

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	63 (2006)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Die Rolle der Dramaturgie/Szenografie : ein Rückblick
<b>Autor:</b>	Kübler, Christof
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-169755">https://doi.org/10.5169/seals-169755</a>

### 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:** 11.01.2026

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

# 5 Architektur und Szenografie für das Neue Landesmuseum

## Die Rolle der Dramaturgie/Szenografie. Ein Rückblick

von CHRISTOF KÜBLER

### 1. 1898–1997

«Unser Bestreben ging dahin, ein möglichst getreues und namentlich für das grosse Publikum verständliches Bild vergangener Zeit zu geben». So nachzulesen im Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1898/99 und weiter: «Aus diesem Grund wurden im Verlauf der Bauzeit mehr und mehr alte Bauteile aller Art verwendet; wo eine alte Decke, eine alte Türe, eine alte Säule zur Verfügung stand, wurde keine neue genommen. [...] Ein weiteres Bestreben war bei der Installation darauf gerichtet, die Gegenstände soweit wie möglich in ihre ursprüngliche Umgebung zurückzuversetzen. Dieser Gedankengang führte bei der Plananlage zur Errichtung einer Kapelle, einer grossen Halle (als Zeughaus gedacht) zur Aufnahme der Waffen, der Schatzkammer zur Bergung der Kleinodien und so weiter».<sup>1</sup> Dieses historisierende Vorgehen war für die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden historischen Museen gang und gäbe, und die grossen Vorbilder, wie etwa das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg oder das Musée Cluny in Paris, hinterliessen auch in Zürich entsprechende Spuren. In Zürich wurden jedoch die teils originalen historischen Räume oder die nachgebildeten, sogenannten Stilzimmer durch neutrale Räume unterbrochen oder ergänzt. Hanspeter Draeyer betont in seiner Monografie zum Landesmuseum wohl mit Recht, dass der erste Direktor des Museums, Heinrich Angst, diese dramaturgisch/szenografische Variante unter dem Einfluss der neu erbauten englischen Institutionen wie dem South Kensington Museum (heute Victoria & Albert Museum) oder dem British Museum anordnete. Ja, Draeyer weist darauf hin, dass Angst zusammen mit Gustav Gull die Museen in Paris und London ausgiebig besucht habe: «Das Ziel, welches wir uns bei der Installation betreffend *Anschaulichkeit und Verständlichkeit für den Durchschnittsbesucher* gesetzt hatten, brachte es mit sich, die Verwendung der langweiligen, den Besucher verwirrenden und ermüdenden Glaskästen (Vitrinen) nach Möglichkeit zu vermeiden.»<sup>2</sup> Trotz des hohen Anspruchs, die Ausstellung ganz der Anschaulichkeit auch für ein grosses Publikum zu unterwerfen, wurde erst Jahre später mit der Beschriftung der Objekte begonnen. Die damalige Vermittlungsarbeit unterstrich damit den dramaturgisch/szenografischen Gesamteindruck und weniger die Objektkenntnis im Einzelnen.

Mängel am einmal getroffenen Vorgehen wurden gerade von Seiten der Direktion jedoch eingestanden. So wurden fehlende Wandflächen beklagt, die konservatorisch bedenklichen Lichtverhältnisse, die insbesondere den Textilien sehr abträglich seien, aber auch die engen Raumverhältnisse im Westflügel, die es kaum erlauben würden, zeitgleiche Gegenstände in deren Nähe zu präsentieren und der anfänglich strenge, zweigeschossige Rundgang mit krönendem Abschluss in der Ruhmeshalle werde infolge der stark anwachsenden Sammlungen aufgeweicht, weil da und dort die BesucherInnen auch ins Keller-, respektive ins zweite Obergeschoß verführt würden.

Spätestens mit dem Umbau 1933 infolge des Umzugs der Kunstgewerbeschule an die Ausstellungsstrasse wurde das Konzept des chronologisch angeordneten Rundgangs massiv aufgebrochen. Die Archäologie bezieht die neuen Räume im Erdgeschoss der ehemaligen Schule, die freigewordenen Räume der Archäologie werden durch kirchliche Kunstwerke genutzt.

