

Von der ästhetischen Kirche zur Fabrik ästhetischer Informationen

Autor(en): **Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **67 (1980)**

Heft 12: **Museen**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-51544>

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.

Malerei und Bildhauerei – so raunt mir der Dämon des Allesdeutenmüssens zu – sind ausgesetzte Kinder. Ihre Mutter ist tot, ihre Mutter, die Architektur. Solange sie am Leben war, wies sie ihnen ihren Ort an, ihren Sinn, ihre Bindungen. Die Freiheit herumzuirren wurde ihnen nicht zugestanden. Sie hatten ihren Raum, ihr wohlabgestimmtes Licht, ihre Themen, ihre Verbundenheiten. Solange sie am Leben war, wussten sie, was sie wollten. Paul Valéry

Von der ästhetischen Kirche zur Fabrik ästhetischer Informationen

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus

De l'église esthétique à l'usine d'information esthétique

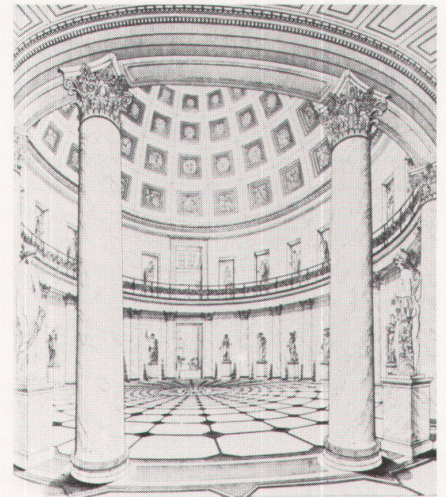
From the aesthetic church to the factory of aesthetic information

Es werden wieder Museen gebaut, mehr denn je. Es sah eine Zeitlang so aus, als hätte das Wort der Futuristen, die Museen mit «Friedhöfen» verglichen, wieder Geltung.¹ Ende der sechziger Jahre forderte die studentische Protestbewegung auch den Künstler zur politischen Aktion auf, was zu Tumulten vor Museen und Ausstellungshallen geführt hat², daneben auch zu einer öffentlichen Diskussion über Sinn und Zweck der Institution Museum. Man könnte fast sagen, ein neuer Museumstypus, der der Informationshalle von der Art des Pariser Centre Beaubourg oder des Historischen Museums von Frankfurt am Main, sei aus der 68er Kulturrevolution hervorgegangen.

Gerade in Deutschland, wo die Institution des Museums besonders kritisch untersucht worden ist³, entstehen heute die spektakulärsten Museumsbauten, entwickelt sich das Museum zu einem populären Ort. An den Dortmunder Architekturtagen 1979, die bezeichnenderweise dem Thema Museum gewidmet waren⁴, wurde von deutschen Museumsleuten immer wieder betont, dass die Besucherzahlen in ihren Hallen sprunghaft stiegen, ja dass im Jahre 1978 mehr Menschen die deutschen Museen besucht hätten als die Spiele der Fußball-Bundesliga. Man mag zu dem Argument stehen, wie man will. Es war bestimmt für die Ohren der Politiker, die für die Zuwendungen an Museen verantwortlich sind.

Der Ursprung

Museen sind, seit es sie gibt, empfindlichste Anzeiger gesellschaftlicher Bewegungen. Jedem Wandel ihres Verständnisses liegen politische Ursachen zugrunde. Das Museum als Bauaufgabe ist so alt wie das bürgerliche Zeitalter nach der Französischen Revolution oder – anders betrachtet – so alt wie die Geschichte der modernen Nationalstaaten. In die ersten Museen trug man die bisher in den Galerien von Fürstenhöfen und in den Kirchen gehorteten Kunstschätze. Der dritte Stand, der aus der Aufklärungszeit und der Revolution hervorgegangen war, entweihte die Stätten des verhassten Feudalismus und des mit ihm verfilzten Klerus und weihte sich eine neue: das Museum. Die Herrscherbildnisse und die gemalten Marienlegenden konnten darin versammelt werden unter einem gemeinsamen Nenner: nationales Erbe.



