

Über einige Museums- und Ausstellungsprobleme

Autor(en): **Curjel, Hans**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 4: **Ausstellungs- und Museumsfragen**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-30962>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Neutraler Ausstellungsraum, frei aufgeteilt durch Stellwände. Gleichmäßige künstliche Beleuchtung durch Leuchtröhren über Raster; zusätzliche Punktalscheinwerfer im Raum. Schleier Memorial Gallery, Denver, Colo. | Salle d'exposition neutre, librement articulée par des panneaux mobiles. Des tubes lumineux disposés au-dessus du plafond donnent un éclairage artificiel également réparti | Neutral exhibition room, divided up freely by mobile panels. Even artificial illumination from line fluorescents above the grid.

Über einige Museums- und Ausstellungsprobleme

Von Hans Curjel

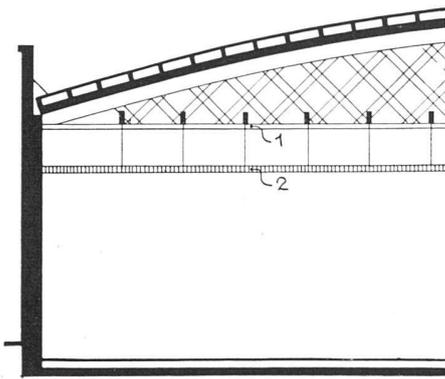
Die Ausstellungsmethoden unsrer Zeit, die im Zusammenhang mit den verschiedensten Thementypen eine außerordentlich lebendige und phantasievolle Entwicklung genommen haben, sind bisher kaum oder nur partiell zu den Problemen vorgedrungen, welche die Darbietung von Werken der bildenden Künste in Museen und Ausstellungen stellt. Mag sich auch die architektonische Formensprache, mögen sich viele technische Details im Sinne gegenwärtiger Lösungen geändert haben – als Typus herrscht die klassische Struktur vor: repräsentative Eingangshallen und Stiegenhäuser, im Gesamtplan architektonisch konzipierte, stabile Säle oder Kabinette mit mehr oder weniger gut gelöster Belichtung, die Gemälde in kultivierter Weise an den Wänden angeordnet, deren Farbe und Wandstruktur mit Sorgfalt bestimmt wird, die Skulpturen auf neutralen Sockeln, gelegentlich Spezialeinbauten für spezielle Gegenstände, wie Altäre oder etwa wandgemäldeartige Tafeln. Wenn auch nicht mehr die Bepflasterung der Wände, so doch gleichwohl eine Aufreihung, die ihre Herkunft von früherer Stapelung nicht verleugnen kann. Immer noch klingt die Herkunft des Bildermuseums von der «Galerie» nach, die auf Grund bestimmter Voraussetzungen – Sammeln an sich und Repräsentation – entstanden ist.

Heute haben sich andere Voraussetzungen ergeben. Aufzeigen von großen Individualitäten, Akzentuierung künstlerischer Qualität und Intensität, Veranschaulichung ideeller, organischer und geschichtlicher Zusammenhänge. Neue Fragen werden an das Kunstwerk selbst gerichtet als an die Kristallisation menschlichen Triebes und Geistes; der stumme Dialog zwischen

Kunstwerk und Betrachtendem fördert Lebensbedeutungen zu Tage, die, früher unaktuell, heute unmittelbaren Sinn besitzen. War früher das Museum und sein Derivat, die Ausstellung, das Spiegelbild des Produzierens und des Sammelns, so verkörpert es heute den Ort des Erlebens und geistigen Forschens.

Neue Voraussetzungen und Strukturen verlangen neue Formen und Methoden, die weder durch technische noch ästhetische Veränderungen allein herbeigeführt werden können. Ihre Entwicklungen sind mit vielfachen Hemmnissen verbunden: das Übergewicht der bestehenden Bauten klassischen Gepräges, die Tradition des Repräsentativen, das Problem, vom rein Ästhetischen ins Lebens-Beziehungsvolle überzuleiten und gleichzeitig die volle Kraft des Künstlerischen aufleuchten zu lassen, ganz abgesehen von vielerlei technischen Fragen, die stets bei solchen Umschichtungsvorgängen auftauchen.