Die Kritik der Museumsleitung an den räumlichen Gegebenheiten des für Ausstellungszwecke an vielen Stellen ungeeigneten Baus nimmt weiter zu. «Immer unbeschwerter wird mit dem ursprünglichen Charakter der Innenausstattung umgegangen. Ja, man schreckt nicht mehr davor zurück, gegen die bestehende (Innen-)Architektur zu arbeiten.»<sup>3</sup> In diesem Zug wird die Waffenhalle neu eingerichtet. Nicht mehr das Bild einer Schausammlung, sondern die didaktische Präsentation der Waffen nach waffenhistorischen und technischen Kriterien wird umgesetzt, eine Figurinengruppe zeigt die richtige Handhabe von Halbarte und Langspiesse.

Das verstärkte Interesse an Sonderausstellungen trug das Ihrige bei, so dass in den späteren 1980er Jahren unter neuer Direktion der unbefriedigende Zustand der Dauerausstellungen konsequent dekonstruiert wurde, wie Draeyer richtig festhält.<sup>4</sup> Den grossen Sonderausstellungen wichen immer wieder Teile der bestehenden Dauerausstellung oder, wie das Beispiel der Ausstellung «Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa» zeigt, man installierte eine Sonderausstellung unter Zuhilfenahme eines Baugerüstes im freien Raum über der bestehenden Waffenausstellung. Zur selben Zeit wurde die neue Dauerausstellung, der kulturgeschichtliche Rundgang, im Westflügel realisiert.

Die Ausstellung «Die Erfindung der Schweiz» anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft, führte schliesslich zur totalen Ausräumung der Waffenhalle, ja, sie wird zusammen mit den Hodlergemälden zum Ausstellungsobjekt schlechthin. Nicht mehr die Dekonstruktion, sondern die Konstruktion war jetzt ange sagt, was vorerst aber nur für die Zeit der Sonderausstellung in Anspruch genommen werden durfte. Vor diesem Hintergrund seien einige Gedanken zum Umgang mit der Ruhmeshalle erlaubt, die im Rahmen der genannten Ausstellung 1998 gemacht wurden.

Für die Evaluierung einer möglichen Bespielung der Ruhmeshalle im Rahmen der genannten Jubiläumsausstellung wurde ein kleiner Kreis von Fachleuten eingeladen, ideale Lösungsvorschläge zu erarbeiten und uns Museumsleuten entsprechende architektonisch-gestalterische Wege aufzuzeigen. Wir erhofften uns, über die gezielten architektonischen Eingriffe verschiedene Problemfelder gleichzeitig kontrollieren zu können. So waren von den Fachleuten Aussagen gefragt, die die Detailebene ansprachen, ohne aber diese aus dem städtebaulichen Blickfeld zu verlieren, oder es waren Aussagen zu machen zu Material und möglichen Konstruktionen, so dass ein Dialog zwischen Inhalten, Ausstellungsgestaltung und Architektur stattfinden konnte.<sup>5</sup>

Die eingereichten Entwürfe der Architekten und Gestalterinnen zeigten ein breites, sehr unterschiedliches Spektrum möglicher Eingriffe auf.