1



2

1 Karl Friedrich Schinkel, Neues Museum, Berlin, 1830, Blick in die Rotunde / Karl Friedrich Schinkel, Neues Museum, Berlin, 1830 / Karl Friedrich Schinkel, Neues Museum, Berlin, 1830

2 Leo von Klenze, Glyptothek München, 1816 / Leo von Klenze, Glyptothek München, 1816 / Leo von Klenze, Glyptothek München, 1816

Die grossen Museumsbauten entstanden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁵: Klenzes Münchner Glyptothek (1816–1830), die Pinakothek (1846–1853), Schinkels Neues Museum in Berlin (1824–1830). Gerade Schinkel sah in der «Kunst wirklich etwas Heiliges»⁶ und barg sie in entsprechend pathetischer Form. Er baute ihr einen Tempel, eine Säulenhalle vor einem dem Pantheon verwandten Mittelraum, von dem er sagte, er solle «das Heiligtum sein, in dem das Kostbarste bewahrt wird»⁷. Er folgte darin Wackenroders 1797 erschienenen «Herzensergussungen eines kunstliebenden Klosterbruders»: «Bildersäle werden betrachtet als Jahrmärkte, ... und es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigender Demut und in herzerhebender Einsamkeit die grossen Künstler als die höchsten unter den Irdischen bewundern... möchte... Ich vergleiche den Genuss der edleren Kunstwerke dem Gebet...»⁸



3

Die Fürsten, die, vom Geist der Freiheit und Gleichheit betroffen, aus dem Wiener Kongress von 1815 hervorgegangen waren, und die neue Schicht der Besitzbürger verewigten sich jetzt nicht mehr nur mit steinernen Malen in Kirchen, sondern gaben sich mit Büsten

und Gedenktafeln als Freunde der schönen Künste in den Museen.

Das inszenierte Kunstwerk

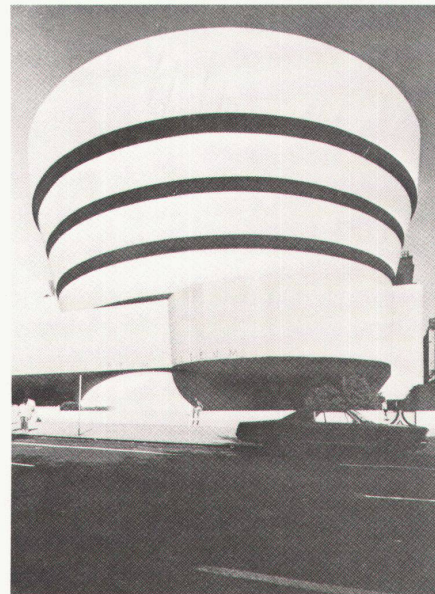
Die Typen der historisch-nationalen Museen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen, gehen mit architektonischen Details und Farben ein auf das Ausstellungsgut. Das bayerische Nationalmuseum in München (1906 von Seidl) oder das Landesmuseum in Zürich (1901 von Gull) mögen als Beispiele dienen. Da wird eine den ausgestellten Kunstwerken und Kulturgütern adäquate Präsentation angestrebt. Mittelalterliche Glasfenster oder Kultgegenstände gelangen in neusakrale Interieurs, Rüstungen und Waffen in «Rittersäle». Ganze historische Wohnstuben werden ins Museum übertragen, und schliesslich sprechen die vielfältigen Architekturzitate der Fassade über die Vielfalt des Sammlungsbestandes.

Die neue Religion heisst Geschichte. Dies wird sinnlich fassbar besonders dort, wo säkularisierte Kirchen zu Museen umfunktioniert wurden. So in Köln die Minoritenkirche ins Wallraf-Richartz-Museum, in Nürnberg die Kirche des Kartäuserklosters ins Germanische Nationalmuseum und in Basel die Barfüsserkirche ins Historische Museum.

Museums-Funktionalismus

Kritik an den repräsentativen und feierlichen Bauten wird laut seit dem Ende des 1. Weltkrieges, der auch den Untergang so mancher Ideale des 19. Jahrhunderts bedeutete.

