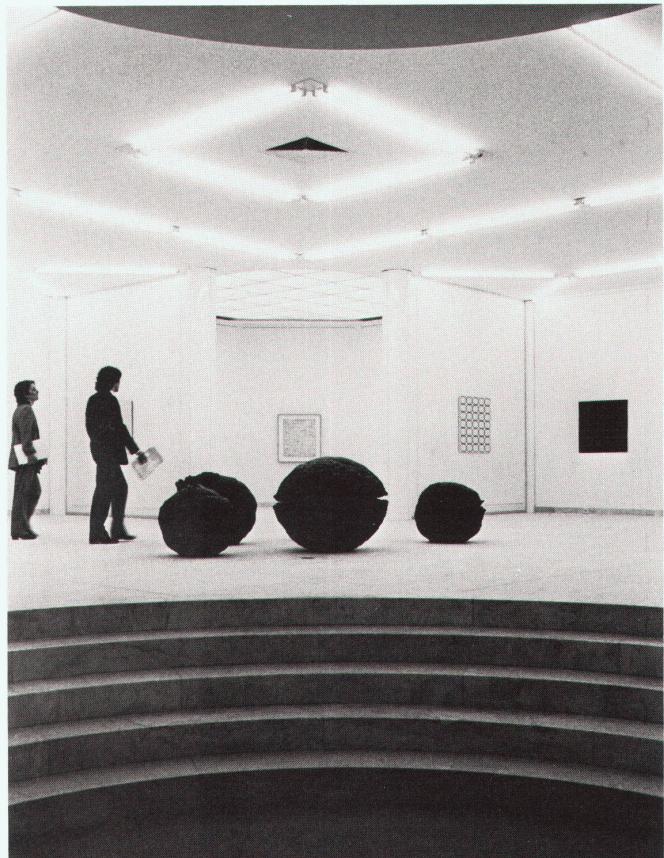
27 Im hohen Zwischenraum, der als Verbindungsraum für eine Erweiterung gedacht war, steht Bruce Namans «Forced Perspectives», 1975 / «Forced Perspective» (1975) de Bruce Nauman est placée dans l'espace intermédiaire conçu pour former trait d'union avec une extension / In the elevated intermediate space, which was intended as a link for a later extension, stands Bruce Nauman's "Forced Perspective" (1975)

28 In der Wechselausstellung jetzt: Giuseppe Penone / L'exposition temporaire actuelle: Giuseppe Penone / Now in the rotating exhibition: Giuseppe Penone

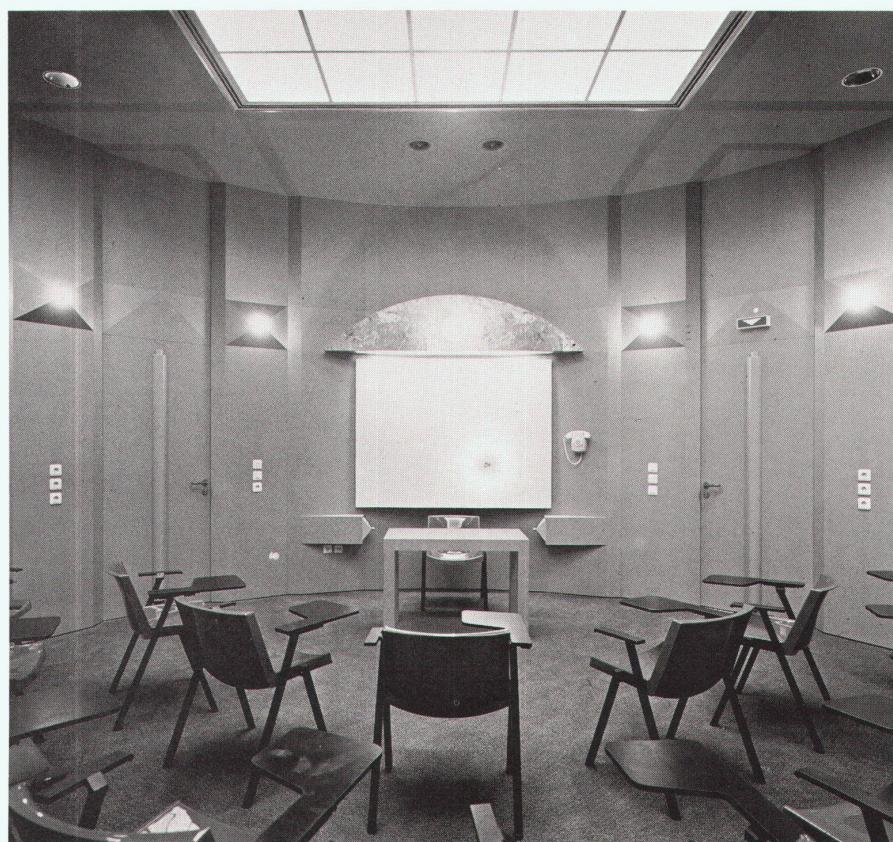
29 Einer der diagonal erschlossenen Ausstellungsräume / L'une des salles d'exposition à desserte en diagonale / One of the exhibition spaces diagonally accessible