Wenn auch die Probleme der Anordnung und Darbietung von Werken der bildenden Kunst bei musealer und ausstellungsmäßiger Ordnung verwandt erscheinen, so verlangt doch der Museumsaufbau das Element des für einen bestimmten Zeitraum geltenden Definitiven, das als solches ins Bewußtsein der Betrachtenden übergeht. Im Rahmen der wechselnden Ausstellungsorganismen dagegen erlaubt gerade der Wechsel die Durchführung von Experimenten verschiedenster Art. In den letzten Jahren wurden auf diesem Gebiet vor allem in Italien und in Nordamerika Erfahrungen gemacht, die, selbst bei negativem Ausgang, wichtige Etappen der Entwicklung darstellen. Aber auch innerhalb der Museen werden in verschiedener Richtung Versuche unternom-



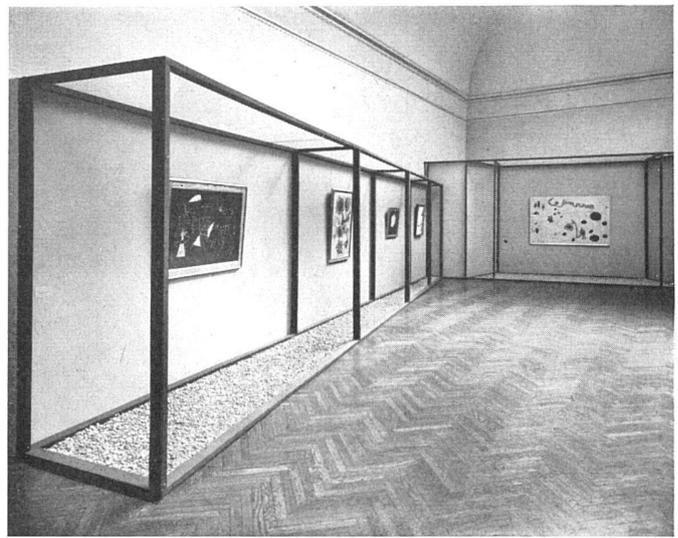
Schnitt 1:100 durch den Ausstellungssaal der Schleier Memorial Gallery, Denver. 1 Beleuchtung, 2 Diffusionsraster aus Aluminium | Coupe de la salle des expositions de la «Schleier Memorial Gallery», Denver. 1 Lumière, 2 Grille de diffusion en aluminium | Section through the exhibition hall of the Schleier Memorial Gallery, Denver Art Museum. 1 Lighting, 2 Aluminium grid

men, optische und gesamtstrukturelle Gefüge zu entwickeln, die den besonderen Bedingungen unsrer Zeit entsprechen.

Da die nachfolgenden Bemerkungen zu verschiedenen Einzelproblemen nur die Diskussion über das gesamte Thema eröffnen sollen, verzichten wir auf die Berührung der Probleme des Museumsorganismus als eines Ganzen wie auch auf die Frage der architektonischen Durchgestaltung oder der Formensprache. Wir wenden uns einer Reihe von generellen Problemen zu, die zum Teil in wechselseitigen Beziehungen stehen und bei denen es sich nicht um Lösungsvorschläge, sondern nur um Aufzeigung von Möglichkeiten handelt, die in einzelnen realen Fällen verwirklicht worden sind.

Neutraler Raum als Grundzelle

Als Grundgebilde weite Räume von großer Deckenspannweite (oder bei Museen oder größeren Ausstellungskomplexen ein System mehrerer solcher leerer Räume) ohne jede architektonische Gestaltung, ohne Türen, möglichst ohne Stützen. Die Decke kann eine Folge von Oberlichtern besitzen, die auch für künstliches Licht eingerichtet sein sollen, oder – wie bei der neuen «Schleier Memorial Gallery» in Denver, Colorado – aus einem zusammengesetzten Raster-system bestehen, über dem sich die Anlage für künstliches Licht befindet. Eine solche, aus einzelnen Teilen bestehende Rasterdecke gibt die Möglichkeit, die Deckenhöhe nach Bedarf partiell abzustufen, indem einzelne Rasterflächen herabgelassen werden. Die Höhe der neutralen Räume ergibt sich aus der maximalen Höhe der darzubietenden Werke. Stoßen solche Räume an eine oder mehrere Außenwände, so ist seitliches Tageslicht als Quelle