Museumsleute wie Lichtwark⁹ oder Pauli¹⁰ machten sich Gedanken über die «Funktion» der Museen, diskutierten Beleuchtungs- und Beleuchtungsfragen, kritisierten die Inszenierungen der alten Musentempel als dem Kunstwerk abträglichen Ballast. Eine bis heute geführte Debatte nahm dort ihren Ausgang, nämlich darüber, ob Oberlicht oder Seitenlicht oder möglichst viele Varianten der Lichtführung eine optimale Präsentation des ausgestellten Objekts ergäben. Die Radikalen forderten gar einen vom unstillen Tageslicht unabhängigen gleichmässig diffus erhellten Raum.¹¹ Parallel zum schattenlosen Licht entwickelten die Ver-



4

treter des Neuen Bauens seit den zwanziger Jahren eigene Vorstellungen vom Museumsbau.

«Demokratische Erscheinungsform», das hiess schmuckloses Äusseres und wissenschaftliche Zugänglichkeit, das hiess bewegliche Innenstruktur, wurde gefordert. Neutral sollten die Räume gehalten sein, neutral erhellt, ausgestattet mit verschiebbaren Zwischenwänden, die nun nicht mehr auf das Ausstellungsgut einzugehen hatten, sondern ganz dahinter verschwanden. Solche Forderungen erfüllte Le Corbusiers Idee von einem Musée mondial im Jahre 1929 und der Entwurf für das Musée d'Art contemporain in Paris von 1931, schliesslich auch des Meisters Plan eines Musée à Croissance Illimitée von 1939 (Museum des unbeschränkten Wachstums).¹² Auch Karl Moser, dessen erster Zürcher Kunsthausebau von 1904 bis 1910 noch in antiken Formen prangte, hielt sich in seinen Skizzen für einen Erweiterungsbau 1935 an die Forderungen der Moderne.¹³

3

Barfüsserkirche Basel, eingerichtet als historisches Museum / Barfüsserkirche Bâle, musée historique dans l'église / Barfüsserkirche in Basel, historical museum in a church

4

Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1946–60 / Frank Lloyd Wright, musée Solomon R. Guggenheim, New York, 1946–60 / Frank Lloyd Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1946–60

5

Carlo Scarpa, Museo Castel Vecchio, Verona, 1958–64 / Carlo Scarpa, Museo Castel Vecchio, Verona, 1958–64 / Carlo Scarpa, Museo Castel Vecchio, Verona, 1958–64

6

Carlo Scarpa, Anbau an das Canova-Museum, Possagno, 1956–57 / Carlo Scarpa, annexe au musée Canova, Possagno, 1956–57 / Carlo Scarpa, addition to the Canova museum, Possagno, 1956–57



6

Nach dem 2. Weltkrieg

Nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs mussten nach 1945 Museen wiederaufgebaut oder entworfen werden. Es steckte hinter den Aktivitäten neben dem Bedürfnis, den Sammlungsbeständen aus den Bunkern neue Räume zu geben, auch der Wille, seine eigene Geschichte zu überdenken. Es errichtete Rudolf Schwarz sein Wallraf-Richards-Museum in Köln über den Trümmern des alten Baus. Als es 1957 eröffnet wurde, erhob sich Kritik wegen einiger «gotisierender Erinnerungen» am Aussenbau, aber auch gegen die «fabrikartige Nüchternheit» der Sheddach-Konstruktion. Schwarz hatte die Lehren des Neuen Bauens mit einer geschichtsbewussten Haltung verbunden – ein heute wieder aktueller Gedanke.