Das Büro Dai, das im Bereich Architektur und Design wie als CI-Agentur tätig war, schlug eine zweigeschossige, montierte Aluminiumkonstruktion vor wie man es für Messen kennt (Mero-System). Die Ausstellungsgestalterin Afra Flepp, in Zusammenarbeit mit Ernst Studer, wählte nicht den High-Tech-Kontrast, sondern stellte Gustav Gulls feindgliedrigem spätgotischem Hallenraum eine körperhafte Architektur in Form verschiedener hineingestellter Kuben entgegen (Plattenbauweise oder Syma-System). Im Gesamteindruck erinnerten diese Körper vage an Gae Aulantis Projekt für das Musée d'Orsay in Paris. Der Bühnenbildner und Architekt Lukas Dietschy wagte eine grosse Geste, die ein Alpenpanorama, die Ruhmeshalle und deren mögliche Nutzung als Versammlungsforum gleichermassen thematisierte. Die zwar reizvolle Idee sprengte aber die baulichen Möglichkeiten und lief auch an der inhaltlichen Zielsetzung vorbei. Einen dekonstruktivistisch motivierten Eingriff schlug der Architekt Rolf Furrer vor. Sein mehrgeschossiges, über Treppen und Brücken erschlossenes Architektursystem rückte Gull auf den Leib und inszenierte spektakuläre Blicke in eine dekonstruierte Halle.

Schliesslich standen sich der «Dekonstruktivist» Furrer, der «Minimalist» Silvio Schmed und der «Analoge» Miroslav Sik gegenüber. Die qualitätvolle Architektursprache Furrers aber war zu dominant, setzte sich selbst zu stark in Szene. Der Architekt Silvio Schmed schlug eine einfache, radikale Lösung mittels kubischer Einbauten vor, riet von

der Zweigeschossigkeit ab und erklärte, auf die Verdunkelung der Halle aus architektonischen Gründen zu verzichten. Sein Entwurf stellte sich aufgrund klarer Ablesbarkeit des Eingriffs konsequent in den Dienst der bestehenden Architektur. Für die Exponate hiess dies, sie über die minimalistische Ausstellungsarchitektur gleichsam aus einem wie auch immer gearteten Kontext herauszulösen und ohne unterstützendes Ambiente zu präsentieren. Der Fokus auf das Einzelobjekt wäre dadurch wohl enorm gesteigert worden, eine vergleichende Zusammenschau aber eher unterbunden.

Der Umgang des Architekten Miroslav Sik mit der bestehenden Bausubstanz war nicht weniger sensibel, setzte aber diametral andere Schwerpunkte. Nicht die Ablesbarkeit des Eingriffs stand im Vordergrund, als vielmehr die Suche nach einer neuen übergeordneten Ganzheit von Gebäudehülle, Ausstellungsdesign und Objekten, ein Vorgehen, das jenem der jungen Architekten Christ & Gantenbein, die den 1. Preis im Wettbewerb für die Sanierung und Erweiterung des Schweizerischen Landesmuseums 2002 erhielten, nicht unähnlich ist. Man vergleiche dazu das Interview mit Emanuel Christ in diesem Heft. Die architektonische Haltung Siks rückt man gerne in die Nähe von Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, den französischen Baumeister des 19. Jahrhunderts, dessen Überlegungen im Umgang mit gotischer Architektur damals grosses Interesse auf sich zogen. Für die Objekte bedeutete diese Haltung, dass sie nicht isoliert, sondern eingebunden in ein architektonisches Ambiente präsentiert werden. Die Museumsleute wollten diesem Ansatz auf den Grund gehen. Miroslav Sik erhielt schliesslich den Zuschlag.

Dieser gestalterische Ansatz war 1998 nicht mehr grundlegend neu. Er hat aber in Zusammenhang mit dem Museumsboom in den 1980er-Jahren im Rahmen postmoderner Erregtheit vielerorts zu hitzigen Diskussionen geführt. Die Meinungen, welche Rolle die Architekturhülle auf das Objekt ausüben darf, waren strittig. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war diese Frage kaum von Relevanz. Ein Beispiel für eine ebenso weitreichende wie schwierige Symbiose von Hülle und der in ihr ausgestellten Objekten bildet das Schweizerische Landesmuseum selbst, wie wir weiter oben feststellten. In jüngerer Zeit war es namentlich der amerikanische Architekt Robert Venturi, der 1988–1991 beim Sainsbury Wing, dem Erweiterungsbau der National Gallery in London, Schritte in diese Richtung wagte.