30



31



32

30
Teil der Halle / Partie du hall / Part of the hall

31
Lucio Fontana, «Concetto Spaziale Natura», 1965 / «Concetto Spaziale Natura» de Lucio Fontana, 1965 / Lucio Fontana, "Concetto Spaziale Natura" (1965)

32
Der Unterrichtsraum unter der Rotunde / La salle d'enseignement sous la rotonde / The classroom beneath the rotunda

33
Der Vortragssaal unter dem der Wechselausstellung / La salle de conférence sous l'exposition temporaire / The lecture-hall beneath the rotating exhibition

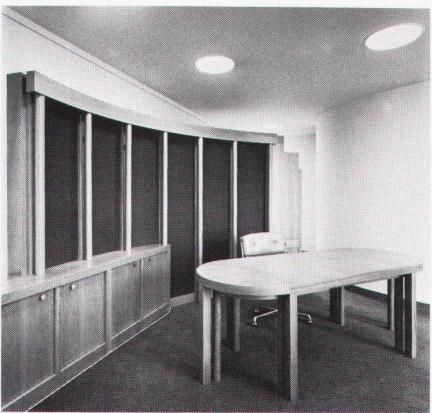
34
Büromöbel für den Direktor: Wechselspiel von runden und viereckigen Stützen / Meubles de bureau pour le directeur: Jeu alterné de poteaux ronds et carrés / Office furniture for the director: Interplay of round and rectangular supports

35
Ein Arbeitstisch in der Bibliothek / Une table de travail dans la bibliothèque / A desk in the library

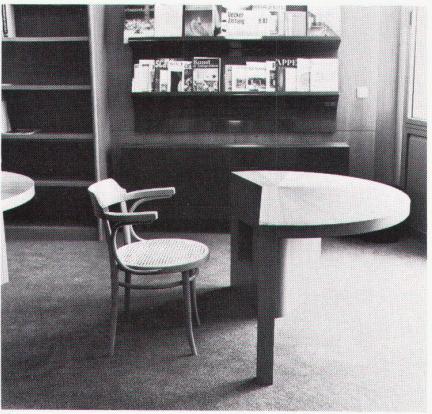
36
Orthogonale Verkleidung der diagonalen Sheddächer / Revêtement orthogonal des sheds diagonaux / Orthogonal facing of the diagonal shed-roofs