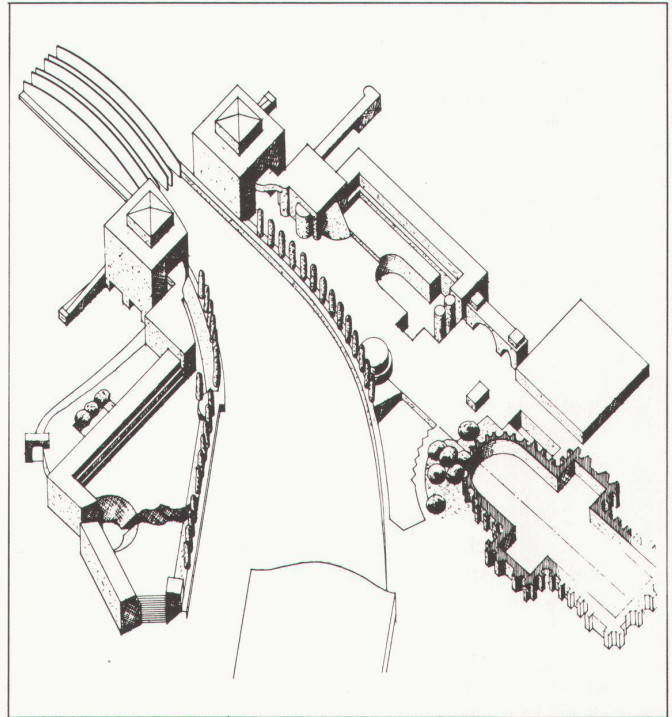
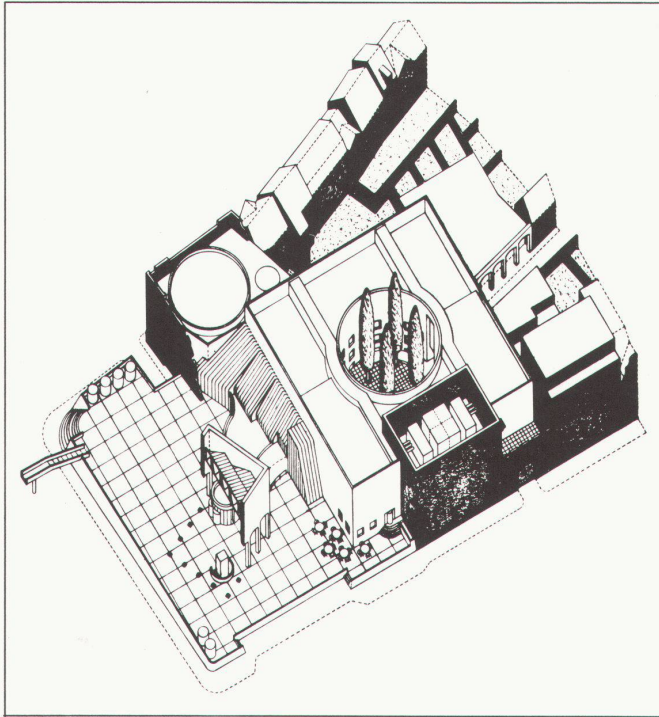


6

Die bekanntesten Museums-Neubauten entstanden zunächst ausserhalb Europas. Das Guggenheim Museum in New York (1946–1960) führt den Besucher kontinuierlich über eine geschraubte Rampe an den Bildern vorbei: ausschliesslich bei Tageslicht. Die Kritik an dem sich nach unten verengenden Zylinder fiel schroff aus. Man glaubte, darin zwar einen guten Wright, aber ein schlechtes Museum zu sehen.¹⁴ Le Corbusier errichtete seine beiden Museen in Ahmedabad (1952–1958) und Tokio (1957–1959)¹⁵, Louis Kahn baute zwei Museen in New Haven, die Yale University Art Gallery (1951–1953) und das Yale Center of British Art (1974–1977), und eines in Fort Worth, das Kimbell Art Museum (1966–1972).¹⁶

Alles Bauten, von denen hinter

vorgehaltener Hand schon gesagt worden ist, sie trügen zuallererst die Handschrift ihrer Schöpfer und seien erst in zweiter Linie Museen. Immerhin bereichern sie den Erlebnisbereich Museum mit ihren vielfältigen Raumvarianten und Lichtstimmungen. Verbindliche Konzeptionen lassen sich von ihnen kaum ableiten. Ausgenommen sei aus der Reihe der Ausstellungshallen von «Stars» die Neue Nationalgalerie in Berlin (1962–1968) von Mies van der Rohe. Sie ist in ihrer klassizistischen Strenge und pathetischen Freistellung über dem Sockel eine Antwort auf Schinkels Altes Museum im anderen Teil Berlins. Es trifft sich van der Rohes eigene Herkunft aus der Tradition des Berliner Klassizismus und dem Bauhaus mit der Bauaufgabe.