Durch provisorische Einbauten können in traditionellen Museumssälen Wandflächen geschaffen werden, die zu den Bildern in richtiger Proportion stehen. Ausstellung Joan Mirò im California Palace of The Legion of Honor, San Francisco, 1951 | Par des constructions provisoires aménagées dans des salles de musée traditionnelles, on peut obtenir des parois plus harmonieusement proportionnées aux tableaux | Provisional constructions in traditional museum halls create wall-surfaces in the right proportions for the pictures

gegeben, das je nach Bedarf einbezogen werden kann. Auf dem Prinzip solcher neutraler Roh-Raumgebilde baut sich auch der Entwurf Alfonso Eduardo Reidys für das Museum in Sao Paulo, Brasilien, auf. Die totale Grundform dieser Roh-Räume, ein gleichschenkeliges Dreieck mit verglasten Außenwänden, erlaubt maximale Ausnützung des Tageslichtes. Veröffentlicht in «L'Architecture d'aujourd'hui», Augustheft 1952 (Sonderheft Brasilien).

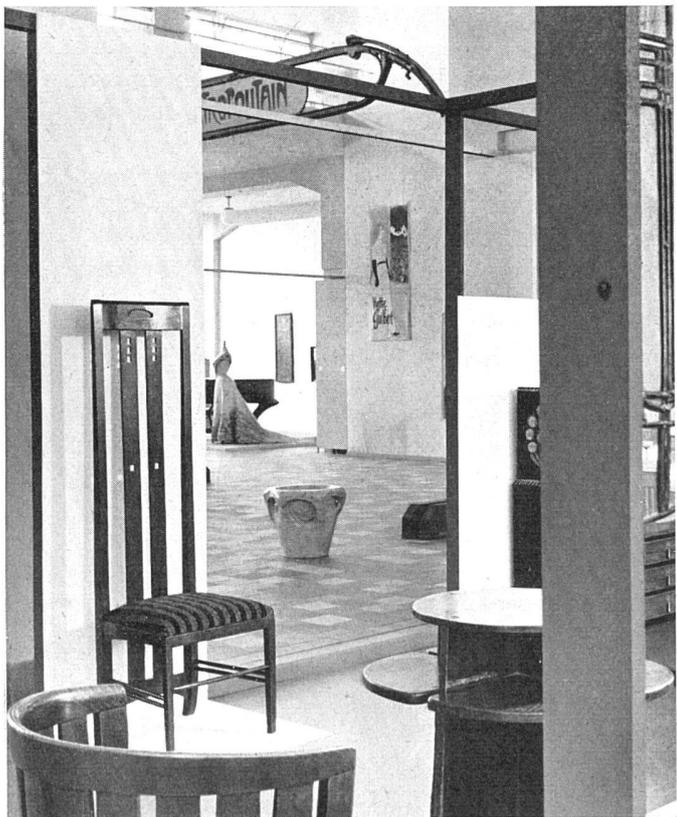
In solche neutrale Raumgebilde können Einbauten verschiedenster Art gestellt werden, die sich ohne Kollisionsgefahr mit bestehenden stabilen Raumformen frei entfalten können: Wände jeder Art, Paravents, senkrecht Gitterwerk, Stoffunterteilungen, geometrisch kubische Gebilde als räumliche Akzente. Sie sind die Voraussetzungen für organische Aufteilungen, die ohne Bindungen an irgendwelche unverrückbare rektanguläre Festlegungen aus dem zur Darstellung zu gelangenden Material entwickelt werden können. Daraus wiederum ergeben sich Möglichkeiten für lebendige Akzentuierungen, zu räumlichen Balancen und rhythmischen Folgen, in die das Material auf Grund der in ihm liegenden inneren Zusammenhänge gestellt werden kann, wobei auch die Möglichkeit klassischer Symmetrien keineswegs ausgeschlossen bleibt.