33

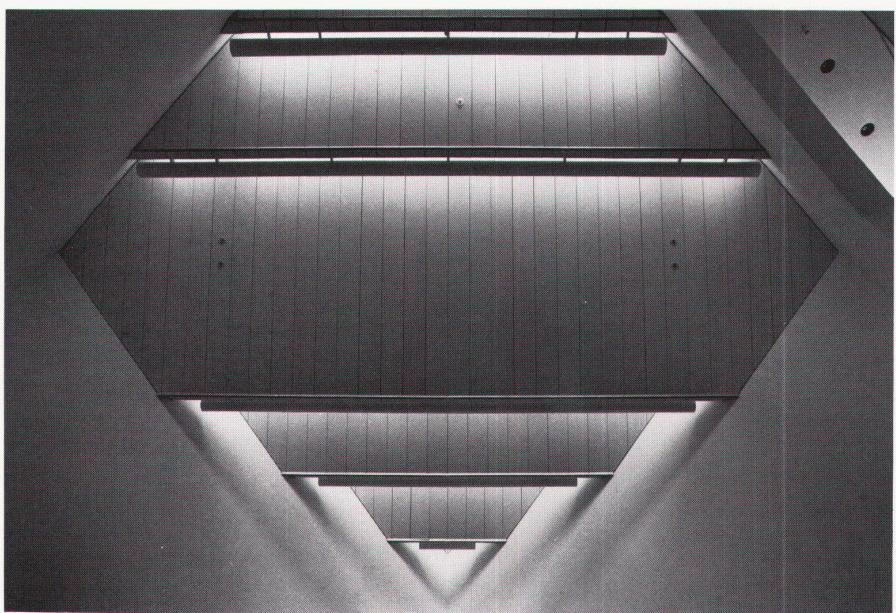


34



35

Was ich hier nicht wollte, ist ein Museum à la «Pompidou», wo ich Dinge sozusagen heben und senken kann und herausfahren aus allen möglichen Richtungen, sondern es sollte eine Reihe von sehr klaren und statischen Räumen geschaffen werden mit einem allerdings sehr differenzierten Angebot: in der Raumgrösse und in der Raumform und in der Raum- und Lichtstimmung. Das ist ja hier die Frage sowohl des Kunstlichtes als auch des Tageslichtes, eine ganz wesentliche Frage. Die Wände sind hier so konzipiert, dass sie zwischen zwei Säulen ge-



36

spannt sind und zwischen Decke und Boden, also dass nicht irgendwie ein Papptendeckel von einer mit Röhren versehenen Decke herunterhängt. – Wir haben auch gar nicht das Geld gehabt, komplizierte Dinge à la Washington zu machen, wo ich ganze Decken heben kann und aus einem Drei-Meter-Raum einen Sechs-Meter-Raum machen kann usw.

SG: Das heisst, dass der Raum sich nicht so vordrängen darf. Das heisst: Der Architekt muss sich sagen: Ich gebe hier den Rahmen und nicht.mehr.

H: Rahmen ist vielleicht nicht der richtige Ausdruck, rein von der Philosophie des «rahmenlosen Museums» her, der rahmenlosen Bilder.

SG: Muss dann nicht gerade das Museum den Rahmen geben?

H: Den Hintergrund! – Aber das sind jetzt semantische Spitzfindigkeiten. – Es geht darum, hier klare, einfache Räume zu schaffen, Räume, die allerdings durchaus einen gewissen Charakter haben, die in der Grundstimmung – das war eine der Grundentscheidungen – weiss sind; deswegen auch die weissen Böden, die Decken, wo von der Wand das gleiche Material in die Decken übergeht, also auch eine Geschlossenheit des Raumes bietet.

SG: Haben Sie auch akustische Momente mit einbezogen? Ich frage das, weil einen z.B. im Guggenheim Museum die «Schwimmbad-Akustik» rasend machen kann. Es ist doch wichtig, dass ich mich auf Kunstwerke konzentrieren, aber vielleicht zu meinem Begleiter auch ein paar Worte sprechen kann, ohne an-

dere zu stören. Denken Sie auch an Führungen, Schulklassen etc.!