Museum als Exponat

Gegen Ende der sechziger Jahre stellten sich neue Probleme fürs Museum. Öffentlichkeitsarbeit, Museumspädagogik, didaktische Ausstellungen verlangten nach entsprechenden baulichen Massnahmen. Steigender Bedarf an Ausstellungsraum brachte Einbauten und Umbauten mit sich.

Der Italiener Carlo Scarpa empfahl mit seiner Renovation und der Erweiterung des als Museum genutzten Scaliger-Schlusses von Verona ein vertieftes historisches Bewusstsein. Er schuf mit seinen Eingriffen nicht nur Raum für mehr Sammlungsgut, sondern machte den Komplex, der aus vielen Teilen verschiedener Epochen besteht, selbst zum Ausstellungsobjekt.¹⁷

Ähnlich hatte Scarpa schon die Gypsothek des klassizistischen Bildhauers Antonio Canova in Possagno behandelt: einen zeitgenössischen Erweiterungsbau angeschlossen an einen bestehenden Ausstellungstempel und mit Durchblicken und Referenzen des Materials die Beziehung des Besuchers zum alten Kontext ständig spürbar gelassen.¹⁸

Museum und Stadt

Die Frage, wie Museen mit der Stadt, in der sie stehen, zu verbinden sind – auch in einem übertragenen, soziologischen Sinn –, steht hinter einigen interessanten Museumsneubauten der siebziger Jahre. «In allen Entwürfen versuchten wir, besondere Charakteristika der Umgebung zu betonen, und die Lösungen unterstreichen den vorhandenen städtischen Zusammenhang»¹⁹, schreibt Stirling zu seinen Museumsideen von Köln (Wallraf-Richartz-Museum), Düsseldorf (Landesgalerie Nordrhein-Westfalen) und Stuttgart (Staatsgalerie). In Düsseldorf wird der neue Museumskomplex in ein bestehendes Geviert komponiert: ein Eingangspavillon «repräsentiert und symbolisiert das ganze Museum». «Gleichzeitig markiert er den Beginn eines öffentlichen Fussweges durch die Anlage...»²⁰

Auch im Kölner Beitrag von Stirling spielt die städtebauliche Situation zwischen Dom und Bahnhof die Hauptrolle. Eine Abfolge von stereometrischen Körpern, teilweise rheinischen Stadttoren vergleichbar, leitet den Besucher. Im

Innern finden sich entsprechend definierte Räume, ganz im Gegensatz wieder zu den neutralen Hallen der klassischen Moderne.

Auch im Projekt von Oswald Matthias Ungers sind die Räume fix, wird Raum von Raum, Platz von Platz unterschieden, in streng kubischer Art geformt und gereiht, mit unterschiedlichen Materialien ausgestattet. Ungers Grundgedanke beruht auf einer Plattform, die die Domplattform weiterführen sollte: «Erfahrung des Raumerlebnisses»²¹ hiess das Motto. Eine naturalistische Anpassung an die gegebene Situation sollte jedoch vermieden werden.

In Stirlings Stuttgarter Projekt kommen ähnliche Elemente vor. Der Fussgängerweg durch das Gebäude ist der nächsten Umgebung angeschlossen. Es gibt einen kreisrunden Platz für Skulpturen, stereometrische Volumen, die auf den bestehenden Trakt reagieren und ihn fortsetzen. Der grossartige, oft auch ironisch mit historischem Formenrepertoire umgehende Entwurf Stirlings war lange umstritten. Die Monumentalität und der Klassizismus wurden falsch

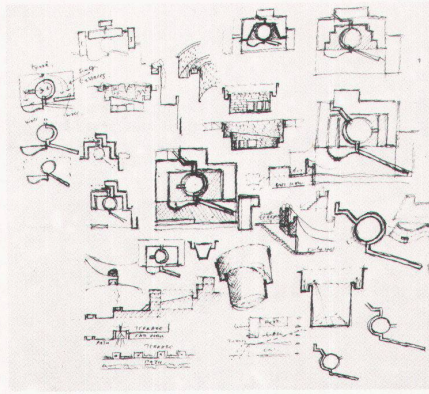
verstanden als «autoritär», ja gar «faschistisch».