Daß für wechselnde Ausstellungen solche neutrale Grundgebilde besondere Eignung besitzen, mag außer Zweifel stehen. Aber auch der auf größere Stabilität orientierte Museumsraum wird aus einer solchen Grundstruktur nur positive Ergebnisse gewinnen können. In beiden Fällen erlaubt die Anbringung von punktalen kleinen Scheinwerfern in einzelnen Rasterfeldern die zusätzliche optische Heraushebung bestimm-



Kombination von frei im Raum hängenden Bildern mit der üblichen Wandhängung. Ausstellung Hugo Weber im Fine Arts Center in Colorado Springs, 1951 | Toiles librement suspendues dans l'espace | Panels hung freely in the room

Prinzip der Simultaneität. Herauslösen des Einzelstücks aus dem Milieuzusammenhang und freie Aufstellung im Raum schaffen neue Vergleichs- und Kombinationsmöglichkeiten. Ausstellung «Um 1900» im Kunstgewerbemuseum Zürich, 1952 | Principe de la simultanéité. L'œuvre, détachée de son milieu et librement disposée, admet des possibilités toutes nouvelles de combinaison | Principle of simultaneousness. By the release of the individual object from its environment and by its free exhibition in the hall new possibilities of combination are created
 Photo: Bernhard Moosbrugger, Zürich



ter Akzente auch im Falle der Einbeziehung von Tageslicht von den Außenwänden her.

Generell ist zum Problem des Lichtes zu sagen, daß trotz aller Selbstverständlichkeit der Unübertreffbarkeit des Tageslichts die Tendenz sich mehr und mehr der künstlichen Beleuchtung zuwendet, die nach praktischer Erfahrung und vor allem nach Einführung der Abendöffnungen der Museen und angesichts der bei bedecktem Wetter schlechten Tagesbelichtung für den prozentual größeren Teil der Besuchsstunden in Betracht gezogen werden muß.