H: Wir haben hier schon akustische Überlegungen angestellt. Allerdings sind wir davon ausgegangen, dass man eine etwas härtere Akustik haben kann, dass die Materialien des Raumes in Bezug zu den Kunstwerken hier das Wesentliche sind. Das heisst: nicht aus akustischen Gründen überall Teppichböden machen, weil es nicht sehr angenehm ist, wenn ich eine Steinskulptur oder einen «Serra» auf einem Teppichboden stehen habe. Da will ich einen Steinboden oder etwas Ähnliches haben. Und das bringt natürlich eine etwas härtere Akustik. Das haben wir in gewissen Bereichen bewusst in Kauf genommen. Das ist ausführlich diskutiert worden. Wir haben dafür andere Rückzugsbereiche sozusagen, in denen eben intimere Stimmungen, auch akustisch, herrschen.

Es ging hier nicht um Marmorböden als Prestige-Objekt oder als Schmuckobjekt. Es ging darum, dass ein Steinboden eine gewisse Tektonik hat, auf der ich Kunstwerke sozusagen aufbauen kann, und es ging darum, dass es ein Material ist, das mir eine gewisse «Weisheit» bringt. Wenn ich ein Material gehabt hätte, eine Gussmasse, die einen weissen, nicht verschmutzbaren, rutschfesten Boden böte, dann hätte ich diese Gussmasse genommen, wahrscheinlich.

C: Wenn Sie ein Museum bauen, das in seinen architektonischen Gegebenheiten nicht so eindeutig ist wie dieses hier. Ich übertreibe mal, um das deutlich

zu machen, was ich meine: Wenn Sie also hier geblümte Tapeten an die Wand gebracht hätten, dann würde ein vielfarbiges und bunt gewürfeltes Publikum diese Sache ja nicht neutralisieren, sondern noch mehr verstärken. Das heisst umgekehrt: Sie können ja nicht ausschliessen, dass jemand einen roten Pullover anhat, das will auch keiner.

SG: Ich hatte allerdings auch an die berühmten Lux-Zahlen gedacht. Man spricht heute oft darüber, dass Gemälde viel zu stark beleuchtet werden einerseits, andererseits viele Menschen auch die Lichtreflexion z.B. des Fussbodens «wegschlucken».

H: Wir sind davon ausgegangen, dass wir differenzierte Lichtsituationen haben wollen, dass es nicht nur Kunstwerke gibt, die 200 Lux brauchen, oder Zeichnungen, die 50 Lux brauchen, und dass ich so das ganze Museum auf einen Pegel hintrimme, sondern dass es eben auch eine gewisse Flexibilität auf seiten des Museumsdirektors in der Hängung gibt, dass ich eben Bereiche mit Objekten, die a priori mehr Licht vertragen, etwa die Acryl-Farben der Pop Art mit wesentlich mehr Lux-Zahlen beleuchten kann als etwa andere Objekte, von Plastiken gar nicht zu sprechen, wo ich 1000 und 2000 Lux haben kann. Und wir haben z.B. bewusst ganz extrem helle Räume, wo wir bewusst auch von der Tageslichtfülle her einen Raum gemacht haben, der lichtgefüllt ist, wo wir Objekte von Beuys oder Skulpturen von Segal, z.B. aufstellen wollen.

C: Hier ist die Lichtfrage aus konservatorischen Gründen gar nicht so entscheidend. Zudem muss ich noch erwähnen, dass wir in sehr vielen Räumen mit dem Licht flexibel sind, das heisst: wir können da nach Bedarf die Lux-Zahl erhöhen bzw. auch herunterdimmern, in einigen Räumen sogar stufenlos.

SG: Sie haben sich augenscheinlich auch beide darüber Gedanken gemacht, dass Menschen nicht unbegrenzt Kunst in sich hineinfressen können, dass man Räume braucht, wo man zwischendurch wieder einmal abschalten kann.