Zu den neuen deutschen, auf die Stadt ausgerichteten Museumsbauten gehört schliesslich auch das von Hans Hollein eben fertiggestellte für Mönchengladbach. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen soll leben «vom engen Bezug zu den Aktivitäten Grabbeplatz-Ratinger Mauer...»²² und die Masstäblichkeit der Altstadtbebauung fortführen.

Ausgang ungewiss

Die Fülle der Neubauten allein in Deutschland ist enorm. Was zeigt der Boom an? Wird Kulturvermittlung in Zukunft selbstverständlicher? Technisch und organisatorisch ist man gerüstet auf weitere Besucherströme. Die Bedeutung des didaktischen Auftrags des Museums gegenüber der Gesellschaft wird kaum noch in Frage gestellt. Instrumente fürs Verständnis von Kunstwerken werden geschaffen. Die Zeiten, da man nur staunen durfte und raunen durfte in den heiligen Hallen, sind vorbei. Mediatheken ergänzen den Ort des visuellen Genusses und machen ihn zur Lernstätte oder – wie die Kritiker sagen – zum Jahrmarkt, zur Informationsfabrik im Stile des Beaubourg von Paris. Übrigens – wäre es nicht verlockend, darüber nachzudenken, was es denn nun bedeutet, wenn das Museum, das dereinst Tempel und Kirche war, heute Fabrik ist, teilweise – wie im Museum für Gegenwartskunst in Basel – ausgediente Fabriken als Keimzelle eines neuen Museumstypus versteht. Das wirft ein Licht auf ein neues Kunstverständnis, gibt Hinweise auf ein aktiveres Verhältnis des Betrachters zum künstlerischen «Produkt», wobei der Ausdruck «Produkt» hier absichtlich der Sphäre der Produktion und Fabrikation entlehnt ist.

Jetzt stimmen Valéry's Bemerkungen vielleicht doch nicht mehr. Er, der Museen «nicht sonderlich» liebt und meint: «Beim ersten Schritte den schönsten Dingen entgegen nimmt eine Hand mir den Stock weg, untersagt mir ein Anschlag das Rauchen.»²³ U. J.