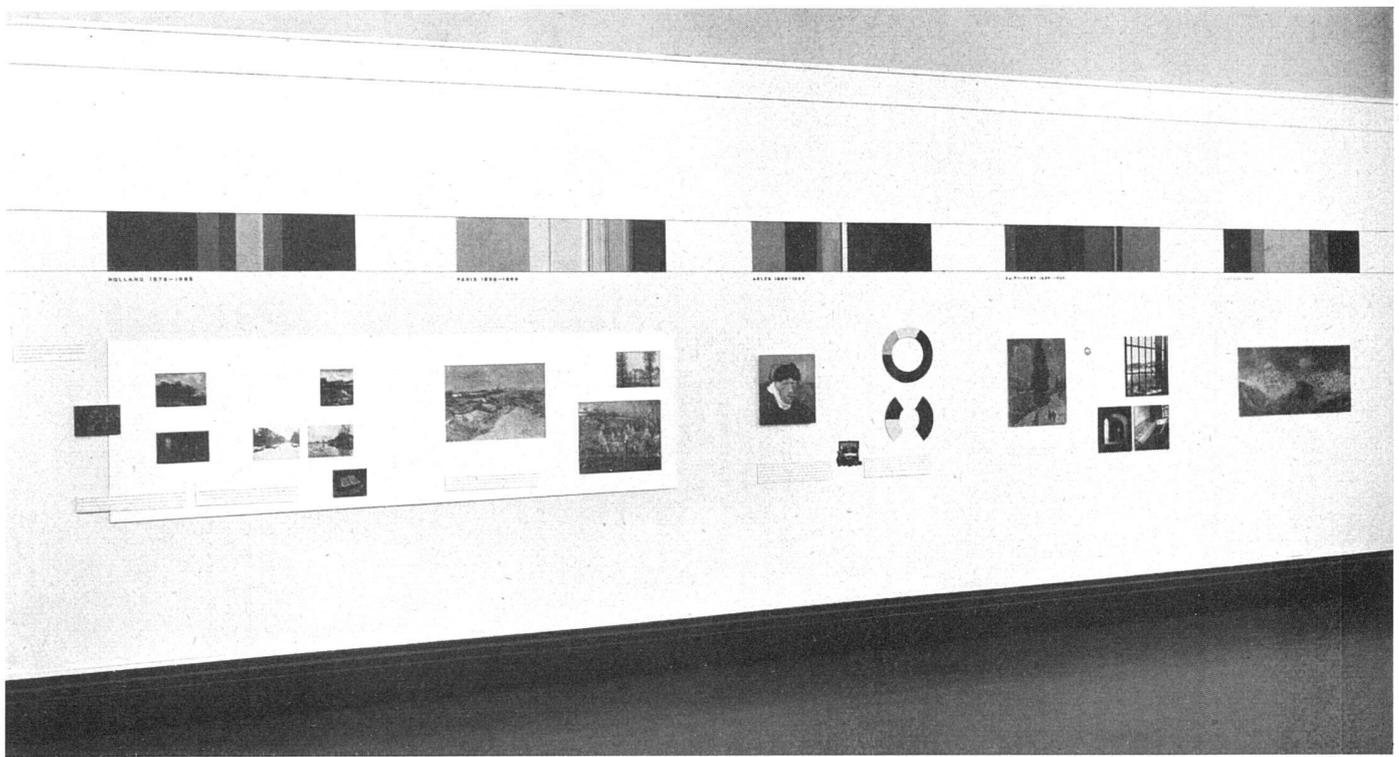
Wand

Sie ist seit Bestehen der Museen das Grundelement, der Fond, auf dem das Bild erscheint. Nicht nur das Bild, sondern die Bildreihe, Verwandtes und Heterogenes, der scheinbare Halt, der Hintergrund, auf dem die Dinge fixiert sind. Die Vorherrschaft der nur zu oft zu schematischen Wände ist keineswegs selbstverständlich. Gewisse Bilder alter Kunst (Altargemälde) sind nicht dafür geschaffen, auf Wände gepreßt zu werden. Aber auch das Staffeleibild entsteht im freien Raum und ohne Bindung an die Wand. Der hinter dem Bild liegende Raum verleiht ihm eine Art Atmungsmöglichkeit, die ihm an der Wand versagt ist. Andererseits schenkt die Wand dem Bild in vielen Fällen Ruhe und Festigkeit; besitzt sie materiale und farbige Strukturen, die mit den Bildstrukturen in organisches Spiel geraten, so können reizvolle und lebendige optische Spannungen entstehen. Angesichts dieser verschiedenen Zusammenhänge ist es verständlich, daß Bestrebungen entstanden sind, die auf eine Ausschaltung der Diktatur der Wand zielen. Praktisch kann dies mit Hilfe verschiedener Methoden geschehen: durch planparallele Heraushebung des Bildes aus der Wand, durch die hinter dem Bild ein Luftraum von beliebigem Ausmaß entsteht; gleichzeitig ergibt sich eine optische Auflösung der Wand selbst und ihre Transformation ins Räumliche, durch welche die Spannung des gesamten Raumes ein neues Element erhält.

Man hat jedoch auch radikale Lösungen versucht durch freies Einhängen von Bildern in den Raum, das eine organische Vermählung von Bild und Raum ergeben kann. Welche Lösungen sich auch in Zukunft weiterentwickeln werden – es gibt gewiß deren noch viele –: die Diktatur der monotonen Wandaufreihung ist gebrochen. Als Zwischenlösung erscheint die Anwendung von räumlichen Einbauten, als deren Beispiel eine Ausstellung von Bildern Miròs in San Francisco (California Palace of the Legion of Honor, Sommer 1951) gelten mag.

Isolation oder Simultaneität

Im traditionellen Museums- oder Ausstellungsraum schreitet der Betrachtende von Bild zu Bild. Wenn auch das Auge die Nachbarbilder wahrnimmt, so ist doch grundsätzlich das Prinzip der Isolation vorherrschend,



Pädagogische Abteilung als Ergänzung zu einer Kunstausstellung. Farbenspektren und farbige Reproduktionen, gruppiert nach Epochen, zeigen den Wandel der Farbvorstellung eines Künstlers. Ausstellung Van Gogh im Art Institute in Chicago, 1951 | Section pédagogique complétant une exposition d'art. Spectres chromatiques et reproductions en couleurs, groupés par époques, montrent l'évolution de la palette d'un artiste | Gallery of art interpretation to supplement an art exhibition. Colour spectra and coloured reproductions, grouped according to periods, demonstrate the change in an artist's conception of colour. Courtesy of The Art Institute of Chicago

das in erweiterter Form auch für zusammengefaßte Bildgruppen Geltung besitzt. Auch in diesem Zusammenhang geht vom traditionellen rektangulären Raum (jeder Größe) die Gefahr schematischer Vermischung verschiedener Werke aus. Es gehört zu den wichtigsten Aufgaben musealer und ausstellungsmäßiger Darbietung, Möglichkeiten für *organische* Isolierung und Akzentuierung zu schaffen. Andererseits kann ein Aufbau, der bewußt simultane Kombinationen vermittelt, Wirkungen erzielen, durch welche innere Zusammengehörigkeiten unmittelbar in Erscheinung treten, wobei kontrapunktische Beziehungen erkennbar und damit innere Entwicklungsvorgänge anschaulich gemacht werden. In diesem Sinn mag die Methode, nach der die Zürcher Ausstellung «Um 1900» aufgebaut worden ist, in variiert Form auch für Ausstellungen bildender Kunst angewendet werden.