H: Sicher, das haben wir. Wir haben eine Cafeteria mitten in die Sammlung hineingelegt und teils in den Garten

hinausgreifend, wir haben allerdings auch das ganze Konzept des Museums auf einer Matrix aufgebaut, also nicht auf einer linearen Abfolge, sondern einer Matrix, dass ich jetzt erst einmal verschiedene Durchgänge, auch verschiedene Konfrontationen, wie Dr. Cladders das nennt, haben kann, aber auch, dass ich sozusagen kurze und lange Schleifen ziehen kann, dass ich gewisse Zentralpunkte hab', von denen ich sehen kann: «Aha, das erwartet mich» und «Das will ich sehen, und das will ich nicht sehen».

SG: Es hat mir schon an den Entwürfen imponiert, dass hier einmal einer, das heisst, man muss sagen, dass hier zwei einmal gewagt haben, ein Museum zu öffnen. Sonst ist ja heute immer das konservatorische Bedenken: bloss zu nach aussen, Naturlicht nur von oben!

H: Wir haben sowohl Spezialgläser als auch zusätzlich Sonnenblenden, Jalousien, die man herunterlassen kann, und noch Vorhänge, die das Licht diffundieren, aber auch für die Nacht – damit ich nicht in ein schwarzes Loch hineinschau – die man dann abends zuzieht, so dass eine weisse Wand entsteht. Denn das ist doch auch immer sehr unangenehm, wenn ich Fensteröffnungen habe, dass ich dann – gerade in Zusammenhang mit den Kunstwerken – in so schwarze Löcher hinausschau.

C: Was wir bewusst nicht getan haben, das ist: alles dieses automatisch zu steuern. Wir steuern das alles von Hand. Wir machen also nicht, was in der Tate Gallery passiert, dass Sie bei jedem Wölkchen den Klapperatismus oben haben, der jetzt reagiert.

SG: Wie steht es mit den Räumen für Aktivitäten im Museum: Vortragsräumen, Film- und Video-Räumen, Räumen für Kinder?

C: Das ist alles da, wir haben das aber genauso gehandhabt wie mit der Cafeteria: alle diese Räume sind ins Museum integriert, sie sind auch nicht zu gross, sehr intim im Grunde genommen. Diese Räume sind über das ganze Museum verstreut, was sicherlich für den Architekten grosse planerische Probleme mit sich brachte in bezug auf Zugänglichkeiten usw. Wir haben dadurch den Vorteil erhalten, dass alle diese Aktivitäten,

wie z.B. die Kindermalklasse, nicht mit einer Akademie verwechselt werden können.

Also: wir haben bewusst diese ganzen Einrichtungen über das Museum verteilt. Aber da haben wir genau das getan – wofür Herr Hollein ja auch ganz besonders geeignet ist, dies tun zu können –, dass wir dort glaubwürdig mit Farbe reingehen, denn dort hängen ja keine Bilder an der Wand, die gestört werden könnten. Und da muss ich also ein ganz anderes Raumgefühl entwickeln.

SG: Könnte man sagen: Hier wird Hollein wieder bildender Künstler, der er ja auch ist?

H: Also erstens einmal kann ich selbst bildender Künstler ja auch in einer total weissen Atmosphäre sein. Das hat damit nichts zu tun. Wir haben die Farbe dort verwendet, weil ich glaub', dass in gewissen Räumen von der gesamten psychologischen Situation her Farbe einfach angenehm ist, und auch gewisse Farben im Zusammenhang mit den Benutzern. Wir haben die Kinder angesprochen, wir haben Personen angesprochen, die jetzt nicht unbedingt nur aus Kunstbegeisterung zunächst herkommen, sondern weil sie sich einmal informieren und der Sache nähertreten wollen. Und dazu ist auch die Farbe im Raum eben ein wesentliches Element, die im anderen Bereich hier, wo die Kunstwerke dominieren, die ja zum Teil sehr farbig sind, eben ausgeschlossen ist.



37

Der Künstler signiert / L'artiste signe / The artist signs