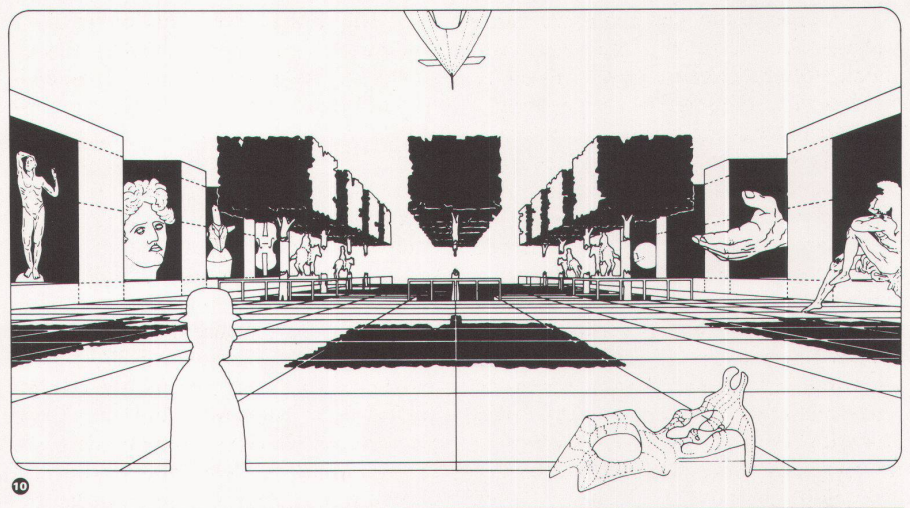


9

Anmerkungen

- ¹ Manifest des Futurismus, aus: C.G. Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880–1940, Propyläen Kunstgeschichte Band 12, Berlin 1977, S. 78 f.
- ² Jürgen Habermas, Protestbewegung und Hochschulreform, Frankfurt a.M. 1969, S. 25 f.
- ³ Jürgen Rohmeder, Methoden und Medien der Museumsarbeit, Köln 1977
- ⁴ Valentin Scherer, Deutsche Museen, Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen, Jena 1913
- ⁵ Helmut Selig, Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur, ungedr. Diss., Freiburg i.Br. 1952
- ⁶ Katalog: Dortmunder Architekturausstellung 1979, Museumsbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945, Dortmund 1979
- ⁷ Volker Plagemann, Das deutsche Kunstmuseum 1790 bis 1870, München 1968
- ⁸ Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, Darmstadt 1961, S. 27 f.
- ⁹ Sedlmayr a.a.O., S. 28
- ¹⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Teeck, Herzenergieungen eines kunstliebenden Klosterbruders, 1797 erschienen, benutzte Ausgabe Stuttgart 1977, S. 72
- ¹¹ Alfred Lichtwark, Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, 2 Bände, Hamburg 1924

- ¹⁰ Gustav Pauli, Das Kunstmuseum der Zukunft, in: Das Kunstmuseum und das deutsche Volk, München 1919
- ¹¹ Kyra Stromberg, Das Kunstmuseum heute, in: Jahresschrift, 1962–63, S. 164
- ¹² Le Corbusier, Œuvre complète Band 1, S. 190 ff. Œuvre complète Band 2, S. 72 f. Œuvre complète Band 3, S. 16 ff.
- ¹³ Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, «... viel Scharfsinn und grosse Summen Geldes...», in: Tages-Anzeiger-Magazin Nr. 7, 14. Februar 1976, S. 6 ff.
- ¹⁴ The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1960 J.J. Sweeney, Museum News, 1960, Heft 1, S. 14 f.
- ¹⁵ Le Corbusier, Œuvre complète Band 5, S. 158 ff. Œuvre complète Band 6, S. 182 ff.
- ¹⁶ Louis I. Kahn, Complete Work, 1935–74, hrsg. Heinz Ronner, Sharad Jhaveri, Alessandro Vasella Inst. for History and Theory of Architecture, ETH Zürich, Basel/Stuttgart 1977, S. 65 ff.; S. 143 ff.; S. 401 ff.
- ¹⁷ L. Magagnato, *Comunità* 13, 1959, H. 75, S. 60 ff.
- ¹⁸ Carlo Scarpa, *Space Design*, H. 6, 1977, S. 62 f., S. 110 ff.
- ¹⁹ James Stirling, Aus dem Erläuterungsbericht, in: Katalog Dortmunder Architekturausstellung, a.a.O., o.S.
- ²⁰ Stirling, a.a.O.
- ²¹ Oswald Matthias Ungers, Dortmunder Architekturausstellung 1979, a.a.O., o.S.
- ²² Hans Hollein, Dortmunder Architekturausstellung 1979, a.a.O., o.S.
- ²³ Paul Valéry, Das Problem der Museen, in: Über Kunst, Frankfurt a.M., 1959, S. 52



10

- ⁷ James Stirling, Landesgalerie Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Wettbewerbsentwurf, 1975 / James Stirling, Landesgalerie Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, projet de concours, 1975 / James Stirling, Landesgalerie Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, competition project, 1975
- ⁸ James Stirling, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Wettbewerbsentwurf, 1975 / James Stirling, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, projet de concours, 1975 / James Stirling, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, competition project, 1975

- ⁹ James Stirling, Staatsgalerie Stuttgart, Skizzen, 1977 / James Stirling, Staatsgalerie Stuttgart, esquisses, 1977 / James Stirling, Staatsgalerie Stuttgart, sketches, 1977

- ¹⁰ Oswald Matthias Ungers, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Wettbewerbsentwurf, 1975 / Oswald Matthias Ungers, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, projet de concours, 1975 / Oswald Matthias Ungers, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, competition project, 1975