Inszenierung

Im Zusammenhang mit den neuen methodisch-technischen Möglichkeiten besteht heute die Neigung, effektvolle Inszenierungen von Ausstellungsmaterial aufzubauen, die ihre Prinzipien unmittelbar von moderner Bühnen-Inszenierung ableiten. Dramatische Steigerung in der Anordnung, dynamische Raumaufteilung, intellektuelle und stimmungsmäßige Vorbereitung des Besuchers durch assoziatives Material, das von verschiedenen Richtungen aus auf den eigentlichen Ausstellungsgegenstand hinweist (parallel zur dramatischen Exposition eines Bühnenvorganges), Anwendung des Prinzips

der Überraschung – alle diese Gestaltungsgriffe erscheinen heute als Möglichkeiten musealer und ausstellungsmäßiger Darstellung. Sie sind legitime Gestaltungsformen, sofern sie dienende Mittel bleiben. Die Faszination jedoch, die ihnen innewohnt, trägt die Gefahr in sich, daß das Mittel zum Selbstzweck wird. Das Beispiel einer Ausstellung moderner Skulptur im San Francisco Museum of Art (Sommer 1951) zeigt die Grenze: der große Raum völlig in Dunkelheit getaucht, die einzelnen Skulpturen, auf Sockeln und Podesten von verschiedener Höhe aufgestellt, erscheinen jeweils im konzentrierten Licht mehrerer Punktalscheinwerfer, wobei verschiedene Lichtstärkegrade und sogar farbige Tönung des Lichtes Anwendung finden. Im Ganzen, wie auf das einzelne Werk bezogen, werden mit Hilfe solcher Methoden in erster Linie starke emotionale Eindrücke hervorgerufen; beim einzelnen Werk treten im Spiel des Lichtes Qualitäten hervor, die vielleicht im hellen Generallicht schwerer zu erkennen sind – wie auch umgekehrt das effektvolle «dramatische» Licht der Scheinwerfer Qualitäten vorzutauschen vermag, wo keine vorhanden sind. Hier sind die Grenzen des Zuträglichen oder Erlaubten erreicht. Ohne Zweifel sind sie nach der verderblichen Seite hin überschritten, wenn in Ausstellungen als akustische Untermauerung Musik ertönt, die dazu helfen soll, die emotionale Aufnahmefähigkeit des Betrachtenden zu lockern und zu steigern. Vor derartiger vulgärer Psychologisierung, die gelegentlich in Amerika angewendet wird, die aber auch schon in Europa spukt, kann nicht genug gewarnt werden.



Ausstellungstisch im Cincinnati Art Museum. Nach: Laurence Vail Coleman, Museum Buildings, Washington, 1950 | Table d'exposition de l'« Art Museum » de Cincinnati | Exhibition table in Cincinnati Art Museum

Pädagogisches

Pädagogische Probleme gehören heute zu den zentralen Fragen des Museums- und Ausstellungswesens. Sie sind in wechselnden Impulsen verwurzelt, die seit mehr als einem halben Jahrhundert (von Alfred Lichtwark in Hamburg und Fritz Wichert in Mannheim begonnen und von Alfred Altherr in Zürich ausgebaut) im Zusammenhang mit der öffentlichen Darbietung von Kunstwerken in Erscheinung treten. Der Schritt von der rein ästhetischen zur komplex erlebnismäßigen Aufnahme- und Betrachtungsweise, der für die Veränderung der Museumsfunktion so entscheidend geworden ist, zeichnet sich in den Konzeptionen der Architekten und der Museumsleute unmittelbar ab. Pädagogische Überlegungen bestimmen die grundsätzlichen Voraussetzungen, mit Hilfe derer der Betrachtende durch das ausgestellte Material geführt wird. Unerbittliches Gängelband oder Rundgang mit lockeren, entspannten Zügeln – das ist die Alternative, vor der sowohl der Architekt wie der verantwortliche Museumsmann steht. Das zentrale Problem: dem Betrachtenden zur Ruhe und inneren Sammlung zu verhelfen, die ihm erlaubt, konzentriert und wirklich zu sehen, statt nur peripherisch berührt vorüberzugleiten. In diesen Zusammenhang gehört z. B. die Idee der auf- und absteigenden Rampen, die Le Corbusier in seinem unausgeführten Entwurf von 1935 für die Pariser Museen am Quai de Tokio aufgegriffen hat. In Frank Lloyd Wrights Projekt für das Guggenheim Museum in New York hat sich die Idee der Rampen in eine zentrale absteigende Spirale verwandelt. Pädagogisch vom Gesichtspunkt der Erlebnisintensität aus betrachtet, ohne Zweifel eine gefährliche Methode, die zu oberflächlicher Betrachtung, statt zu ruhiger Vertiefung führt.