Ein wie uns scheint interessanter Dialog mit der Architektur gelang auch Miroslav Sik. Mit gezielten, einheitlichen architektonischen Eingriffen sowie einer dezenten Materialisierung der Einbauten thematisierte er die vorgefundene Architektur, ja, erlaubte den BesucherInnen der Ausstellung, einen Jubiläumsblick auf den 100-jährigen Bau zu werfen.

Zu diesem Zwecke schlug Sik vor, den Grossteil der Hängeflächen an die Wandpartien der Nord- und Südfassade unterhalb der Fenster zu legen – in den Nebenräumen ladenartig vor die Fenster – und sie mit Markisen zu überdachen. Die grossflächige Verdunkelung der Fenster der

Ruhmeshalle mittels mächtiger bedruckter Vorhänge aus ungebleichtem Canvas, welche in die Markisen übergingen, wurden somit zum charakteristischen Element des Entwurfs. In der Waffenhalle selbst nahmen die Markisen den Rhythmus der Wandpfeiler auf. Die Hängeflächen wurden allesamt über eine raffinierte Lichtführung mit Tageslicht versorgt. Der Architekt nahm die gegebenen Trennungen und Wände der Räume auf und machte sie für die Ausstel-

lungsmacher als sogenannte Tapetenwände verfügbar. Im Vordergrund des Entwurfs stand somit ein integrativer, nachhaltiger Umgang mit den vorgefundenen Räumlichkeiten (Abb. 1).

Vor dem Hintergrund des Projektes «Neues Landesmuseum» werden solche Fragestellungen zwischen den Kuratorinnen und Kuratoren, den Architekten und den Dramaturgen/Szenographen erneut diskutiert werden müssen. Neu wird aber sein, dass diese Diskussion nicht allein im Rahmen einer Sonderausstellung, sondern angewandt auf das ganze Museum (Dauer- und Wechselausstellungsbereiche) wie auch die erhoffte und so dringend notwendige Erweiterung geführt werden muss. Von Seiten der Architekten werden im anschliessenden Interview bereits einige Strategien und Haltungen in Vorschlag gebracht.



Abb. 1 Ausstellungsarchitektur von Miroslav Sik, «Die Erfindung der Schweiz». Sonderausstellung 1997 in der Ruhmeshalle.

Mit dem Zuschlag an Miroslav Sik wählte man 1998 ein gestalterisches Vorgehen, das auf die Architektur von Gustav Gull sensibel reagierte, den Bau für die Dauer der Ausstellung aber nicht konservierte, sondern in eine neue Ganzheit stellte und ihn damit neu befragte. Doch der Entwurf ging noch weiter. Das Ausstellungsdesign entwarf selbst ein neues Bild, in welches die Gullsche Ikone ein-

gebunden war. Gerne assoziiert man beispielsweise die vorgeschlagenen Markisen mit Pavillons auf grafischen Blättern von nationalen Landesausstellungen des 19. Jahrhunderts, etwa jener ersten Schweizer Ausstellung dieser Art, die 1883 auf dem heutigen Gelände des Museums und des angrenzenden Platzspitzes stattgefunden hatte, vergleichbar auch dem Square des Arts-et-Métiers in Paris von 1863.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, siebenter und achter Jahresbericht 1898 und 1899*, Zürich 1900, S. 25.
- <sup>2</sup> Wie Anm. 1, S. 26.
- <sup>3</sup> HANS PETER DRAEYER, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich, Bau- und Entwicklungsgeschichte 1898–1998* (= Bildband 6), Zürich 1999, S. 73.
- <sup>4</sup> HANS PETER DRAEYER (vgl. Anm. 3), S. 79.
- <sup>5</sup> Vgl. CHRISTOF KÜBLER, *Inszenierte Integration statt rationale Isolation. Zur Architektur der Ausstellung «Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation» im Schweizerischen Landesmuseum Zürich*, in: Schweizer Ingenieur und Architekt 25, 1998, S. 483–486.