Eine Detaillösung, die zu konzentrierter Fixierung verhilft, ist im Art Museum zu Cincinnati gefunden worden: der Betrachtende setzt sich im normalen Ausstellungsraum (nicht im Graphischen Kabinett) an

Tische, in denen und auf denen die Ausstellungsgegenstände angeordnet sind. Eine kleine, jedoch psychologisch und pädagogisch bedeutende Maßnahme, von der aus produktiv weitergedacht werden kann. In den Rahmen psychologischer Lenkung gehört ferner die deutliche und auch in der Raumsituation erkennbar werdende Betonung des Vorhandenseins von Studienräumen und einer Bibliothek, die nicht nur für den Fachmann, sondern ebenso für den normalen Betrachtenden bestimmt ist, weil in ihr die Erlebnisse wie die Erkenntnisse, die vor dem ausgestellten Material empfangen werden, zu erweitern sind.

Lösungen im Bereich des Pädagogischen, das in schulmeisterlicher Anwendung zu negativen, in lebendiger und freier Durchdringung zu positiven Ergebnissen führt, können in fruchtbarer Weise den gesamten Ausstellungsorganismus durchdringen. In unmittelbarer Nähe der Kunstwerke irgendwelche Vorrichtungen, mit deren Hilfe anschaulich auf die Umwelt gewiesen werden kann, Lenkung des Auges auf die Qualitätswerte, Herstellung der Bewußtseinsbeziehung zum Menschen, der hinter dem Kunstwerk steht. Für ausführlichere pädagogische Hinweise wird dagegen eine räumliche Trennung vom eigentlichen Ausstellungsraum ratsam sein, wie dies beispielsweise in ausgezeichneter Weise im Art Institute zu Chicago geschieht. Als Ergänzung zu bestimmten Ausstellungen oder auch zu geschlossenen Museumskomplexen stehen Räume zur Verfügung, in denen in anschaulicher Darbietung künstlerische, genetische, technische Fragen, die das Kunstwerk aufwirft, zur Darstellung gebracht werden.

Architektonische Verwirklichungen

Neue Bauten, in denen die neuen Voraussetzungen und Möglichkeiten des Musealen und Ausstellungsmaßißen Verwirklichung gefunden haben, sind bisher nur wenige vorhanden. Zu nennen wäre zunächst das Museum of Modern Art in New York, in dem unseres Wissens zum erstenmal das Prinzip der neutralen Räume mit variablen Einstellwänden angewendet worden ist. An neueren Bauten ist die schon genannte «Schleier Memorial Gallery» in Denver hervorzuheben, wo die Zusammenarbeit des Direktors Otto Karl Bach, der auch im Bereich des Pädagogischen durch kontinuierliche Zusammenarbeit mit den Schulen Gutes leistet, mit dem Architekten Burnham Hoyt (der übrigens auch der Erbauer des interessanten Red Rock Theatre in den Bergen in Denvers Umgebung ist) zu sehr anregenden Ergebnissen gelangt ist. In Deutschland, wo verschiedene halbzerstörte Museumsbauten mit möglichst technischer Verbesserung rekonstruiert worden sind, ist bisher, soviel uns bekannt, kein Bau entstanden, der sich mit den neuentstandenen Bedingungen auseinandersetzt.

Für bevorstehende Bauvorhaben wird es fruchtbar sein, sich mit der Fülle der neuen Gegebenheiten und Fragen auseinanderzusetzen, von denen wir nur einige wenige haben herausgreifen können.